

Obsah

ÚVODEM	3
ROZHLAS VE SVĚTĚ	
Filip Rožánek: Digital Radio Conference 11.–12. 10. 2011, Brusel	4
Daniel Moravec: Zpráva z cesty – Prix Europa 22.–29. 10. 2011, Berlín	5
PhDr. Bronislava Janečková: Zpráva ze služební cesty – Prix Italia 18.–23. 9. 2011, Turín	6
ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE	
MgA. Eva Vojtová: České rozhlasové hry nové generace	8
MgA. Eva Vojtová: Nástin vývoje cyklu Hry a dokumenty nové generace v letech 2009–2010	12
Seminář SRT na Prix Bohemia Radio Poděbrady 2011	
Program semináře	19
Prof. PhDr. Antonín Přidal: Úvodní slovo k semináři SRT v rámci festivalu PBR 2011	20
Doc. PhDr. Alena Blažejovská: Nemuset, ale moci	20
Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.: Tvůrci versus baviči: Nerozhodně	23
M.A. David W. Vaughan: BBC Radio 4	29
Mgr. Vladimír Příkazský: Tvůrčí skupina elévů	32
Beseda na semináři SRT na PBR 2011	34

ROZHLASOVÁ HISTORIE

POMPE FUNÉBRE aneb Jak se také kdysi vysílalo	37
--	----

OSOBNOSTI – VÝROČÍ

Mgr. Tomáš Bělohlávek: Karel Koníček	39
Mgr. Jiří Hubička: Zdeněk Hejzlar	42
Rudolf Chaloupka: Ivo Tomáš	44
MgA. Jan Hlaváč: Zdeněk Cupák	45
Mgr. Eva Ješutová: Karel Leiss	46
Mgr. Rafael Brom: Václav Břešťák	47
Mgr. Eva Ješutová: Stanislav Sigmund	48
Mgr. Jiří Hubička: František (Franta) Kocourek	49
Mgr. Jiří Hubička: Jaromír Hřebík	56
Mgr. Jiří Hubička: Miloň Čepelka	58
Václav Bělohlavý ml.: Antonín Vašíček	61
Věra Heroldová-Štovičková: Miroslav Panchártek alias Míla Pátek	64
Věra Heroldová-Štovičková: Ladislav Porjes	64

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

Poznámky o závadách poslechu atd. – doslovný přepis z Knihy závad (reportáž z pohřbu T. G. Masaryka)	65
--	----

DO ČÍSLA PŘISPĚLI	67
--------------------------------	----

Úvodem

Známí se mi svěříli, že jako posluchači v určitém vysílacím čase Českému rozhlasu ubyli: Jezdili do zaměstnání autem a zvykli si poslouchat na Vltavě Ranní mozaiku – podle nich vůbec nejlepší u nás dosažitelný kulturní magazín. Měli to jako rituál; vyjeli raději dříve a vůbec nespěchali, aby Mozaiky co nejvíce slyšeli. Oceňují nejen výběr a pojetí kulturních informací, ale také hudbu, která je prokládá. Neoposlouchaná, žánrově rozmanitá a příhodná, jak vzhledem k povaze slova, tak i k ranní hodině. Vinou zdražení benzínu ale nyní musí jezdit autobusem, a tak mají po Mozaice. – To by člověk ani neřekl, co všechno může mít vliv na poslech rádia.

Byla by škoda, kdyby náš Svět rozhlasu přestal vycházet, zanikl (což hrozí), protože každé další jeho číslo je lepší a lepší. Tohle poslední, které jste právě začali číst, je toho příkladem.

Už úvodní text Filipa Rožánka o digitalizaci rozhlasového vysílání. Zmiňuje se o zdánlivě okrajovosti (na niž ale například slovutný Steve Jobs kladl důraz): Chybí designér, který digitálnímu rádiu dodá „tlačítka tak lákavá, že máte chuť je olíznout“. Myslí to v nadsázce, ale komu z nás se nestalo, že rozhlasový přijímač se sdruženými funkcemi nedokázal v cizím prostředí vůbec zapnout. Koho by napadlo, že on „on“ může být součástí přepínání vlnového rozsahu na nenápadně posuvné páčce zapuštěné do žlábků. (Na druhé straně před tímto problémem stojíme stále méně, protože například z hotelů radiopřijímač v podstatě vymizel.)

Pozoruhodný je rozbor Evy Vojtové „České rozhlasové hry nové generace“. V rozhlasovém cyklu „Hry a dokumenty nové generace“ se soustředila na hry vysílané v letech 2007 a 2008, tedy na dobu, kdy tento cyklus vznikl. Říká, že neexistuje generační výpověď a „jediné, co má většina her společného, je zobrazení světa, který není optimistický, v němž nic nefunguje, ani vztahy, ani společnost. Hlavní pocity jsou strach, nejistota, neschopnost.“

Šťastnou shodou okolností na rozhlasovou tvorbu mladých autorů navazují příspěvky ze semináře Sdružení pro rozhlasovou tvorbu (na Prix Bohemia Radio Poděbrady 2011) na téma „Vyrůstá nám nová generace rozhlasáků?“ a o problému výuky i výchovy k rozhlasové tvorbě. Seminář uvedl profesor Antonín Přidal, který upozorňuje na „rezervovanost rozhlasu a televize vůči nováčkům“. Také docentka Alena Blažejovská v příspěvku „Nemuset, ale moci“ klade otázku: „...mladí umělci a publicisté nepřispívají zdaleka tak často, jak by mohli a jak by se mně jako redaktorce líbilo – a to přesto, že jim to skýtá i možnost určitého výděлку. Proč?“

Na to, proč to tak je, proč mladí tvůrci, když už je rozhlas dokáže získat, tak z jeho prostředí největší unikají, nachází dosti zdrcující odpověď profesor Jan Vedral v příspěvku nazvaném „Tvůrci versus baviči: Nerozhodně“. Vedral upozorňuje na velice netečné, netvůrčí a přezíravé prostředí, které vytvářejí mnozí tak zvaní staří rozhlasáci osedlaní svými stereotypy, které jako by „dále a dále recyklovaly ducha a estetiku normalizace“. (Nejslyšitelnější je to na „hudební složce“, dodávám.) Vedral upozorňuje: „Má-li mít instituce rozhlasu veřejné služby, tedy ČRo, nějakou delší budoucnost, musí vedle toho, že recykluje minulé tutovky, otevřít prostor programovému experimentování nastupujících tvůrců.“ V závěru své úvahy navazuje téměř definicí: „Zatímco tvorba se musí pokoušet svými prostředky vyjadřovat nové obsahy, showbyznys opakuje, recykluje obsahy již známé. Tvorba vede své příjemce do neznáma, není tedy vždy pohodlná, showbyznys je vrací do již poznaného světa, který v zábavném produktu existuje, i kdyby se realita tisíckrát změnila.“

Celou osobnost proslulého Františka (Franty) Kocourka, nacisty popraveného v roce 1942, představuje Jiří Hubička v rubrice Osobnosti – výročí. Pozoruhodné historické postavy rozhlasových tvůrců (ale i ideologických znetvořitelů) Hubička zkoumá systematicky a jejich často zdánlivě okrajovými osudy charakterizuje dobu a její politické a společenské proměny. Rozhlasové hlasatelství a reportérství, kterým Kocourek proslul – hlavně větou z pochmurného březnového dne roku 1939 o černé vráně na Václavském náměstí, je v jeho tvorbě vlastně okrajové. Byl to zejména pišící publicista a novinář, který přispíval do 35 různých novin a časopisů – a na tehdejší rozhlasové poměry byl velice vzdělaným a kultivovaným člověkem. (Nebyl to žádné „franta“.) V roce 1939 napsal: „Nikdo nesmí být svým politickým důstojenstvím tolik povýšen, aby na něj nedosáhly zákony platící pro tak zvané obyčejné občany.“

Když by snad nic jiného, tak Frantu Kocourka budete číst jako detektivku.

Ondřej Vaculík

ROZHLAS VE SVĚTĚ

Filip Rožánek

Digital Radio Conference 11.–12. 10. 2011, Brusel

Vysíláme digitálně. Teď ještě nabrat posluchače

Český rozhlas i jeho evropské kolegové řeší, jak pohnout s digitalizací rozhlasového vysílání.

Evropský parlament v Bruselu nepatří k nejhezčím budovám na světě, notabene pokud je sychravo, opodál probíhá jakási demonstrace a zároveň se otevírá nové návštěvnické centrum. V takovém případě se totiž mezi obvyklým davem proplétají ještě brigádníci a zaměstnanci parlamentu, kteří rozdávají letáčky na tu velkou slávu, což zesiluje obvyklou lehce chaotickou atmosféru.

V říjnu 2011 tato spletitá budova, která je tak velká, že v ní nemají své názvy jen zasedačky, ale pro jistotu tam pojmenovali i chodby, které je spojují, hostila další ročník Digital Radio Conference. Tato konference je společně s jarním Multimedia Meets Radio iniciována rozhlasovou pracovní skupinou Evropské vysílací unie, ve které zasedám.

Zadání pro konferenci znělo: ukázat, jak digitální rozhlasové vysílání vypadá v praxi, a ujasnit si, kdy bychom chtěli dosáhnout jasných cílů. To první se vcelku podařilo, to druhé zůstalo nedořečené.

Odborníci z druhého patra

Program Digital Radio Conference 2011 byl rozdělen do dvou dnů. První část proběhla jen odpoledne a konala se v otevřeném prostoru na druhém patře Evropského parlamentu, kde je v rohu televizní studio. Otevřený prostor byl zvolen záměrně: předpoklad byl, že každý, kdo půjde kolem – minimálně do blízké kavárny – se alespoň na chvíli zastaví a podívá se, co zajímavého se tam děje.

Poblíž pak stály sličné asistentky u stolku s digitálními rádii, mobily a dalšími zařízeními, na kterých jde naladit digitální rozhlasové vysílání (DAB). Čas od času k nim přišlo několik lidí, prohlédli si vystavené přijímače a zase odešli.

Vedle mezitím probíhala hodinová diskuse, nejdřív francouzsky, potom anglicky. Debata byla živě přenášena belgickým digitálním rozhlasem, a také do Afriky prostřednictvím systému DRM. Pochopitelně to byla především ukázkou možností nových technologií – v Mozambiku, kam signál mimo jiné proudil, se asi moc zájemců o technologickou debatu v Bruselu nenašlo.

Debatě sice nepřihlíželo mnoho diváků, ale zato naplno využila všechny možnosti, které digitální rozhlas poskytuje. Na obrazovkách okolo i na ukázkových přijímačích tak mohli kolemjdoucí vidět fotografie z průběhu debaty, vizitky diskutujících, a dokonce i mapy, pokud se do diskuse zapojil někdo po telefonu. To vše vznikalo na počítačích jen pár metrů od studia.

Skandinávci nečekají

Z druhého dne konference vyplynulo, že nejlepší cestou do budoucna je kombinace digitálního signálu s doplňkovým internetovým kanálem (tzv. hybridní rádio).

Jedním z řečníků byl norský ministr kultury Roger Solheim. Norsko je zajímavé tím, že chce za několik let vypnout klasické VKV vysílání, což je věc, kolem které zbytek Evropy víceméně opatrně našlapuje. „*Je zábavné vidět, jak státy, které nepatří do Evropské unie, jsou daleko napřed,*“ rýpnul si holandský průvodce konferencí Erik de Zwart, jinak rozhlasová a televizní celebrita, když vítal Solheima na pódiu.

Ne že by cesta k digitálnímu rozhlasu byla v Norsku nějak extrémně lehká. DAB v zemi běží už od roku 1995 a jeho signál pokrývá 80 %. Po šestnácti letech provozu se jeho poslechovost vyšplhala na 8% podíl v denním poslechu a 20% podíl v týdenním share. Norové naladí dva multiplexy s celkem 18 stanicemi. „*Dříve jsme zastávali názor, že vypneme FM, pokud bude aspoň 50 % domácností poslouchat rozhlas digitálně, ale to bychom nevypínali nejspíš ani v roce 2026,*“ rozhodl situaci Solheim. „*Nicméně neřešíme, jestli přepnout, ale kdy,*“ dodal.

Vládní materiál počítá s tím, že by celoplošné analogové rozhlasové vysílání skončilo v roce 2017, a to v případě, že budou splněny všechny předem dané podmínky. Mezi ně patří 99,5% digitální pokrytí norského národního vysílatele NRK a 90 % pokrytí v případě soukromých kanálů. Pokud těchto čísel digitální síť nedosáhne, i tak je vláda přesvědčena, že vypnutí FM je správné řešení. „*Když tyto podmínky splněny nebudou, vypne se i tak v roce 2019,*“ potvrdil norský ministr kultury.

Na plánu se shodly všechny parlamentní strany s výjimkou jedné, a sice Strany pokroku (FRP), která má v parlamentu druhý nejvyšší počet křesel. Neaprotestují ani samotná rádia, jejich provozovatelé ocenili jasná a čitelná pravidla. Dříve povinné kritérium 50 % poslechovosti digitálních stanic se změnilo na nepovinné, stejně tak už není povinné dořešit poslech v autech (řidiči tvoří 20 % posluchačů).

Co si norská rádia od digitalizace slibují? Především lepší signál v odlehlejších oblastech, čili v podstatě zlepšení pozice na trhu. Sníží se také náklady na šíření signálu, protože počet vysílačů klesne ze současných 2 000 analogových na 600–700 při použití DAB. Tři hlavní hráči mají dohromady 95% podíl na trhu (z toho stanice veřejnoprávní NRK se dlouhodobě pohybují mezi 50–60%

podílem, srovnajte to s podílem Českého rozhlasu). Digitalizace doplněná o nové služby by také mohla přilákat Nory zpátky k přijímačům (denní poslechovost v posledních dvaceti letech stále klesá). Silnou konkurenci „starých“ médií je v Norsku internet, protože 84 % domácností má vysokorychlostní připojení.

Skandinávie obecně digitální rozhlas podporuje. Ve Švédsku se vysílá digitálně od roku 1995, naladit je možné osm stanic, ovšem jen s omezeným pokrytím. Nyní začíná licencování soukromých digitálních rádií, jasno by mělo být na začátku roku. Na jaře 2013 by vláda měla předložit koncepci dalšího postupu. „*Potřebujeme plán vypínání FM ve Švédsku a financovat přechodové období, je nutná spolupráce soukromých a veřejnoprávních stanic. Ani ve Švédsku se neřeší jestli, ale jak a kdy,*“ vysvětlil Mats Åkerlund ze Švédského rozhlasu.

Hledání Steva Jobse

Několikrát během diskuse padlo, že pokud něco digitálnímu rozhlasu schází, tak někdo jako Steve Jobs. Osoba, která dodá dnešním poněkud bakelitově působícím přijímačům lesk a náboj věci, bez které se neobejdete. Designér, který digitálnímu rádiu dodá „tlačítka tak lákavá, že máte chuť je olíznout“, jak prý Jobs říkal o iPhone. Němci, kteří mají od srpna celoplošnou digitální síť, předpokládají, že se i bez lákavých tlačítek jen během příštího roku prodá milion přijímačů DAB/DAB+.

„*Součástí digitálního vysílání musí být moderní multi-mediální služby, jinak rádio zajde na úbytě,*“ varoval přítomné rozhlasáky generální ředitel firmy Frontier Silicon Anthony Sethill. Také on prosazuje myšlenku kombinované platformy, která si vezme to nejlepší z rozhlasu a z internetu. Hybridní rádio se chová jako běžný přijímač, ale pokud si koupíte vyšší model, uvidíte na displeji například počasí nebo dopravní situaci, tedy údaje zproštědkované ze serveru rozhlasové stanice.

A taková by podle EBU měla být i budoucnost evropského rozhlasu. Multimediální, digitální a hybridní. Jako studia v Evropském parlamentu. Tamní rozhlasové studio má zelenou klíčovací plochu, aby bylo možné vysílat obohacené internetové streamy přes webkamery ve studiu. Důležitý je správný poměr těchto složek. „*Neděláme špatnou televizi, vizualizujeme rádio,*“ říká kolega Brett Spencer z BBC. V praxi to znamená, že britští posluchači si letos při Wimbledonu mohli vybrat, jestli chtějí poslouchat víc hekání tenistek, nebo průvodní slovo sportovní komentátorky. Stačilo během přímého přenosu posouvat šoupátko na webu BBC.

DAB v České republice

Řádné pravidelné vysílání digitálního rozhlasu v České republice spustila společnost Teleko 1. dubna 2011. Teleko má s digitálním vysíláním dlouholeté zkušenosti, opakovaně ho testovalo ve spolupráci s Českým rozhlasem. V době uzávěrky tohoto textu už vysílače pokrývaly území čítající dohromady přes 2,8 milionu obyvatel. Začalo se v Praze, jejím okolí a na Příbramsku. Posléze se vysílání rozšířilo do Brna a okolí, a nakonec 5. září Teleko pokrylo i severní Moravu.

Nabídku tvoří rozhlasové stanice ČRo 2 – Praha (Dvojka), ČRo Radio Wave, ČRo Leonardo, ČRo D-Dur, ČRo 3 – Vltava, ČRo Region Středočeský kraj (z technických důvodů na celém území) a ČRo Rádio Česko. Ze soukromých stanic se zapojilo mostecké Gama Rádio a křesťanské Radio Proglas. Navíc Teleko šíří také signál pěti italských stanic: Radio Vaticana, RTL 102.5, RTL Classic, RTL Groove a RTL Italian Style.

Vhodné přijímače prodává Teleko jednak přes svůj elektronický obchod a jednak jejich distribuci podpořil také Radioservis ve své prodejně na Vinohradské třídě.

Jak vidno, rádio má budoucnost, musíte ovšem mít nápady a vůli učinit krok vpřed.

Daniel Moravec (porotce kategorie Rozhlasový dokument)

Zpráva z cesty – Prix Europa 22.–29. 10. 2011, Berlín

Soutěžní přehlídka Festival Prix Europa trvala od 22. do 29. října.

Ve velkém posluchačském sále berlínského rozhlasu jsme poslouchali (tvůrci, redaktoři, producenti a akreditovaní novináři) s anglickým scénářem v ruce denně až sedm půlhodinových až hodinových dokumentů. Za týden tak bylo nutné poslechnout třicet sedm rozhlasových dokumentů (= síla).

Pro mě byly nejdůležitější a nejzajímavější následné diskuze, kdy se k dokumentu vyjadřuje většina přítomných tvůrců a následně sám autor, nacházely se nové pohledy na téma, zpracování, úroveň zpracování, přehledy, vrstvy vyprávěného a nastíněného. A trendy.

Aktivní účast na takové přehlídce, jako je Prix Europa, přináší obrovskou spoustu námětů k přemýšlení, tvůrčího porovnávání a hledání a především zkušenost, která oním velkým měřítkem jen zesiluje. Proto doporu-

čuji každému, kdo to s dokumentem myslí vážně, vyjet ven a poslouchat a diskutovat.

A přináší, alespoň pro mě, otázky pro českou rozhlasovou dokumentární tvorbu:

1. Přístup k rozhlasovému dokumentu jako takovému. Postavení mezi žánry, vnímání dokumentu jako královské disciplíny, srovnatelné s dramaturgií nebo rozhlasovou hrou, vnímám český rozhlasový dokument jako svým způsobem podceňovaný žánr, možná spíše nedoceňovaný. A to pole je tak neomezené, protože dokument JE dílo.
2. Technické zpracování zahraničních dokumentů je na úplně jiné úrovni. V Česku zápasíme s nepochopením určitých vedoucích pracovníků, a totiž, že do-

kumentarista MUSÍ být vybavený špičkovou technikou, MUSÍ ji ovládat i v případě, že jeho hlavní pracovní náplní je například zpravodajství té či které stanice ČRo, potažmo je externista. To je naprostý základ.

3. Autoři nejsou vybaveni kvalitními programy, leckdy „montují“ své práce ve dvoustupých (v lepším případě) programech metodou pokus omyl, kdy se výsledná montáž „zachraňuje“ a doladuje v jedné či dvou frekvencích na profesionální technice s profesionálním mistrem zvuku. Šetří se frekvencemi i programy. (Úsměvná zkušenost z Berlína, kdy autor vysvětloval, jak na zvukové koláži trávící cca 30 vteřin pracoval s týmem týden).
4. Atraktivní téma ještě neznamená dobrý dokument, dokument by neměl být „spotřebním zbožím“, ale výslednicí tvůrčí práce autora a dramaturga, někdy v honbě za premiérami a naplněním tzv. vnitropodnikových smluv nedáme čas na dozrání tématu, rozpracovaného díla, ztrácíme odstup, možnost ponořit se hlouběji. S plným vědomím toho, že ne každý dokument musí být TOP, zralý pro mezinárodní srovnání. A ne každý dobrý autor MUSÍ být dobrý dokumentarista.
5. Atraktivní téma nebo příběh ještě neznamená dobrý dokument = klást větší důraz na kvalitní dramaturgii, hledat přesahy, souvislosti. Myslím, že tato ob-

last se zlepšuje. I když pořád ještě vnímám jako jeden z největších problémů u nás autorskou autoregulaci. Něco jako strach experimentovat, jít proti zaběhnutému proudu, mít vlastní názor, schopnost skutečně vyargumentovat vlastní záměry a postupy, nebát se sám sebe a naposlouchaných hodin dokumentů jiných autorů, hledat nové cesty, vyjadřovat postoje, zapojit se, být i osobní.

6. Finanční ocenění rozhlasového dokumentu je žalostné (souvisí s bodem 1).

Možnosti řešení:

Propagace žánru rozhlasového dokumentu jako skutečného díla, jednoho z vrcholů rozhlasové práce (= i nepodceňování posluchače), a tím i zvyšování rozhlasové kultury u nás jako takové.

Vybavení dokumentaristů kvalitní technikou.

Kvalitní soustavná dramaturgická práce. S dlouhodobou vizí, jasnými záměry a uplatněním.

Odpovídající finanční ohodnocení.

Závěr:

Nemyslím si, že je u nás tak zle, ale ve všech nastíněných oblastech, a v mnohých dalších, je možnost velkého zlepšování a růstu a nemuselo by to být až tak náročné. České rozhlasové dokumenty snesou v některých případech srovnání se zahraniční produkcí, ale jedno-duše řečeno, mohlo by jich být víc.

PhDr. Bronislava Janečková

Zpráva ze služební cesty – Prix Italia 18.–23. 9. 2011, Turín

Výhodou systému a organizace Prix Italia je, že veškeré soutěžní pořady jsou delegátům k dispozici ve společné databázi a přístupné v tzv. poslechové místnosti přes počítače. To znamená, že za dva tři dny je možné poslechnout vše podstatné v dané kategorii (letos bylo do kategorie „radio documentary“ přihlášeno 33 dokumentů).

Nevýhodou je jistá odtrženost od hlavního dění, protože diskuse porot nejsou veřejné a delegáti se dozvídají pouze konečné výsledky. Hodnocení dokumentů, které se neocitly na tzv. shortlistu tří nejúspěšnějších pořadů, oficiálně zveřejněno není.

Všeobecně se ví, že jsou rozhlasové státy, kde se dokumentu dlouhodobě daří a které každoročně patří k favoritům těchto mezinárodních přehlídek.

Mezi těmi úspěšnými jsou tradičně téměř všechny státy ze severu Evropy a z Kanady. Jejich dokumentární práce jsou nápadité tématem i zvukem, přičemž často jde až o filigránskou práci s ruchy a hudbou.

Témata jsou závažná, ale i doslova hravá. Vedle příběhu dánských vojáků, kteří v Afghánistánu najeli s autem na minu „THE ROAD SIDE BOMB“, a doku-

mentárně zaznamenaného dne dánského exekutora „WHEN THE BALIFF KNOCKS ON THE DOOR“ byl mezi tituly hravý až zábavný kanadský dokument „UNDER THE BED“ o tajemstvích, která se skrývají pod postelí.

Sympatické je, že se tvůrci v zahraničí zabývají vedle atraktivních a mezních témat fenomény obyčejného života. Dokumentaristé z Francie tak úspěšně uvedli téma transsexuality v Indii „HIJRAS DIARIES – JOURNAL“, atraktivní snímek, ale podle názoru některých až příliš předimenzovaný zvuky.

Finové se vrátili k obětem tsunami z roku 2004 v dokumentu „THE WATERSHED“ a Angličané v půlhodinovém dokumentu „BETWEEN THE EARS: OUT COUNTING SHEEP“ zaznamenávali zvukově dokonale průběh experimentu o vzájemné komunikaci ovcí.

Odpověď na otázku, proč třetina lidí po sedmdesátce v Americe stále pracuje, hledali Holanďané na jihu Ameriky v dokumentu s názvem „OLD AMERICA“. V bezprostředním dialogovém komentáři dvou autorek tu padají postřehy o vizi budoucích seniorů ve vztahu k prodlužující se délce života.

Ve všech případech však platí, že důležitý je nápad. Švédští dokumentaristé například nechali číst své přední ministry poemu švédského básníka Gunnara Elköfa „Everyone is a World“ a vysvětlovat obsah básně v dokumentu „POLITICIANS RAEDING POETRY“. Ukázalo se, jak politické strany ovlivňují vidění světa a jak úsměvně odlišný je pohled politiků na základní lidské hodnoty.

Polští dokumentaristé se zaměřili v obou dokumentech na druhou světovou válku – v dokumentu „THE LAST FLIGHT“ investigativně hledali ve Francii potomky sestřeleného polského pilota.

Tradičně slabou produkcí se základními technickými nedostatky a nevyhraněnými tématy prezentovali Rumuni. Naši slovenští kolegové přivezli dva snímky – druhý díl dokumentu „MUSES BEHIND BARS“ Jana Bábika, jehož první díl z téhož cyklu loni vyhrál Prix Bohemia Radio. Poctivě zpracované, ale formálně méně nápadité pojetí tématu vězňených umělců v čase totality však v Turíně na ocenění nestačilo. Větší šanci na ocenění měl druhý slovenský dokument „PARIS FOREVER“, v němž byly zpracovány dva příběhy slovenských emigrantů-umělců v Paříži. Hudební a zvuková režie je u tohoto snímku vzorová. Ale ani tento snímek se na tzv. shortlist nedostal.

Mezinárodní dokumentární debut naší Evy Nachmilnerové ve snímku „CLEAR CUT“ – příběh vyprávěný filozofujícím patologem – v zahraniční konkurenci určitě ostudu neudělal.

Vítězné snímky byly z dílny irské, francouzské, švédské, finské, belgické a srbské.

Na tzv. „shortlist“ nejúspěšnějších dokumentů se dostaly tituly:

1. „HE MUST BE DIFFERENT“ z finského YLE Radio – příběh vraždy pošťáka z 19. století, v němž dokumentaristé zpracovali archivní fakta do formy hraničící až s dramatickým útvarem. Porota vyzvedla zejména: „...spojitost faktů a mytologie a mimořádné zvukové formy. Vysoká úroveň zvukového zpracování s etickou úvahou, co znamená život mimo společenství většiny.“
2. „THE CARETAKER“ z irského RTÉ – autor jde po stopách jedné z největších uměleckých krádeží, ke které došlo v muzeu Chester Beatty Library. Téma je zpracováno překvapivě úspornými prostředky.
3. „I CALL YOU SOMETIMES“ je dokument debutující autorky Švédského rozhlasu. Vnučka se snaží natáčet se svou babičkou její vzpomínky na pobyt v koncentračním táboře, ale opakovaně se to nedaří, protože emoce brání podat souvislé svědectví. Příběh je sestaven ze střípků a toho, co se podařilo zachytit na mikrofon a co kdysi řekla babička své dceři (matce autorky). Porota tento dokument hod-

notila vysoce: „...krásně vystavený dokument s čistými liniemi a elegantní minimalismus prostředků. Program si klade za cíl zjistit, zda je možné trauma předávat z generace na generaci.“

Dále byly na shortlist zařazeny tři dokumenty pro cenu za originalitu:

1. „JACK“ – belgický, pouze dvanáctiminutový snímek je miniportrétem válečného veterána z Vietnamu, který pracuje ve skladu zbraní. Svůj příběh vypráví na pozadí současných událostí v Afghánistánu. Je překvapivé, jak na tak krátké ploše tvůrce dokázal přinést protiválečné poselství a zvukově barevně zachytit filozofii této osobnosti.
2. „HIJRAS DIARIES – JOURNAL“ – již výše zmíněný dokument Radio France o transsexuální komunitě v Indii. Pořad vznikl pět let v průběhu seminářů se členy komunity. Zvukově živé zpracování poskytuje posluchačům možnost vcítit se do atmosféry tohoto světa.
3. „OPTIMISM“ – pouze sedmiminutový příběh profesora Bělehradské fakulty, který po nehodě chodil dva měsíce o berlích. Tento minidokument s úsměvným a chytrým pohledem na svět, v němž pan profesor berlu promění v hudební nástroj, nazvala porota krásným drahokamem.

Vítězství si nakonec odnesly snímky „He must be different“ a „Jack“.

Porota rozhlasové dokumentární kategorie v závěru konstatovala, že byl problém dohodnout se na vítězných titulech a že někteří členové poroty odcházeli ze společných jednání velmi nespokojeni. Porota se však jednomyslně shodla na tom, že letos byl v rozhlasové dokumentární kategorii nižší průměr kvality snímků a že dokumentů na nejvyšší úrovni bylo méně než v předchozích ročnících.

Prix Italia je festival stále prestižní, ale izolováním diskusí v uzavřených fórech porot není pro delegáty a ostatní účastníky festivalu tak přínosný jako podobné akce, kde se diskutuje a hodnotí veřejně. Možná i to byl důvod, proč se o měsíc později na Prix Europa v Berlíně sešlo více kvalitních titulů, kde musel být tentokrát zájem dokumentaristů o účast výrazně limitován předvýběrem nominovaných titulů.

Ve srovnání se současnou českou dokumentární produkcí je zřejmé, že v úspěšných dokumentárních týmech ve světě jsou příznivější podmínky pro rozvoj tohoto žánru. Chceme-li se přiblížit evropské špičce, je na čase vnímat, že dokument v Českém rozhlase potřebuje vedle kvalitní techniky a lepšího finančního zázemí především specialisty a ne jen kolegy, kteří si k dokumentu občas „odskočí“ od své práce moderátorů, redaktorů a režisérů.

ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

MgA. Eva Vojtová

České rozhlasové hry nové generace

(Dramaturgie a autorská tvorba, 2. Ph.D., Divadelní fakulta JAMU)

Článek vznikl na základě přednášky na Symposium des Leipziger Hörspielsommers und der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ Leipzig

Attention, please! Das Hörspiel im Zeitalter der verkürzten Aufmerksamkeitsspanne (Attention, please! Rozhlasová hra ve věku zkrácené schopnosti soustředění)

Lipsko, 19.–21. 3. 2010 (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy“, Dittrichring 21, 04109 Lipsko)

Cílem tohoto článku je tematická charakteristika české rozhlasové hry nové generace v prvních dvou letech vysílání cyklu *Hry a dokumenty nové generace* (2007 a 2008) na *ČRo 3 – Vltava*.

Po stručném historickém přehledu se budu věnovat nejzajímavějším inscenacím uvedeným v cyklu a hledat odpověď na otázku: Existuje generační výpověď?

1. Stručný historický přehled (1923–1989)

Rozhlasové vysílání začíná v Československu v roce 1923 (stejně jako v Německu). Ve 20. letech 20. století se vysílaly převážně divadelní přenosy nebo rozhlasové adaptace divadelních her.

První autor, kterého je možné přiřadit k „nové generaci“, je František Kožík (nar. 1909), který v roce 1934 s režisérem Josefem Bezdíčkem realizoval svou hru *Cristobal Colón*, jednu z nejslavnějších českých, resp. československých rozhlasových her. Je napsána formou fiktivní reportáže o Kolumbově objevitelské cestě do Ameriky. Tehdy ještě nebylo možné hry natočit a pak nahrávku pustit ve vysílání, rozhlasové hry se vysílaly živě. Aby režisér dosáhl zvukové plastičnosti, rozmístil herce po celém Brně. Jeden dokonce stál na střeše rozhlasového studia – kvůli nárazům větru, které měly podle textové předlohy ohrožovat Kolumbovu plavbu.

Druhá světová válka a komunistický puč však přerušily rozvoj uměleckých možností rozhlasu.

Až v 60. letech lze opět mluvit o „nové generaci“ rozhlasových autorů, režisérů a dramaturgů. Tato doba se označuje jako „zlatý věk české rozhlasové hry“. České inscenace slavily úspěchy na zahraničních soutěžích, autoři i režiséři byli většinou mladí lidé do třiceti let, vycházeli ze specifika média rozhlas a experimentovali s ním. Vznikly dokonce hry, které vizuální složku přímo vylučovaly – např. *Všechny moje hlasy* (1967) od Anto-

nína Přídala, rozhlasová hra, v níž se muž spřátelí s hlasy z gramofonových desek s jazykovým kurzem.

Po porážce Pražského jara jednotkami Varšavské smlouvy 21. srpna 1968 nesměla většina kvalitních autorů publikovat. Rozhlasové hry autorů jako Rejnuš, Klíma, Přídala, Kundera ad., které se po roce 1968 ještě podařilo natočit, byly uzamčeny do trezoru a mohly být vysílány až po pádu socialismu v roce 1989, tedy v 90. letech.

2. Situace po roce 1989

Situace české rozhlasové hry v 90. letech se většinou označuje jako krize. Mladí autoři a režiséři dostali více příležitostí v televizi, která pro ně byla přitažlivější také díky vyšším honorářům.

Na začátku 90. let byly jako tzv. „odpožděné premiéry“ uvedeny inscenace z konce 60. let a inscenovaly se další hry od autorů, kteří za normalizace nemohli být uváděni.

Tendence v soudobé zahraniční dramatické tvorbě se v *Českém rozhlase* v 90. letech téměř neprojeví.

Tato situace se změnila teprve v roce 2006, kdy si profesor Jan Vedral, dramaturg *Českého rozhlasu* a pedagog na DAMU v Praze, nechal zpracovat analýzu, aby zjistil, kolik rozhlasových her vzniká, od koho, v jakém věku je většina autorů atd., a rozhodl se tento stav změnit.

Cyklos *Hry a dokumenty nové generace*, který založil spolu s Antonínem Přídalem, rozhlasovým autorem generace 60. let a do konce akademického roku 2009/2010 vedoucím oboru Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika na Divadelní fakultě JAMU v Brně, a s brněnským rozhlasovým dramaturgem Markem Horoščákem, je v historii *Československého a Českého rozhlasu* zcela jedinečný.

3. Cyklus *Hry a dokumenty nové generace*

Cyklos *Hry a dokumenty nové generace* (dále *HDNG*) se vysílá každou poslední neděli v měsíci v 19 hod. na *ČRo 3 – Vltava* v rámci pořadu *Čajovna*, který se zaměřuje na mladší publikum.

Původně měl být cyklus věnován jen hrám, ale ukázalo se, že roste zájem mladých tvůrců o rozhlasové dokumenty, proto se i ty staly součástí cyklu.

Nejen autoři, ale i režiséři, herci, hudební skladatelé, kteří spolupracují s *HDNG*, patří většinou k nové gene-

raci; v tomto krátkém příspěvku se však budu věnovat jen textům a jejich autorům.

V zahraničí je tomuto cyklu podobný např. německý cyklus *Freispiel (Deutschlandradio Kultur)* nebo anglický *The Wire (BBC)*.

4. Rozhlasová hra nové generace

Podrobně jsem se věnovala především prvním dvěma roků vysílání cyklu, tedy 2007 a 2008, protože *HDNG* tehdy připravovali dramaturgové, kteří cyklus založili, pečlivě vybírali nejlepší texty mladých autorů, většinou studentů humanitních a uměleckých škol, a chtěli představit tvorbu nové generace za delší časové období.

Je pozoruhodné, že většina textů vznikla jako divadelní hry a pak je autoři nebo dramaturgové upravili pro rozhlas.

Z podrobné analýzy vyplynulo, že většinu textů je možné rozdělit do dvou hlavních tematických skupin, které jsou zcela protikladné: **Komorní inscenace, rodinné a partnerské vztahy, intimní výpovědi a Apokalyptické vize, společenské výpovědi.**

Dále budu tyto dvě hlavní skupiny charakterizovat, uvedu konkrétní příklady a nakonec zmíním ještě jedno téma, které se v cyklu taky opakovaně objevuje – **Sport.**

4.1 Komorní inscenace, rodinné a partnerské vztahy, intimní výpovědi

Téměř polovina inscenací se zabývá mezilidskými vztahy a mnohé z nich jsou (v různé míře) autobiografické.

Přemysl Rut, známý český rozhlasový autor a pedagog na DAMU v Praze, řekl, že autobiografičnost je to elementární, to první, to nejjednodušší – protože mladí autoři se zajímají hlavně sami o sebe a o své nejbližší okolí. Opravdový talent se však pozná až tehdy, když je autor schopen opustit autobiografické příběhy a vyprávět o něčem, co nezažil, třeba proto, že se to nestalo.¹

Texty, které jsou otevřeně autobiografické, většinou napsaly ženy.

Chtěla bych se podrobněji věnovat dvěma těmito textům, které zobrazují podobné téma, jež by bylo možné označit jako „banální“, každá autorka k jeho zpracování ovšem přistoupila zcela odlišně: *Niekur* od Kateřiny Rudčenkové a *Vítej mezi námi* od Terezy Semotamové.

Kateřina Rudčenková je úspěšná mladá česká básnířka (nar. 1976), jejímž hlavním tématem je ona sama a její zážitky (v každém rozhovoru zdůrazňuje, že píše autobiograficky, protože chce být pravdivá, a když čte text od někoho jiného, taky ji zajímají spíš jeho skutečné zážitky než to, jak je schopen fabulovat [srov. Hein, 2008]).

Život a dílo autorky jsou úzce spjaty s německou kulturou – její tvorba je ovlivněna německou literaturou a *Niekur* se odehrává na uměleckém zámečku Wiepersdorf, na němž Rudčenková strávila několik měsíců jako stipendistka. Ve hře *Niekur* (litevsky „nikde“) vypráví

o milostném vztahu mladé české spisovatelky a staršího ženatého litevského básníka.

Kritika oceňovala především formální kvality textu: Milenci se vzájemně oslovují ve 3. osobě singuláru. Není to ovšem původní nápad Rudčenkové – ona sama přiznává inspiraci hrou *Z cizoty* od Ernsta Jandla.

Druhou rovinu textu tvoří hra o siamských dvojčatech, kterou píše hlavní hrdinka. Autorka v rozhovoru řekla, že tato „hra ve hře“ zrcadlí příběh milenců, kteří jsou emocionálně rostlí a musí se bolestně rozdělit.²

Autobiografickým tématem a vztahy se zabývala i Tereza Semotamová (nar. 1983) ve hře *Vítej mezi námi*.

Hlavní hrdinka této hry se rozhodne, že bude po určité době („zkušební dobu“) bydlet se svým přítelem. Výchozí situace je podobná *Niekuru* – dva lidé spolu na jednom místě, na omezenou dobu. Ve srovnání s Rudčenkovou zobrazila Semotamová tyto „banální problémy“, které ovšem mohou být těmi nejdůležitějšími v životě, jako komedii. Nesnažila se o formální inovace, ale pracovala přirozeně a hravě se specifiky média rozhlas (např. vnitřní dialog dívky s jejím druhým Já). Hlavní hrdinka stále diskutuje sama se sebou a píše dopis svému synovci, který má brzy přijít na svět. Chce dítě varovat před tím, co je zde čeká (jedná se vlastně o vnitřní monolog hrdinky).

Autorka reflektovala žánry tzv. „na okraji“ mediální sféry, které s uměním nemají nic společného. Vnitřní svět hlavní hrdinky je někdy zobrazen jako talkshow, jindy jako reklama na kosmetiku. Řeší se role muže a ženy ve společnosti, jak připravit jíšku a nespálit ji apod.

Na rozdíl od hry *Niekur*, kde svět mimo zámeček jako by neexistoval, vystupuje ve *Vítej mezi námi* otec hlavní hrdinky, který je těžce nemocný, a je tak připomínkou reálných problémů.

Hlavní hrdinku představují dvě herečky – jedna její skutečný hlas, druhá vnitřní: A – hlavní hrdinka, B – její vnitřní hlas, C – její přítel.

Ukázka 1: Vítej mezi námi (2007)

43 min. Účinkují: Petra Bučková, Marie Vančurová, Lubomír Sůva. Dramaturgie: Marek Horoščák. Režie: Jakub Vítek.

6. „Hrdinka se lituje

A: *Jsem otrok svého ticha, své hlavy. Všech těch zvuků, které slyším, ale ony ve skutečnosti neexistují. Jsem, jsem, jsem...* (zmateně vymýšlí, co ještě všechno je) (Písknutí.)

B: *Přestaň se pořád litovat, hrdinko. Podle mě bys to s ním měla zabalit. Ponižuje tě. A tak.*

A: *Já ho ale ponižuju taky.*

B: *Ale málo. Musíš víc, víc!*

A: *Vztah někdy je vzájemným ponižováním se. Zkoušíme spolu bydlet. S ním. Řekli jsme si, že spolu měšíc budeme na zkoušku bydlet, s ním, a pak se uvidí, s ním.*

C: *Se mnou.*

B: *Hm. S ním.*

7. Se Simonou do kina

A: *Kdybych měla peříčka převzácného ptáka, hledal bys mě píšťalkou, na kterou se láká.*

Šramocení v zámku.

A: *Hejhou.*

B: *Husy jdou...*

C: *A za nima kačer... Ahoj.*

A: *Ahoj.*

B: *(zkarikuje ho) Mám hlad.*

A: *Mám ti ohřát to od včerejška?*

C: *Ano. (Zavře dveře. Delší písknutí.)*

B: *Proč bys mu to měla ohřívát? Proč si to neohřeješ sám?*

A: *Protože má ptačí mozek. No nic.*

Praští hrcem na plotnu. Písknutí.

C: *Říkalas něco?*

B: *Já bych to prostě neohřála. Nechala bych ho pojit hladu.*

A: *Máme dohodu. Já vařím, on uklízí.*

B: *Dohoda je dohoda, čin je čin. Nakonec zůstaneš sama s dohodou bez činů. Uvidíš.*

Pauza. Otevrou se dveře.

C: *Jo, hele, vadilo by ti, kdybych šel zítra se Simonou do kina?*

A: *Ne, to je tvoje věc.*

C: *Tak jo. Zavře dveře.*

B: *Pop uchopil kyj.*

8. X.X.X. Hnusota v kině

Milé dítě, právě jsem ti chtěla trochu osvětlit pravidla života na tomto světě. Chtěla jsem ti napsat, že svět není tak zlej, jak se většinou člověku zdá. Že přestože tátu v tom supermarketu kleplo a nikdo mu nedokázal pomoci, uzdravuje se. Že přestože je tu pár bídáků, je tu i hodně dobrých lidí, kvůli kterým stojí za to přežít tu bídu s těma bídákama. Jenže teď mám bohužel, milé dítě, pocit, že bídáci prostě převládají.

Je dost možný, že ty budeš fajn člověk, klidně i pohlaví mužského, po použití sporáku vydrhneš kapance a tak, ale ... no nezlob se, já jsem teď prostě trochu nasraná. Takový slova tě asi tvý rodiče učit nebudou, ale až přijede teta z Moravy na návštěvu, jistě jí to párkrát uteče, takže takovýhle slova budeš ovládat. Mělo bys ovládat! [Semotamová, 2007: 4–5].

4.2 Apokalyptické vize, společenské výpovědi

V protikladu k autorům, kteří tvoří rozhlasové hry, v nichž společnost a politika jako by neexistovaly, stojí tvůrci, kteří se zabývají tzv. velkými tématy (terorismus, globalizace atd.). Tyto hry často zobrazují svět zničený velkou katastrofou (např. třetí světovou válkou), v němž jen několik posledních lidí bojuje o přežití.

Většina textů vznikla jako divadelní hry a byly v divadlech inscenovány, autoři jsou většinou muži kolem 30–40 let, kteří patří k významným českým spisovatelům.

Nejúspěšnější z těchto her je *Cesta do Bugulmy* od Jáchyma Topola, jednoho z nejznámějších současných českých spisovatelů. Hra byla napsána v němčině a premiéra se konala v roce 2006 v divadle Düsseldorfer Schauspielhaus.

Děj je situován do blízké budoucnosti někde v Evropě, která byla zničena válkou s teroristy. Tři kati (dědeček, otec, syn) jdou na Sibiř do města Bugulmy, kde v zajateckém táboře přežilo několik posledních lidí. Autor se ve hře zabýval aktuálními tématy – globalizace, ekologie, terorismus, Evropská unie, komunismus, koncentrační tábory... Hru je možné číst jako originální rekapitulaci evropské historie, která ukazuje, že to byly jen války a hromady mrtvol (ty se na konci skutečně objeví pod tajícím sněhem). Autor si také provokativně pohrává se stereotypy a národnostními klíši.

Jáchym Topol řekl, že se německé publikum na premiéře hry smálo [Bohutínská, 2009]. Dialogy a situace jsou někdy tak groteskní a absurdní, že přes hororovou atmosféru působí až komicky.

Ukázka 2: Cesta do Bugulmy (2006)

60 min. Účinkují: Rostislav Novák, David Prachař, Petr Lněnička, Eva Salzmannová, Vanda Hybnerová, Bohumil Klepl, Jan Vedral. Dramaturgie: Jan Vedral. Režie: Thomas Zielinski.

„Jerochymová: Vnímánie! Vnímánie! Gavariť Bugulma! Slyšte všichni! Tady vysílač svobodná Bugulma! Přijďte k nám! Volá vás svobodná Bugulma!“ [Topol, 2007: 3].

4.3 Příběhy ze sportovišť aneb Mužské záležitosti

Sport a témata, která s ním souvisejí, zpracovávají hlavně muži – nejen autoři jsou muži, ale i režiséři, většina herců apod.

Často se jedná o zábavné anekdoty, jejichž autoři se záměrně nepokoušejí o hlubší výpověď.

Budu se podrobněji zabývat rozhlasovou hrou *Soumrak bodů* (parafráze na *Soumrak bohů* Richarda Wagnera) od Petra Kolečka (nar. 1984).

Hra vznikla jako klauzurní práce na DAMU. Zadání znělo: „Napište hru o tom, co vás opravdu štve.“ A jak Kolečko v jednom rozhovoru přiznal – to, co ho v té době doopravdy rozčilovalo, bylo, že fotbalová Sparta už zase prohrála. A tak o tom napsal hru [srov. Dědek, 2007].

Komedie je založena na kontrastu mezi vysokou formou a nízkým obsahem: Banální příběh o mužstvu, jehož nová prezidentka Judita sportu vůbec nerozumí a již jde jen o peníze, takže svými špatnými rozhodnutími téměř zničí mužstvo, které bývalo neporazitelné, je napsán ve formě antické tragédie, v blankversu a hexametru. Autor pracuje s chórem, repliky jsou patetické, veršované. Kolečko mísí literární jazyk s fotbalovým slangem a vulgarismy.

Ukázka 3: Soumrak bodů (2007)

40 min. Účinkují: Jan Konečný, Vladimíra Striežencová, Lukáš Příkazký, Vojtěch Dvořák, Jiří Panzner, Petr Kolečko, Václav Šūs. Dramaturgie: Kateřina Rathouská. Režie: Jan Frič.

„SBOR My potáhnu zas příští tejdě s vohněm,
zlý chlapi, co neznaj žádný slítování,
nad cizíma hools, který vyplenit nás chtěj.

FANOUŠEK 2 Já, vole, vlajku našich barev ušiju,
FANOUŠEK 1 já, vole, basu piva v pátek nachystám.

SBOR A v neděli zase jako dřív tu budem,
rum, nože a jdeme na ně, hajzly.
My bijem se za ně, voní zas za nás,
za každěj gól platěj kluci krví svou,
i sektor věrnejš nezná žádnou bolest,
když žilám svejm v hospodě klid dopřej.
Můj fotbal, říkám, když se někdo na čas ptá,
můj staďák, říkám, když domů má mě někdo nýst.“

[Kolečko, 2006: 3–4].

K tomu, zda se jedná o osobní autorskou výpověď, řekl Petr Kolečko v rozhovoru pro *Reflex*: „A řekl bych, že to je pěkná hra – podle mě nejlepší, co jsem napsal! Myslím, že je z ní cítit, jak mi šla od srdce, kolik je v ní osobního vkladu. Ostatně fotbal je jediná věc na světě, o které si dovolím tvrdit, že jí rozumím – vždyť mě taky otec vzal prvně na fotbal, když mi byly tři, zápas se Žilinou...“ [Dědek, 2008].

5. Závěr: Generační výpověď neexistuje

Analýza ukázala, že většina her patří ke dvěma extrémním pólům: intimní příběhy a velké společenské výpovědi. Intimní příběhy jsou často autobiografické, společenské výpovědi bývají někdy tezovité a postavy stereotypní. Forma je často důležitější než obsah, příběhy jsou banální. Autoři zkoumají možnosti jazyka – tvoří neologismy, poetismy, hrají si se slovy.

Jediné, co má většina her společného, je zobrazení světa, který není optimistický, v němž nic nefunguje, ani vztahy, ani společnost. Hlavní pocity jsou strach, nejistota, neschopnost.

Jasnou společenskou výpověď cyklus nepřinesl, dramaturgům se však podařilo dosáhnout hlavního cíle: přivést do rozhlasu mladé autory a režiséry, které toto médium nadchlo a pracují pro ně dál, hledají nové výrazové prostředky a možnosti zvukového vyjádření.

Dnes tedy lze mluvit o renesanci rozhlasové hry v *Českém rozhlase*, která navazuje na rozkvět v 60. letech.

Závěr přenechám Kateřině Rudčenkové, která vyjádřila svůj vztah k rozhlasu těmito slovy: „*Rozhlas je pro mě osobně důležitějším sdělovacím prostředkem než televize, ale pro většinu lidí je to jistě naopak. Rozhlasovou dramatickou tvorbu vnímám jako odvětví velmi výlučné, intimní, náročné, ba okrajové, které je sice určeno pro menšinové publikum, ale v jeho specifitě je nenahraditelná hodnota.*“ [Vojtová, 2009: 121].

Vyjádřila tak názor mnoha dalších tvůrců nové generace.

Použité zdroje:

Literatura, články v tištěných i elektronických periodikách:

- ADÁMEK, Jiří: Naděje na jiný rozhlas. *A2*, č. 43, 2007 [cit. 2009-01-27]. Online dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/43/nadeje-na-jiny-rozhlas>>.
- BOHUTÍNSKÁ, Jana: Poslední apokalypsa v tovární hale. *A2*, č. 24, 2006 [cit. 2009-03-06]. Online dostupné z: <<http://www.tydenika2.cz/archiv/2006/24/posledni-apokalypsa-v-tovarni-hale>>.
- DĚDEK, Honza: O Kolečko víc. *Reflex*, č. 44, 2008 [cit. 2009-04-10]. Online dostupné z: <<http://www.reflex.cz/Clanek34094.html>>.
- HEIN, Milan: Kateřina Rudčenkova Niekur/Nikde. *Divadlo Ungelt* [online]. 2008, poslední revize 13. 5. 2009 [cit. 2009-05-13]. Dostupné z: <<http://www.divadlounge.cz/niekur.html>>.
- JEŠUTOVÁ, Eva (ed.): *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas 2003.
- KOLEČKO, Petr: *Soumrak bodů* [rukopis]. 2006.
- PŘÍDAL, Antonín: *Všechny moje hlasy a jiné hry*. Praha: I. Železný 1994.
- RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Niekur* [rukopis]. 2006.
- SEMOTAMOVÁ, Tereza: *Vítej mezi námi* [rukopis]. 2007.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1995.
- TOPOL, Jáchym: *Cesta do Bugulmy* [rukopis]. 2007.
- TOPOL, Jáchym: *Supermarket sovětských hrdinů*. Praha: Torst 2007.
- VOJTOVÁ, Eva: *Rozhlasová dramatická tvorba nové generace*. Magisterská diplomová práce na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně [rukopis]. Brno 2009.

Využité nahrávky:

- KOLEČKO, Petr: *Soumrak bodů*. ČRo 2007.
- RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Niekur*. ČRo 2007.
- SEMOTAMOVÁ, Tereza: *Vítej mezi námi*. ČRo 2007.
- ŠONKOVÁ, Monika: *Františka*. ČRo 2008.

Poznámky:

- 1) Citováno z besedy po premiéře inscenace *Františka*, vysílané 28. 9. 2008 na *ČRo 3 – Vltava*.
- 2) Srov. rozhovor s autorkou na <http://www.vetnemyly.cz/rozrazil/sch2007-04.html> [cit. 2009-01-26].

Mgr. Eva Vojtová

Nástin vývoje cyklu Hry a dokumenty nové generace v letech 2009–2010

V diplomové práci se zabývám podrobně prvními dvěma roky vysílání *HDNG* (2007 a 2008), kdy cyklus dramaturgicky připravovali jeho zakladatelé Jan Vedral, Kateřina Rathouská a Marek Horoščák, později také Radim Nejedlý a Jaroslava Haladová. Až na Radima Nejedlého všichni dramaturgové s prací pro cyklus na konci roku 2008 skončili. Roky 2007 a 2008 tedy představují ucelenou první etapu vysílání cyklu, kdy byla – či měla být – důsledně naplňována jeho dramaturgická koncepce, a tedy představeny nejpozoruhodnější projekty tvůrců nové generace. Především v prvním roce vysílání dramaturgové nevybírali jen z textů a dokumentů, které vznikly v daném období, ale snažili se představit to nejpozoruhodnější z tvorby nové generace za delší časový úsek.

Cílem následujícího textu je nastínit vývoj *HDNG* v letech 2009–2010, tedy jak se s příchodem nových dramaturgů proměnila koncepce, obecně charakterizovat autory a režiséry, kteří přispěli do cyklu, a stručně popsat, jak to ovlivnilo výběr témat, formálních a inscenačních postupů a celkovou podobu *HDNG*. (Podrobná analýza všech inscenací, které vznikly pro *HDNG* od roku 2009, by byla námětem na samostatnou práci.)

Od roku 2009 se pro *HDNG* otevírá zcela nová etapa. Cyklus byl začleněn pod pražskou Literárně-dramatickou redakci (vedoucí Martin Velíšek) a začali ho připravovat noví dramaturgové: V Praze režisérka Kateřina Dušková (v cyklu dříve režírovala hru *Niekur*) a dokumentaristky Gabriela Albrechtová-Palyová (nar. 1978) a Hana Železná. Do brněnské redakce nastoupila nová dramaturgyně her Hana Hložková (nar. 1978, absolventka Divadelní vědy na FF MU, pracovala jako dramaturgyně, asistentka režie apod. v různých divadlech, např. v Divadle Husa na provázku a ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti), dokumenty připravuje nadále Radim Nejedlý (v cyklu byla uvedena jeho hra *Muskulorium* a dokument *Události z let 1986–69 v Brně*). Všichni dramaturgové patří k mladé generaci a oproti předcházejícímu období jsou více zastoupeny ženy.

Periodicita, vysílací čas ani místo cyklu v rámci programového schématu *ČRo 3 – Vltava* se nezměnily, nadále se pravidelně (s několika výjimkami) střídají premiéry z brněnské a pražské redakce. V souladu se záměrem Jana Vedrala se do přípravy inscenací často zapojují regionální studia (např. Ostrava, České Budějovice). Stejná zůstala stopáž pořadu (60 minut) i průměrná stopáž jednotlivých příspěvků – většinou 30–40 minut, poté následuje beseda s tvůrci, již se mohou zúčastnit i posluchači.

Pro přehledný seznam pořadů vysílaných v *HDNG* v letech 2009–2010 viz přílohu uvedenou za tímto textem.

Na první pohled je zřejmá proměna dramaturgie cyklu ve vztahu k dokumentům: Od roku 2009 se pravidel-

ně střídají rozhlasové dokumenty a hry, v rámci jedné *Čajovny* je uveden vždy pouze jeden dokument (až na výjimku v dubnu 2009) a následuje beseda s tvůrci stejně jako u her (v předchozích dvou letech byly těžištěm cyklu rozhlasové hry, dokumentům nebyla věnována větší pozornost, často jich bylo uvedeno více v rámci jednoho pořadu, bez besed apod.).

Za sledované období se dokumentů vysílalo celkem jedenáct – šest v roce 2009 a pět v roce 2010, her se vysílalo čtrnáct – v roce 2009 osm (v dubnu 2009 byly cyklu věnovány dvě *Čajovny* – viz dále) a v roce 2010 šest (v prosinci 2010 se *HDNG* nevysílal, protože poslední neděle v měsíci vyšla na 26. 12. 2010 se svátečním vysílacím schématem).¹ Stále tedy převažují hry, ale je zřejmé, že dokumenty mají v cyklu již téměř rovnocennou pozici.

Ve sledovaném období byly uvedeny práce od dvaceti čtyř autorů a autorek, což je o dva méně než v předcházejícím období (autorské dvojice opět počítám zvlášť). Z toho je třináct žen a jedenáct mužů, cyklus zůstal tedy i po příchodu nových dramaturgyní genderově vyvážený.

Dále se budu zabývat výhradně hrami – tam je podíl autorů a autorek ještě vyrovnanější: sedm žen a sedm mužů.

Dvě jména byla posluchačům cyklu známá z let 2007 a 2008 – Kateřina Rudčenková (*Niekur*, 2007, a *Čas třetího dýmu*, 2009) a Petr Maška (*Tratoliště*, 2008, a *Blbouni*, 2010). Renomovaní tvůrci jako Jáchym Topol již v cyklu prostor nedostali. Autoři her jsou většinou (v souladu s původní koncepcí) studenti a čerství absolventi uměleckých/humanitních/mediálních oborů do pětatřiceti let. Sporné je zařazení hry Romana Sikory *Smrt talentovaného vepře*, a to jak vzhledem k věku autora (nar. 1970, v době uvedení inscenace v cyklu mu bylo téměř čtyřicet roků), tak proto, že se jedná o známého a hraného dramatika (největšího úspěchu dosáhla dosud jeho hra *Smetení Antigony*, která byla oceněna v soutěži o Cenu Alfréda Radoka v roce 1997). Hra *Smrt talentovaného vepře* je však jeho rozhlasovou prvotinou, a proto je její uvedení v cyklu opodstatněné. Jak uvedla Hana Hložková, souvisí to s vývojem dramaturgické koncepce: „Když jsem nastoupila na místo Marka Horoščáka, snažila jsem se ve výběru titulu navázat na jeho práci, sledovala jsem také texty vybírané pražskou redakcí. Nemyslím si, že bych dělala něco odlišně, spíš se pokouším rozšiřovat okruh začínajících autorů o zralé, ale bohužel stále ‚nezavedené‘, anebo spojené spíš s divadelní prací.“ [Hložková, 2011].

Z nových autorů a autorek se v cyklu opakovaně objevují tři jména: Helena Eliášová (dvě hry), Dagmar Urbánková (dva dokumenty) a Kateřina Jonášová (dokument a hra).

S cyklem v těchto letech nespolupracoval ani jeden student či absolvent Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky na DIFA JAMU, což je překvapující o to více, že se jedná o obor zaměřený z velké části na rozhlas a že v předchozím období měli studenti a absolventi tohoto oboru v cyklu převahu, někteří připravovali pro HDNG i několik pořadů, a navíc je iniciátorem vzniku celého cyklu tehdejší vedoucí oboru profesor Antonín Přidal (do konce akademického roku 2009/2010).

Nejčastěji byly uváděny práce studentů DAMU (především oborů dramaturgie a režie, ale i scénografie, produkce ad.), DIFA JAMU je zastoupena hlavně studenty a absolventy divadelní dramaturgie. Mezi autory jsou také studenti a absolventi žurnalistiky, práva, filozofických fakult (převážně teatrologie) ad.

V letech 2009 a 2010 s cyklem spolupracovalo deset režisérů, z toho čtyři ženy a šest mužů. I když počet mužů převažuje, ve srovnání s předchozím obdobím je poměr režisérů a režisérek vyrovnanější. Z předchozích vysílání cyklu již byla posluchačům známá jména Natálie Deáková, Kateřina Dušková a Hana Mikolášková. Jediný, kdo se ujal inscenace svého vlastního textu, byl Martin Františák. Většina režisérů, kteří s cyklem začali spolupracovat v roce 2009, jsou absolventi činoherní režie na JAMU či DAMU, pracují v divadlech a inscenace v HDNG je jejich rozhlasovým debutem. Výjimkou je rozhlasový profesionál Michal Rataj (nar. 1975, hudební skladatel, muzikolog a pedagog, s rozhlasem spolupracuje především jako skladatel scénické hudby). Jsou to převážně tvůrci mladší pětáctičetiletí, výjimečně inscenují čtyřicátníci či pětáctičátníci.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že noví dramaturgové dbali na to, aby autoři a režiséři patřili i věkově k mladé generaci – zdá se, že věk byl při výběru autorů zohledňován více než v předchozím období (v té době byl hlavním kritériem „nový styl psaní“ a „nový sound“ [Horoščík, 2008]).

Dokumenty nové generace se staly plnohodnotnou součástí cyklu, toto téma si zaslouží samostatnou studii. Já se v souladu s cílem své práce zaměřím na čtrnáct her nové generace. Oproti předchozím dvěma roků byly všechny inscenace v HDNG vysílány premiérově, žádná nebyla převzata z *Klubu rozhlasové hry* či jiného cyklu ČRo. Téměř všechny uvedené texty jsou původní rozhlasové hry, příp. vznikly jako divadelní, ale v divadle nebyly inscenovány a měly veřejnou premiéru v HDNG (výjimkou je *Čas třešňového dýmu* Kateřiny Rudčenkové – viz dále). Ve srovnání s předchozím obdobím (kdy byly většinou vysílány upravené divadelní hry, které již měly dříve svou, často úspěšnou, divadelní premiéru) je to výrazný posun směrem k původní rozhlasové tvorbě. Zdá se, že se dramaturgům daří vzbudit zájem o rozhlas a původní tvorbu pro toto médium u nových mladých autorů.

Hana Hložková k tomu uvedla:

„Hry vybírám tak, že si vytipuji začínajícího autora a požádám ho o napsání rozhlasového textu, který by měl buď reflektovat nějakou generační výpověď, nebo by měl být v nějakém žánru např. grotesky, hororu apod.

Výběr hry však probíhá i tak, že objevím zajímavý text, který má dle mého názoru potenciál pro rozhlas, a autora požádám, aby jej dal do formy určené k vysílání.“ [Hložková, 2011].

Pro zaměření mé práce jsou nejdůležitější dvě inscenace, které byly uvedeny v roce 2009, ale dramaturgicky ještě patří do předchozího období. Jsou to *Sbal psa a vypadni* od Jakuba Anděla a *Čas třešňového dýmu* od Kateřiny Rudčenkové, těmi se budu zabývat podrobně.

Premiéra inscenace *Sbal psa a vypadni* byla plánována na 28. prosince 2008, měla to být závěrečná hra druhého roku cyklu. Text vznikl na DAMU v semináři Jana Vedrala a byl realizován v dramaturgii Kateřiny Rathouské a režii Natálie Deákové. Kvůli vulgarismům se hra nakonec nevysílala a místo ní byla do cyklu zařazena repríza z *Klubu rozhlasové hry – Léto v Laponsku* renomovaných autorů Petra Pýchy a Jaroslava Rudiše. Opožděná premiéra inscenace *Sbal psa a vypadni* se uskutečnila 18. dubna 2009 ve 23:00 ve speciálním vydání *Čajovny*. Následoval rozhovor Kateřiny Rathouské s Janem Vedralem.

Jakub Anděl studuje scénografii na DAMU a působí také jako hudební publicista. Text *Sbal psa a vypadni* vznikl jako jeho semestrální práce v semináři Jana Vedrala a je jeho dramatickou prvotinou.

Muž a žena, v noci, v dešti, v autě. Pracují, tj. převážejí bedny s neznámým obsahem podle daných pokynů a nesmějí se na nic ptát. On je nervózní, ona zkušenější, on se klepe a žvaní, ona ho okřikuje a řídí (jeho i auto). Několikrát musí zastavit: kvůli psovi, kterého srazil; kvůli policistovi, který je chce legitimovat a kterého muž v afektu postřelí; a opět kvůli psovi, kterého srazilo auto a jehož majitel bezradně stojí na silnici. Muž postupně přebírá iniciativu, přes ženiny protesty otevře bednu, aby viděl, co veze, a zjistí, že je tam – živý pes. To ho tak rozčílí, že zabije ženu, pak i majitele mrtvého psa, který nepřestává s hloupými dotazy, psa z bedny posadí na místo ženy a pokračuje v cestě nocí.

Hra patří k žánru „road story“, což je rozhlasová (též divadelní) obdoba „road movies“, tedy příběhů, které se odehrávají „on the road“ – „na cestě“ – a tato cesta tvoří jejich rámeček. (Z her uvedených v HDNG by k „road stories“ mohly být přiřazeny ještě zmiňované *Léto v Laponsku* a *V pasti* Terezy Verecké, která již patří k nové dramaturgii – premiéra v cyklu se uskutečnila 27. září 2009.) Divadlo Dagmar v Karlových Varech, v němž režisérka Hana Franková nastudovala divadelní verzi hry, přidalo k podtitulu ještě adjektivum „ujetá“, nazvalo tedy hru „ujetá road story“.²

Název a také námět hry odkazují ke kultovní britské filmové krimikomedií *Sbal prachy a vypadni* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, režie: Guy Ritchie). Ačkoliv i text Jakuba Anděla obsahuje absurdní a groteskní momenty, nemá jeho atmosféra ani vyznění se zmíněnou komedií nic společného: Hra *Sbal psa a vypadni* je svou poetikou blížká tzv. coolness dramate.

Jan Vedral v rozhovoru s Kateřinou Rathouskou charakterizoval coolness jako „...dramatický proud, který má mít takový účín, že divákovi dá ‚do držky‘ (to je odkaz na

výraz 'in-yer-face', jak se tato dramatika nazývá ve Velké Británii). Blokují se jakékoli estetizující filtry mezi obrazem a realitou, bere se z reality spíše to ošklivé a to se vyklopí před diváka, včetně toho, že je zamořen jazyk hry. Postavy pocházejí z polosvěta, jsou to postavy mezi životem a smrtí, mezipohlavní, hlavními hrdiny jsou tedy často psychopati, narkomani, homosexuálové, lesby, prostitutky, zločinci. Účelem je esteticky šokovat diváka, pokus vniknout do tabuizovaných oblastí – herci vystupují nazí, předvádějí na scéně soulož, příp. homosexuální soulož, používají vulgarismy. Tento velký záměrný šok měl být výrazem toho, jak se mladým lidem jevil konzumeristický svět 90. let.³ Jako zdroj tohoto způsobu nazírání na svět uvádí Vedral film *Historyky z podsvětí* (*Pulp Fiction*, 1994, režie: Quentin Tarantino) a filmový manifest *Dogma 95*, který propagovali a ve svých filmech uplatňovali severští režiséři, především Lars von Trier (např. film *Idioti – Idioterne*, 1998). Mezi nejznámější coolnes dramatiky patří Britové Mark Ravenhill a Sarah Kaneová a Němec Marius von Mayenburg.

Uvedená charakteristika platí i pro Andělovu hru: Postavy jsou z okraje společnosti, jsou to zločinci nebo jejich komplicové, možná pašeráci. Nedovídáme se nic o jejich minulosti ani o jejich životě, snad kromě toho, že žena v deseti letech byla svědkem autonehody, při níž zemřel její pes. Postavy jsou skici, můžeme si jen domýšlet, že má žena víc zkušeností se zločinem než muž – zpočátku má převahu. Dvojice se stále hádá, napětí i násilí se stupňuje – od zabití psa přes zranění neznámého člověka k vraždě ženy. Příběh připomíná anekdotu. Neustále se vrací motiv psa, dvakrát se objeví pes, kterého srazilo auto – podruhé není jasné, jestli se muž s ženou točí v kruhu a vrátili se znovu na místo, kde předtím přejeli psa, nebo jestli se skutečně jedná o dalšího mrtvého psa. Pointu tvoří replika muže, který do mobilu sděluje „nadržěným“, že už tam brzy bude, že se jen trochu zdržel kvůli „počasí pod psa“.

Srovnáme-li tento příběh charakteristikou coolnes dramatiky nebo přímo s hrami od Ravenhilla, Kaneové ad., je zřejmé, že je Andělova hra v podstatě umírněná. Také Jan Vedral v rozhovoru uvedl, že tato hra dnes už nemůže být pro nikoho šokující.

To, čím je kontroverzní a kvůli čemu nemohla být odvysílána v 19:00 jako ostatní hry nové generace, je její jazyk – hojně užití vulgarismů. Nejen znalce coolnes dramatiky, ale ani publikum současných filmů či čtenáře nových knih by výrazy jako „drž hubu“ nebo „kurva“ patrně nevyvedly z míry. Dle Vedrala hra:

„Může šokovat ten okruh posluchačů, a to je problém univerzálního média, kteří delegují do té instituce, kterou je třeba Český rozhlas, nějakou svou představu o ideálním světě. Oni samozřejmě vědí, kolik vulgarity je ne ve slovech, vždyť to je legrační, ale v tom, jak se lidé k sobě chovají ve skutečnosti, jak vulgární, jak sprostá, jak násilná je společnost, ve které žijeme, a velice si přejí, aby někde byl nějaký ostrůvek, ve kterém tato skutečnost neexistuje. [...] A když ta instituce zklame, když se toto objeví na scéně Národního divadla [...], tak ti lidé jsou znepokojení. Když to slyší z rádia, ja-

ko je naše, tak jsou znepokojení a zlobí se, ale vlastně se zlobí špatně. Zlobí se, že existuje nějaká skutečnost a že nežijeme v umělém světě.“⁴

U nás tvořili coolnes dramata např. Jiří Pokorný, Lenka Havlíková-Kolihová, Markéta Bláhová, Miroslav Bambušek nebo Egon Tobiáš (posledně jmenovaný je podobně jako Jakub Anděl absolvent scénografie na DAMU). Tito autoři jsou spjatí s Činoherním studiem v Ústí nad Labem, které dalo v 90. letech velký prostor současné české a evropské dramatece a uvedlo u nás coolnes drama. V roce 2001 za to získalo Cenu Nadace Alfréda Radoka – Divadlo roku 2000.

Režisérka inscenace *Sbal psa a vypadni* Natália Deáková je uměleckou šéfkou a kmenovou režisérkou Činoherního studia, její první prací v tomto divadle byla inscenace hry *Polaroidy* od Marka Ravenhilla a uvedla u nás i další coolnes dramata (např. *Krev Sergi Belbela*). Text *Sbal psa a vypadni* jí byl tedy blízký. Do všech rolí obsadila herce z Činoherního studia.

Irena Kristeková a Jan Plouhar jako On a Ona nasadili od začátku svižné tempo a začali s rychlým dialogem v nervózní atmosféře, která plně odpovídá textové předloze. Problémem, který spočívá už v textu, je fakt, že dialogy negradují. Napětí se stupňuje pomyslně s dalšími a dalšími vraždami, ale dialogy jsou od začátku tak agresivní a vypjaté, že není možné je více gradovat. V inscenaci, kde režisérka použila minimum hudby a zvukových efektů, vystoupí předností i nedostatky textu velmi výrazně.

Jako gag, který by spíše patřil do komedie *Sbal prachy a vypadni* než do coolnes dramatu, vyznívá především scéna setkání zločinců s majitelem psa – typizovaným nainivním maloměšťákem. Díky hereckému výkonu Jaroslava Achaba Heidlera je to jedna z nejvýraznějších scén hry.

Vedral řekl, že ho zajímalo, „jak narůstá nemotivované násilí v tomto světě“.⁵ Motivy postavám skutečně chybějí – záměrně.

Posluchači mohou mít různé výhrady k textu i k jeho realizaci, ale je třeba ocenit, že zásluhou HDNG se do rozhlasu dostala původní česká coolnes dramatika – i když víc než deset let po jejím vrcholu v evropské dramatece, v době, kdy už se mluví spíše o „post-coolnes“. Největším přínosem inscenace *Sbal psa a vypadni* tak je, že v rozhlase otevřela kontroverzní témata, jimž by se veřejnoprávní médium nemělo vyhýbat.

Po původně plánované premiéře hry *Sbal psa a vypadni* byla 25. ledna 2009 v cyklu uvedena hra Kateřiny Rudčenkové *Čas třeshňového dýmu*.

Podrobná charakteristika autorky je uvedena na začátku analýzy její inscenace *Niekur. Čas třeshňového dýmu* je původně divadelní hra, která vznikla v roce 2007 v angličtině pro autorčin rezidenční pobyt v Royal Court Theatre v Londýně. Tam byl uveden úryvek ze hry ve formě scénického čtení. Ve stejném roce se hra dostala do finále soutěže o Cenu Alfréda Radoka a v roce 2008 byla představena v newyorském Immigrants' Theatre, opět ve formě scénického čtení. Inscenace pro HDNG v režii Kateřiny Duškové a dramaturgii Jana Vedrala je tedy celkem třetí uvedení hry, ale první v češtině.

Rozhlasová inscenace byla nominována na Cenu Prix Bohemia Radio 2009.

Anna je svobodná, bezdětná malířka, talent roku. Ke třicátým narozeninám dostane od matky byt, kde matka kdysi žila s otcem a kde se s ním i rozvedla, kožích a babiččin zasnubní prstýnek. Ze záhrobí je navštíví babička Valerie a ženy tří generací vedou diskuzi o vztahu matka-dcera, o roli ženy ve společnosti, o manželství a mateřství. Anniny svobodnomyslné názory a odmítání rodinné tradice se střetávají s nároky matky na „správný život“ a babiččinými vzpomínkami na její, a tím i Anniny kořeny – třešňové stromy na Vysočině. To se prolíná s druhou rovinou hry, v níž tři pohádkové princezny – Popelka, Sněhurka a Růženka – čekají na své ženichy. Obě roviny dospějí k aspoň částečnému smíření – matka se pokusí dceru pochopit, princezny se dočkají svatby – ale během čekání se změny v muže.

Rudčenkova se otevřeně hlásí k autobiografickému způsobu tvorby. Stejně jako *Niekur* i tato hra je autobiografická: Hlavní postava Anna sice není spisovatelkou, ale jinak má s autorkou mnoho shodných rysů – věk, umělecké povolání, zobrazování aktů (Rudčenkova se věnuje fotografování aktů, a také způsob, jakým sebe a své postavy odhaluje ve svých textech, připomíná akty), a hlavně názory, jak zmínila autorka na besedě po odvysílání hry.

Autobiografičností a intimitou (rodinné problémy, hledání vlastní identity jako ženy a umělkyně) je hra blízká textům uvedeným v *HDNG* v letech 2007 a 2008 *Niekur*, *Vítej mezi námi*, *Františka*, *Něha ve skříni*.

Formálně autorka využila postup, který již uplatnila ve hře *Niekur*. Reálná rovina – setkání tří žen (i když ani to není zcela reálné, protože jedna z žen je mrtvá) se prolíná se snovým setkáním tří princezen, v němž se zrcadlí základní téma hry: pohled většinové společnosti na sňatek a manželství, postavení ženy vůči mužům, vnučovaný předpoklad mateřství.

V anotaci byl text označen jako „snová lyrická hra“.⁶ Reálné rovině chybí dramatická zápletka, jedná se spíše o lyrický diskurs na dané téma. Dramatickou situaci pohádkové roviny tvoří čekání – na ženichy a svatbu, což trochu připomíná beckettovské *Čekání na Godota* s tím rozdílem, že princezny se – i když ne jako princezny, nýbrž jako princové, v něž se přemění – dočkají. (Čekání se svým způsobem promítá i do reálné roviny – ženy čekají na Annina partnera Xavera, který ale nepřijde, protože Annu před týdnem opustil, což Anna nakonec přiznává.)

Dramaturgický oblouk tvoří sňatek, hra jím začíná i končí: Na začátku si ženské hlasy předávají lyrickou výpověď o ideální představě sňatku jako symbolu krásy a čistoty. Když se ho na konci dočkají, jsou již zcela jiné, a to jak obrazně (ztratily iluze), tak doslova (proměnily se v muže).

Rudčenkova tvoří nejen působivé básnické obrazy a zručně pracuje s lyrickým jazykem, ale předkládá posluchači i zrakové a čichové vjemy:

V úvodní pasáži o ideálním sňatku je dominantní bílá barva:

„...bílí vozkové v bílých kabátech bílým bičem ženou bělouše...“ [Rudčenkova, 2008: 4].

Pasáž končí obrazem, kdy se na bílých nevěstiniých šatech objeví rudý flek – postavy během jedné věty přecházejí od ideálů k deziluzi (nevěsta není panna, ale musí se vdávat, protože je těhotná), která je pro hru charakteristická.

Několikrát se vrací motiv třešňového sadu jako kořenů, sounáležitosti s půdou a tradicemi (tak třešně vnímá babička Valerie). Dnes už z těchto tradic zůstal jen dým, stejně jako ze stromů, které pokácel manžel jedné z babiččiných neteří – zdály se mu nepotřebné, ani nerodily (narážka na téma plodnosti a na to, jaký se stereotypně přikládá význam životu ženy s dětmi v kontrastu k životu bez dětí). Autorka sugestivně popisuje štiplavou vůni třešňového dýmu.

Nejdůležitější je téma genderu, s ním spojených stereotypů a předsudků, hra bývá označována jako feministická. Autorka ústy hlavní postavy vyslovuje provokativní vzpuru proti tradičnímu pojetí ženství a všemu, co od ní starší generace, již ztělesňuje hlavně matka, vyžaduje jako od ženy.

Pro ilustraci uvádím několik citátů:

„Když se narodí holčička, všichni jí hned oblečou růžový šatičky a řeknou jí, aby se usmívala a byla zticha.“

„Nechci mít děti, vadí mi fyzická stránka té věci.“ (Zde autorka cituje Virginii Woolfovou.)

„Já jsem génius, ale svět to nedokáže akceptovat, protože zatím neexistuje slovo génius v ženském rodě.“ [Rudčenkova, 2008].

Genderové hledisko je uplatňováno i na pohádky, jimiž jsou dle autorky v dětech už od malička pěstovány a upevňovány stereotypy. Ženy jsou v nich zobrazovány jako podřízená stvoření, která musí čekat na to, až si pro ně přijde jejich princ, a tím dospěje jejich život k naplnění.

To je nejvýraznější ve scéně, kdy si nevěsty představují, o čem se tak asi cestou můžou bavit princové:

„Slyšel jsem o Sněhurce tolik vyprávět... Prý jak najde opuštěnou chýši, hned v ní začne kuchtit a smýčít, co kdyby tam bydlel nějaký trpaslíček, který to ocení. A co kdyby jich bylo víc...“

„Vzrušuje mě Popelčina umouněná tvář. Rajcuje mě, jak klopí víčka, a přitom tam dole žhne, když přikládá do kamen. Má tam zatopíno...“

Závěr, kdy se z princezen stanou muži, kteří čekají, až si pro ně přijdou ženy, lze chápat jako feministické gesto, výzvu k aktivitě žen a k obrácení rolí.

Autorce se podařilo i matku a babičku zobrazit jako zajímavé, silné ženy, které nevyznívají jako zkostnatělá stará generace, která už nemá pravdu. Anna přiznává, že má ze své matky komplexy, protože ta zvládla všechno – studium, domácnost, děti, kariéru. A ona není schopna pořádně zvládnout ani jedno z toho. Navíc nechává obě starší ženy, aby uváděly argumenty, na něž Anna občas nemá co říct:

„Nebýt mého mateřství, tak bychom si tu dnes nepovídaly.“

Nebo:

„Máš čas na takový úvahy právě proto, že nemáš děti.“ [Rudčenková, 2008].

Zůstává tak na posluchači, ke kterému názoru se přikloní, autorka upřímně a pečlivě zkoumá problém ze všech perspektiv.

Režisérka Kateřina Dušková, která je také autorkou rozhlasové úpravy hry, již měla zkušenosti s inscenací hry *Niekur* a z toho, jak pojala *Čas třeshňového dýmu*, je zřejmé, že rozumí autorčině poetice a dokáže pro její ztvárnění použít adekvátní výrazové prostředky. Do rolí Anny, matky a babičky na straně jedné i do rolí princezen na straně druhé obsadila stejné herečky, čímž podpořila význam pohádkové linie jako myšlenkové paralely k reálné linii. Veronika Korytářová, Jana Vojtková-Kabešová i Michaela Lohniská působí v reálných i pohádkových rolích přirozeně a uvěřitelně. I přes vykonstruovanou základní situaci hry jsou totiž dialogy žen zcela reálné a podobné diskuze s matkou zažil patrně každý.

Neskutečnou, snovou atmosféru inscenace, která jako by se vznášela v oparu třeshňového dýmu, podpořila krásná původní hudba Petra Piňose.

Na některých místech můžou být matoucí hlasy hereček, které jsou si hodně podobné a můžou se plést. Nabízí se otázka, zda by nebylo možné obsadit všechny role jednou herečkou a posunout vyznění celé inscenace ještě více do obecné roviny – jako diskurs mezi ženami různých generací.

Takové pojetí by hru ještě více přiblížilo k jiné hře uvedeně v cyklu v roce 2007, s níž ji i tak spojují četné paralely: k inscenaci hry *Něha ve skříni* od Lenky Tillichové, která je setkáním tří já jedné ženy v různém věku, a tedy s různým pohledem na život. *Něha ve skříni* vyznívá ve srovnání s *Časem třeshňového dýmu* spíše tradičně, manželství ani mateřství nejsou zpochybnovány, i když nejsou líčeny idylicky, Tillichová do hry neprojektuje feministicky vyhraněný názor. Oproti emancipovanému postoji Anny v *Čase třeshňového dýmu* na sebe Jana v *Něze ve skříni* nahlíží výhradně prostřednictvím vztahu s mužem, další témata jejího života, jako např. profese, nejsou pro hru důležité.

Jedná se o kontrastní pohled mladých autorek na ženství, o protikladné způsoby zobrazení ženství, stárnutí, vymezování se vůči starším generacím.

V tom, kdy byly inscenace v cyklu vysílány, se odráží vývoj dramaturgické koncepce: *Něha ve skříni* byla uvedena ve třetím vysílání HDNG a *Čas třeshňového dýmu* otvíral nové období. V následujících letech se genderová a feministická témata v cyklu objevovala stále častěji a radikálněji.

V letech 2009 a 2010 dochází k proměně témat, jimiž se tvůrci nové generace zabývají.

Několik her z tohoto období je možné přiřadit ke skupině komorních inscenací a intimních výpovědí o rodinných a partnerských vztazích, do níž patřila téměř polovina her z let 2007 a 2008: Kateřina Rudčenková – *Čas třeshňového dýmu*, Tereza Verecká – *V pasti*, Martin Františák – *Tvůj děda*, Veronika Musilová-Kyrianova a Vojtěch Bárta – *Hra na čas aneb V roce kočky*, David

Zábranský – *Hudba! Konečně!*, částečně také Petr Maška – *Blbouni* a Helena Eliášová – *V pátek o desáté*.

Přístup autorů k těmto tématům je ovšem zcela odlišný od předchozího období (viz dále). Souvisí to také s žánrovou proměnou – častý je žánr černé komedie či černé grotesky, který se v letech 2007 a 2008 nevyskytoval (ne uceleně – některé inscenace obsahovaly jen prvky těchto žánrů). To platí např. pro hry *V pasti* (černá komedie o dvou dvojicích a jednom náhodném spolucestujícím, kteří se cestou autem tak pohádají, že se nakonec vybourají a všichni zemřou; sentimentální komentář lidí, kteří je najdou a vidí v nich šťastnou rodinku, která přišla nešťastnou náhodou o život, dodává situaci tragikomickou pointu) a *Tvůj děda* (černá groteska o čekání – nejdřív na děti, pak na dávno ztraceného manžela, o vztazích v rodině, jejíž soužití je postaveno na velké lži z minulosti).

Autoři textů *Hra na čas aneb V roce kočky* a *Hudba! Konečně!* pojímají téma partnerských a rodinných vztahů a hledání vlastní identity experimentálně. Musilová-Kyrianova a Bárta se při psaní hry o vztahu Gabriely, která bere všechno vážně, a Alfréda, který bere vše jen jako hru, inspirovali lékařskou kazuistikou *Puklý čas* od Evy Šyříškové, popisující osudy lidí v mezních situacích. Nejde jen o příběh mileneckého vztahu, autoři sledují především psychiku Gabriely, která stále balancuje na hraně psychické choroby. Hra *Hudba! Konečně!* byla v anotaci charakterizována jako „zkratkovitým a básnickým způsobem pojatý obraz jednoho života v konkrétní zemi. Hlavní roli tu nehraje dialog, ale rytmus jednotlivých slov a vět, které přebírají jednotlivé postavy.“⁷ Proud výpovědí střídavě v er- a ich-formě je rozdělen na několik „smutků“ (jednotlivé části hry jsou uvozeny jako „první smutek“ atd.), v nichž autor zachycuje proměnu života muže, jemuž zemřel otec, a on se musí vyrovnat s jeho ztrátou a s dědictvím, které představuje dům, zahrada a sekačka na trávu. Inscenace tvoří rytmický celek, hudbu.

V realisticky pojaté hře *Blbouni* zobrazuje autor Petr Maška tragikomický konflikt otce a jeho dvou synů, který se odehrává na pozadí vesnické soutěže v pojídání knedlíků, tzv. blbounů. Nejde jen o čistě rodinný problém, otec a mladší syn reprezentují starousedlíky, kteří lpí na půdě a tradicích, zatímco starší syn chce prodat rodinné pozemky, aby se na nich mohly stavět nové domy.

V *Pátku o desáté*, „*Hře o utíkání. Před životem. Před samotou. Před sebou.*“, jak zní podtitul, zkoumá autorka Helena Eliášová partnerské vztahy z jiné perspektivy: Jak může fungovat soužití homosexuálního Tomyho a heterosexuální Riny? Přináší tak do cyklu velmi podstatné téma, které se v něm dosud neobjevilo, a zabývá se také tématem identity a sebepřijetí.

Na rozdíl od let 2007 a 2008 se téměř nevyskytují apokalyptické vize a velké společenské výpovědi. Hra *Jako za živa* Heleny Eliášové byla sice označena jako „apokalyptická fantaskní komedie“,⁸ ale pojednává o něčem úplně jiném – o dvou mladých dívkách, které zemřou na diskotéce a dostanou se do nebe, kde se ovšem nudí, a tak se jdou podívat do pekla...

Z cyklu zcela vymizelo téma, které bylo v předchozím období velmi podstatné – historie a vyrovnávání se s dědictvím minulosti. Jediná hra, která toto aspoň částečně tematizuje, jsou *Kočičí jazýčky* Barbory Vaculové, „hra na hranici hororu a černé komedie“.⁹ Odehrává se ve vesnici, v níž kdysi došlo k masakru koček, a příznak masového hrobu pronásleduje obyvatele dodnes. I tomu, kdo nezná autorčiny předchozí texty, v nichž zpracovávala vinu za brutální násilí páchané při odsunu Němců po druhé světové válce, je zřejmé, že se jedná o metaforu, podobenství, že vraždění koček je zástupný motiv za mnohem závažnější zločin.

Jak jsem již naznačila při analýze hry *Čas třeshňového dýmu*, v cyklu výrazně zesílil genderový tón, tedy hry s feministickou tematikou, a to především v textech „voyeristické science fiction“¹⁰ *Kopule* Kateřiny Jonášové a *České kuchty – super buchty* Radmily Adamové (a částečně také ve hrách Heleny Eliášové). Zmíněné autorky se aktivně angažují ve feministických hnutích a zabývají se stereotypy, které se vytvářejí kolem role ženy a ženské krásy.

K těmto hrám by mohl být přiřazen i *Štít* Tomáše Syrovátky, který – ač ho napsal muž – také zpracovává podobné téma, i když spíše mezi řádky: Hlavní postavou je stárnoucí spisovatelka Hannah Stachová, která píše knihy o týráni žen, jež se nelíbí ani ženám, ani mužům, ale jsou tak výrazné, že se vůči nim všichni vymezují. Hannah není schopna se začlenit do normální společnosti, navázat vztahy, cítí se osamělá a nešťastná. Přichází do své rodné vsi, aby naposledy zdolala nebezpečnou cestu na horský štít. Přitom se téměř stane účastnicí událostí, o nichž píše ve svých knihách.

Výlučnost umělce a jeho neschopnost zařadit se mezi ostatní je tématem také existenciálního monodramatu Romana Sikory *Smrt talentovaného vepře* (podtitul s odkazem na Jamese Joyce *Portrét umělce jako starého muže*). Hra pojednává o vepři, který se od ostatních vepřů na jatkách liší tím, že umí zpívat Beethovenovu *Ódu na radost*, a ostatní ho proto neakceptují. Jedná se o dosud jediné monodrama v *HDNG*.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že dramaturgie *HDNG* se od roku 2009 zcela proměnila, a bude jistě zajímavé sledovat, jak se bude proměňovat dále.

Použitá zdroje:

- RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Čas třeshňového dýmu* [rukopis]. 2008.
- Domovská stránka *Českého rozhlasu*: *Český rozhlas* [online]. c2000. <www.rozhlas.cz>.
- Barbora Vaculová: *Kočičí jazýčky – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2009 [cit. 2010-10-16]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/596070>.
- Hra na čas aneb V roce kočky – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2010 [cit. 2010-10-16]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/737700>.
- Jako za živa – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2009 [cit. 2010-10-16]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/jako-za-živa-561264>.

Kateřina Jonášová: *Kopule – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2010 [cit. 2010-10-16]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/katerina-jonasova-kopule-686906>.

Kateřina Rudčenkova: *Čas třeshňového dýmu – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2009 [cit. 2010-10-15]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/537933>.

Domovská stránka Divadla Dagmar: *Divadlo Dagmar* [online]. Dostupné z: <http://www.divadlodagmar.cz/>.

Sbal psa a vypadni [online]. [cit. 2010-13-10]. Dostupné z: <http://www.divadlodagmar.cz/?p=375>.

Osobní stránka Kateřiny Rudčenkovej: *Kateřina Rudčenkova – básnířka a prozaička* [online]. Poslední revize 5. 5. 2009 [cit. 2009-01-29]. Dostupné z: <http://rudcenkova.freehostia.com/index.html>.

Domovská stránka *Mluveného panáčka*: *Mluvený panáček* [online]. c2007. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com>.

KAMBERSKÝ, Jakub: *Na téma rozhlasových road movies* [online]. 2009 [cit. 2010-10-15]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/nazory-a-komentare/24907-na-tema-rozhlasovych-road-movies.html>.

HLOŽKOVÁ, Hana <hana.hlozkova@bo.rozhlas.cz>. 2011-01-11 16:07 [cit. 2011-01-12]. Předmět zprávy: HDNG – otázky. [E-mail adresátce Evě Vojtové <EvaVojtova@seznam.cz>]. Osobní komunikace. Uloženo v archivu autorky práce.

HOROŠČÁK, Marek <marek.horoscak@bo.rozhlas.cz>. 2008-04-04 16:14 [cit. 2009-01-26]. Předmět zprávy: Re: Prosba. [E-mail adresátce Evě Vojtové <EvaVojtova@seznam.cz>]. Osobní komunikace. Uloženo v archivu autorky práce.

Využitá nahrávky:

- ADAMOVIČ, Radmila: *České kuchty – super buchty*. ČRo 2010.
- ANDĚL, Jakub: *Sbal psa a vypadni*. ČRo 2009.
- ELIÁŠOVÁ, Helena: *Jako za živa*. ČRo 2009.
- ELIÁŠOVÁ, Helena: *Pátek po desáté*. ČRo 2010.
- FRANTIŠÁK, Martin: *Tvůj děda*. ČRo 2009.
- JONÁŠOVÁ, Kateřina: *Kopule*. ČRo 2010.
- MAŠKA, Petr: *Blbouni*. ČRo 2010.
- MUSILOVÁ-KYRIANOVA, Veronika & BÁRTA, Vojtěch: *Hra na čas aneb V roce kočky*. ČRo 2010.
- RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Čas třeshňového dýmu*. ČRo 2009.
- SIKORA, Roman: *Smrt talentovaného vepře*. ČRo 2009.
- SYROVÁTKA, Tomáš: *Štít*. ČRo 2009.
- VACULOVÁ, Barbora: *Kočičí jazýčky*. ČRo 2009.
- VERECKÁ, Tereza: *V pasti*. ČRo 2009.
- ZÁBRANSKÝ, David: *Hudba! Konečně!* ČRo 2010.

Příloha:

Seznam her a dokumentů uvedených v *HDNG* v letech 2009–2010

2009:

- Leden: 25. 1. 2009 Kateřina Rudčenkova – *Čas třeshňového dýmu*.
Režie: Kateřina Dušková.
- Únor: 22. 2. 2009 Jiří Slavičinský – *Na kraji světa*.^{*11}
- Březen: 29. 3. 2009 Helena Eliášová – *Jako za živa*.
Režie: Tomáš Svoboda.

- Duben: 18. 4. 2009 Jakub Anděl – *Sbal psa a vypadni* (speciální díl cyklu).
Režie: Natálie Deáková.
26. 4. 2009 Dagmar Urbánková – *Mami, ten tvůj mikrofon je úplně detektivní.* *
Miluš Kotišová – *Otázky jsou naděje (Ticho mlčí, naslouchá).* *
- Květen: 31. 5. 2009 Roman Sikora – *Smrt talentovaného vepře.*
Režie: Jakub Maceček.
- Červen: 28. 6. 2009 Barbora Vaculová – *Kočičí jazýčky.*
Režie: Hana Mikolášková.
- Červenec: 26. 7. 2009 Barbora Kalinová – *Chyt' ma, ak to dokážeš!* *
- Srpen: 30. 8. 2009 Miroslav Valeš – *Rok skalických orlů.* *
- Září: 27. 9. 2009 Tereza Verecká – *V pasti.*
Režie: Martin Tichý.
- Říjen: 25. 10. 2009 Martin Františák – *Tvůj děda.*
Režie: Martin Františák.
- Listopad: 29. 11. 2009 Kateřina Jonášová & Anna Kotková – *Virtuální sametová revoluce.* *
- Prosinec: 27. 12. 2009 Tomáš Syrovátka – *Štít.*
Režie: Hana Mikolášková.
- 2010:**
- Leden: 31. 1. 2010 Kateřina Jonášová – *Kopule.*
Režie: Michal Rataj.
- Únor: 28. 2. 2010 Vítězslav Jíra – *Hra je radost.* *
- Březen: 28. 3. 2010 Helena Eliášová – *Pátek po desáté.*
Režie: Alexandra Bauerová.
- Duben: 25. 4. 2010 Tomáš Procházka – *Zmáčkní knoflík.* *
- Květen: 30. 5. 2010 Veronika Musilová-Kyrianová & Vojtěch Bárta – *Hra na čas aneb V roce kočky.*
Režie: Natálie Deáková.
- Červen: 27. 6. 2010 Markéta Císařová – *Tělo – Corpus.* *
- Červenec: 25. 7. 2010 Petr Maška – *Blbouni.*
Režie: Petr Štindl.
- Srpen: 29. 8. 2010 Hana Malaníková – *Ještě nejsem v kubánském odboji.* *

- Září: 26. 9. 2010 David Zábranský – *Hudba! Konečně!*
Režie: Kateřina Dušková.
- Říjen: 31. 10. 2010 Radmila Adamová – *České kuchty – super buchty.*
Režie: Alexandra Bauerová.
- Listopad: 28. 11. 2010 Dagmar Urbánková – *Chodit po hranici.* *
- Prosinec: –

Poznámky:

- 1) Za náhradu lze považovat premiéru inscenace *Největší Básník* od Romana Sikory, kterou v *ČRo Brno* realizoval režisér Jakub Maceček. Autor i režisér, stejně jako dramaturgyně Hana Hložková, jsou spjati s HDNG. *Největší Básník* byl ovšem 28. 12. 2010 uveden v *Klubu rozhlasové hry*.
- 2) Srov. anotaci představení na <http://www.divadlodagmar.cz/?p=375> [cit. 2010-13-10].
- 3) Srov. rozhovor Kateřiny Rathouské s Janem Vedralem po premiéře inscenace *Sbal psa a vypadni*, vysílaný 18. 4. 2009 na *ČRo 3 – Vltava*.
- 4) Citováno z rozhovoru Kateřiny Rathouské s Janem Vedralem po premiéře inscenace *Sbal psa a vypadni*, vysílaný 18. 4. 2009 na *ČRo 3 – Vltava*.
- 5) Srov. rozhovor Kateřiny Rathouské s Janem Vedralem, vysílaný 18. 4. 2009 po premiéře inscenace.
- 6) Srov. anotaci pořadu na http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/537933 [cit. 2010-15-10].
- 7) Srov. anotaci pořadu na http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/737700 [cit. 2010-10-16].
- 8) Srov. anotaci pořadu na http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/jako-za-zi-va-561264 [cit. 2010-10-16].
- 9) Srov. anotaci pořadu na http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/596070 [cit. 2010-10-16].
- 10) Srov. anotaci pořadu na http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/katerina-jonasova-kopule-686906 [cit. 2010-10-16].
- 11) * dokumenty

Seminář SRT na Prix Bohemia Radio Poděbrady 2011

Program:

Sdružení pro rozhlasovou tvorbu
a Festivalový výbor Prix Bohemia Radio 2011
vás srdečně zvou na diskusní seminář

**Vyrůstá nám nová generace rozhlasáků?
O výuce i výchově k rozhlasové tvorbě
na českých, moravských i mezinárodních vysokých školách i v praxi**

který se koná **ve čtvrtek 13. října 2011 od 9:30 hodin**
v Kongresovém sále hotelu Bellevue v Poděbradech

- 9:30 Úvodní slovo prof. Antonína Přídala**
- 9:45 Doc. PhDr. Alena Blažejovská – Nemuset, ale moci**
(pedagožka ateliéru Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky na Divadelní fakultě JAMU v Brně, redaktorka Literárně-dramatické redakce Českého rozhlasu Brno)
Zkušenosti z výuky rozhlasových žánrů, úvahy o potřebě studenty motivovat a poskytnout jim svobodu k akademickému experimentování, ale i povinnosti vytvářet jim prostor ve veřejném vysílání. Z pohledu pedagožky i rozhlasové redaktorky.
- 10:10 M.A. David W. Vaughan – Nároky BBC na rozhlasového tvůrce i posluchače**
(spolupracovník Českého rozhlasu a BBC, pedagog Univerzity Karlovy Praha a Anglo-americké univerzity Praha)
- 10:40 P ř e s t á v k a**
- 11:00 Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D. – Tvůrci versus baviči: Nerozhodně**
(pedagog DAMU Praha a Fakulty dramatických umění Akademie umění v Banské Bystrici)
Rozvíjet kritické myšlení, či drilovat stereotypy? – pedagogický problém a vliv vysílání Českého rozhlasu na jeho řešení.
- 11:25 Doc. Tomáš Zikmund a Mgr. Vladimír Prikazský – Praktická dílna rozhlasového řemesla**
(Tvůrčí skupina elévů Českého rozhlasu)
- 11:50 D i s k u s e**
- 12:30 O b ě d**

Prof. PhDr. Antonín Přidal

Úvodní slovo k semináři SRT v rámci festivalu PBR 2011

Dámy a pánové, v jedné své knížce přišel humorista Jaroslav Žák s touto historkou:

Kdesi na poušti lidé instalovali panel s obrovskými písmeny složenými z velkých žárovek. Chtěli tak komunikovat s mimozemskými civilizacemi. Blikali, blikali a po delší době se na nebi začala rozsvěcovat jiná žárovková písmena, až z nich vznikla věta: **CO CHCETE?** Pozemšťany to tak konsternovalo, že pomocí svých žárovek odpověděli: **NIC**. Písmena na nebi zhasla a bylo po komunikaci.

Někdy jsem si u takových žárovek představoval začínající autory, kteří zkoušejí proniknout do rozhlasu. Jak blikají a blikají a jak se nad nimi v pravidelných intervalech rozsvěcuje odpověď: **CO CHCETE? NEMÁME PENÍZE ANI VYSÍLACÍ ČASY**. Ti dole to nějakou dobu pozorují a pak odbliknou: **NO TAK NIC**. A zhasnou.

Další varianta je taková, že nebešťané nemají čas vůbec. Nejen vysílací, ale žádný. Mají tolik práce se svou vlastní prací, že se nedostanou ani k zašroubování žárovek, natož k poblikávání směrem dolů.

Dnešní seminář, doufám, tyto historky vyvrátí, nebo aspoň uvede na pravou míru. Jinak by nestálo za to někoho k rozhlasové tvorbě vychovávat.

Ani na Divadelní fakultě JAMU jsme před dvaceti lety nezačali výchovou rozhlasových tvůrců, ale tím, že jsme chtěli rozšířit obzor tvůrců divadelních. Pokusili jsme se tehdy o semináře, ve kterých by se studenti divadelní dramaturgie a režie dovídali, jak rozmanitě se dá o divadle psát pro média. A jak užitečné je vyznat se v jejich potřebách, zvláštnostech a pastech. Teprve časem se z těchto pokusů vyvinul ateliér s mediálním zaměřením, protože jsme si řekli, že na fakultě plné budoucích divadelníků mohou najít dost inspirace také zájemci, kteří by se rádi věnovali dramaturgické a autorské práci pro rozhlas a televizi. Chtěli jsme, aby do své výbavy dostali něco víc než lidé vyučení výhradně v me-

diální praxi. Aby získali větší nadhled a přehled. Aby si doplňovali znalosti o jazyce, literatuře, filmu a dalších uměních. O kultuře nejen současné a nejen mediální. Aby tak lépe pochopili, že sdělovací **PROSTŘEDKY** jsou tu proto, aby něco **ZPROSTŘEDKOVALY** – a to něco významnějšího a složitějšího, než jsou ony samy. Že nejsou skutečností nejvyšší.

Taková průprava měla vést k větší svědomitosti, k hloubavějšímu myšlení, k osobitější tvorbě a konečků i k jisté nezávislosti na mediální profesi. I kdyby studenti usoudili, že práce pro média je neuspokojuje nebo že pro ni nemají všechny vlohy, ani pak nemusejí absolvovat s prázdnými rukama či přesněji – s prázdnou hlavou. Poznali něco o povaze médií – a také o sobě – a s touto zkušeností se mohou dát do dalšího hledání.

Během dvaceti let přibýly k výuce další složky: seznamování s novými technologiemi, zkušenost s internetovým rozhlasovým projektem, účast na realizaci pořadů v některých veřejnoprávních studiích. Ale taky nám za tu dobu přibýlo poznatků, jak pomalu se zmiřňuje stará nesnáz – nesnáz, kterou je: rezervovanost rozhlasu a televize vůči nováčkům; nedostatek možností, aby své pokusy opakovali a nedostávali se k nim jen jednou za dlouhý čas, nedostatek energie nové talenty nejen vyhledat, ale také je zaujmout a hlavně **NEPUSITIT**. Nepustit je k vodě s povzdechem, že není kde a není zač.

Z devíti absolventských ročníků a z padesátky našich absolventů zůstal u rozhlasové tvorby zlomek. Sedm osm statečných. Nebo posedlých? Tři pracují pro rozhlas pravidelně, ostatní s pauzami. Řeknete, že právě o takové vytrvalce je co stát, že právě ty potřebuje rozhlas nejvíc. Ale já řeknu – potřebuje jich víc. O hodně víc. Není to zatím generace, jen rozptýlená skupinka. A neměli bychom přehlédnout něco důležitého. Totiž to, že jejich talent a výdrž nebyly všechno. Kromě nich měli ještě cosi: zvláštní štěstí. Ne ve smyslu náhody.

Doc. PhDr. Alena Blažejovská

Nemuset, ale moci

„Rozhlas má zajisté mnoho přátel a sotva se najde někdo, kdo by chtěl popírat jeho dobré vlastnosti a možnosti. Všecky dosud uspořádané ankety přinesly v tom smyslu četné doklady o mínění, skoro vesměs sympatickém, uměleckých i vědeckých pracovníků,“ píše v roce 1940 František Kožík v knize *Rozhlasové umění* a pokračuje: „Pokud jde však o rozhlasové umění samotné, narážíme u těch, kteří by se měli stát jeho tvůrci, na jakýsi chlad. Za tímto chladem se viditelně skrývá nejistota, o níž je už těžko říci, zda je zaviněna naivitou, zlou vůlí či opravdu jen neinformovaností.“

Nepřestává mě překvapovat, že v této dávné publikaci najdu vždy přílehlavý citát k jakémukoli rozhlasovému tématu či problému. Jako by od Kožíkových dob nebyl o rozhlase napsán podobně komplexní (a přitom stručný), lyrický (a přitom emfaticky) formulovaný text. Je to vlastně učebnice přinášející podněty a rady pro tvůrce i posluchače rozhlasu. Používáme ji se studenty dodnes, přestože nás od jejího vydání dělí 70 let. Během nich se tehdy ještě relativně nové, prosazující se rozhlasové médium postupně dostalo do situace, kdy se pokouší obstát v konkurenčním prostředí, kde na sebe čím dál křikla-

vějšími způsoby obracejí pozornost audiovizuální média a sociální sítě. Mluvím o tom proto, abych citovanou pasáž parafrázovala formou otázky: Narážíme dnes u těch, kteří by se měli stát tvůrci rozhlasového umění, na chlad? A pokud ano, čím je to zaviněno? Ovšem, Kožík měl na mysli především etablované spisovatele, kteří nedůvěřovali uměleckému potenciálu rozhlasového média – a my budeme hovořit o nastupující generaci. Tím spíš ale přichází v úvahu naivita, neinformovanost. Ne snad zlá vůle, ale nezáměr, ignorance.

Mohu a musím na situaci nahlížet jednak z pozice pedagogy (od roku 2000 učím v Ateliéru Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika na Divadelní fakultě JAMU), jednak z pozice redaktorky Literárně-dramatické redakce Českého rozhlasu Brno. Kromě literárních, publicistických a dokumentárních pořadů pro celoplošné stanice Český rozhlas 3 a Český rozhlas 2 vysílám také na regionálním okruhu Českého rozhlasu Brno. Od roku 1996 literárně-publicistický magazín *Zelný rynek*. Dovedete si představit, že při přípravě hodinového týdeníku, obsahujícího příspěvky čtené i točené, vítám veškerou pomoc externích autorů. Při zvýšené orientaci pořadu na nezávislou uměleckou scénu, experimenty, klubovou scénu, nejrůznější, i pouliční akce a festivaly apod. by se zdálo logické, že se budou rekrutovat také z řad studentů JAMU a dalších mladých tvůrců. Do jisté míry tomu tak je. Například zde přítomná Kateřina Chvátalová je jednou z takových externích příspěvatelek a spolupracovníků. Avšak mladí umělci a publicisté nepřispívají zdaleka tak často, jak by mohli a jak by se mně jako redaktorce líbilo – a to přesto, že jim to skýtá i možnost určitého výdělků. Proč?

Když se na situaci dívám z pozice redaktorky, tak se mi zdá, že se začínající tvůrci na vysílání Českého rozhlasu podílet mohou. Například magazín *Zelný rynek* – abych mluvila za sebe – je otevřen fejetonům, rozhovorům, reportážím, krátkým dokumentům či pásmům, medailonům, a dokonce i mikrohrám nebo seriálům. Kromě reportáží Kateřiny Chvátalové na nejrůznější témata (např. *Housle mají duši* či *Nejkrásnější kniha roku 2010*) je do vysílání připraven čtyřdílný seriál Josefa Fišera *Civilizační šum*, který je s humornou nadsázkou psaným dobrodružným cestopisem, popisujícím jeho zničitelskou pouť po horách na jižní straně Bajkalu. Vystřídá ho Vojtěch Landa s desetidílným seriálem *Písně*, které chtěly změnit svět. Těmto i dalším studentům a absolventům nikdo nepředepisuje téma ani žánr. Je zde jen vědomí možnosti a partnerského přístupu. Jejich příspěvky vstupují do souhry s ostatním obsahem magazínu, který oživují a osvěžují – a zároveň jsou vystaveny srovnání s pracemi jiných autorů, včetně pedagogů, které pro ně nemusí vždy vyznít příznivě. Anebo naopak může! Příznačné je, co se před lety stalo v soutěži *Evropský fejeton*. Mladá psychologka Iva Kratochvilová zde získala čestné uznání a předstihla tak svého otce, renomovaného prozaika Jiřího Kratochvila, jehož fejeton oceněn nebyl. Snad k tomu mohlo dojít proto, že porota soutěžní texty posuzovala bez znalosti jmen autorů. Naše apriorní očekávání a obavy totiž hrají velkou roli – a často znemožňují jasný, ničím neovlivněný úsudek.

Říkám, že mladí tvůrci nepřispívají, jak by mohli, a zamyslím se nad tím, proč. Ale uveďme ještě jen několik příkladů z poslední doby, co se studentům a absolventům RTDS podařilo – nebo z druhé strany: co jim bylo ze strany celoplošných stanic Českého rozhlasu umožněno.

V programové řadě Českého rozhlasu 3 – Vltava Moderní povídka jsme odvysílali adaptaci prozaického cyklu Hermanna Hesseho *Pohádky*, kterou pod názvem *Sled snů* vypracovala jako svou semestrální práci Tereza Adámková. Pořad zaujal i účastníky loňské *Bilance*. Nedávná absolventka Eva Vojtová vytvořila pro *Schůzky s literaturou* pásmo *Spříznění tvorbou*, věnované spřáteleným tvůrčím dvojicím Hiršal–Grögerová a Jandl–Mayröckerová a tomu, jak se obě ženy vyrovnávaly se smrtí svých partnerů. Dramatičku a germanistku Terezu Semotamovou není potřeba zvlášť představovat. Připomenu, že se věnuje i adaptacím a tvorbě rozhlasových pásem. Letos odvysílala mj. *Schůzky s literaturou* *Odbíjí hodina nula*, věnované holoseči a literatuře trosek v německé literatuře, a portrétní pásmo pro *Páteční večer*, věnované Maxi Frischovi. V současnosti pracuje na pořadu o Paulu Celanovi. Široké spektrum pořadů má už na kontě i loňský absolvent Tomáš Soldán. Za brněnské studio připomenu jeho adaptaci a režii *Země snivců* Alfreda Kubina, kterou Vltava vysílala na pokračování. K jeho prvním pracím patřily před dvěma lety *Schůzky s literaturou*, věnované Klementu Bochořákovi – *Ze studně večera kdos něžný vážil krev*. Protože Tomáš oproti původnímu záměru nemohl do *Poděbrad přijet* – po zdárném zakončení studia odcestoval na měsíc do Španělska – dovolím si předat jeho zkušenost formou vzkazu. Cituji: „Nezapomeňte zmínit, že funguje alespoň trochu i zpětná vazba, totiž že studenti rozebírají problematiku rozhlasové práce, dívají se na témata kriticky, a tak můžou nepřímou i ovlivnit jejich vnímání v rozhlase. Myslím tím třeba to, jak se bavíme už pět let o tom, kde končí feature a začíná pásmo. Pro mě osobně bylo výborné, že jsem se naučil při posleších a diskuzích neposuzovat věci jen bezvýhradně podle osobního měřítka, ale začal jsem chápat kontexty a oceňovat i pořady, které by se mi třeba na první poslech nelíbily, tedy jsem začal oceňovat rozmanitost, individualitu v rozhlasovém vysílání. S tím souvisí i schopnost alespoň do určité míry vnímat vysílání komplexně – „slyšet“ jednotlivé bloky vysílání, chápat, jak funguje skladba programu, jakou funkci má hlasatel a podobně. Tyhle čistě teoretické věci se přitom dají uplatnit i v praxi, protože prvek hlasatele nebo dokumentární postupy dneska patří i do rozhlasových her. A co se týče další praxe, kterou osobně oceňuju nejvíce (na rozdíl od televizní scenáristiky bylo v tomhle směru možností spousta), jsem rád za možnost přispět nejen do *Zelného rynku*, za ten krátký cyklus *čteb Madriidské kroky* – byl jsem tam jako interpret v režii paní Řehořové – to mi dalo hodně, ale taky za *Schůzky s literaturou* o Klementu Bochořákovi, kde jsem si zase režii zkoušel já. Tohle se potkávalo s praktickými úkoly, které jsem dělal pro Michala Bureše, a vděčím tomu tedy za to, že teď můžu pravidelně režirovat v Olomouci.“

Ostatně – Michal Bureš patří k absolventům RTDS, stejně jako Jitka Škápíková, Radka Lokajová, Dora Kaprálová, Hana Slavíková, Lenka Tillichová, Markéta Fiedlerová, Magda Wdowczynová, Michal Jurman, Jakub Vítek a Jan Motal – abych jmenovala alespoň některé. Zdá se tedy, že brněnská škola k rozvoji rozhlasové tvorby u nás opravdu přispěla.

Pokud jde o mladé rozhlasové dramatiky – na JAMU je připravena k tisku disertační práce Evy Vojtové Rozhlasové hry nové generace, věnovaná zvláště programové řadě vltavské Čajovny Hry a dokumenty nové generace. A když je řeč o teoretických výstupech: ukázkou nadšení pro specifika rozhlasu je diplomová práce Michala Jurmana Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání, vydaná již na JAMU jako skripta. Letos zase Tomáš Soldán psal o režijní tvorbě Jiřího Horčíčky, Kateřina Chvátalová o poezii v programovém schématu stanice Vltava a Barbora Voráčová o improvizaci v české rozhlasové inscenaci po roce 1989. Z těchto prací by bylo možno převzít části pro Svět rozhlasu.

Možná vás napadne, že jsem nepředstavila žádné dokumentaristy. Mohu slíbit, že po stabilizaci výukových plánů po přechodu na dvoustupňové studium, tedy bakalářský a magisterský stupeň, se nyní do 3. ročníku RTDS opět vrátí předmět Rozhlasový dokument i se závaznou posluchačskou účastí na soutěži Report a s povinností absolvovat bakalářský stupeň rozhlasového oboru dokumentem či featurem. V řadě Her a dokumentů nové generace se už ostatně některé brněnské studentské dokumenty v minulosti objevily.

Ale to už vlastně mluvím jako pedagožka. Chtěla jsem vám představit brněnský ateliér, který donedávna vedl prof. Antonín Přidal. Podporoval vždy stejnou měrou všechny rozhlasové žánry, a tak se na JAMU učí tvorba scénáře rozhlasové hry, ale i publicistické žánry, adaptace poezie a prózy, dokumentaristika a rozhlasové pásmo. Všechny tyto žánry, včetně teoretické reflexe, proto můžete od brněnských studentů a absolventů očekávat. Možná jich není mnoho – do 1. ročníku nastoupí vždy 6 až 11 studentů. Z nich se sice větší část časem specializuje na druhý obor – televizní, ale i tak jsou tu noví rozhlasoví tvůrci, s nimiž se můžeme setkat ve speciálních „výbězích“, ale i v celku programové nabídky. Zkusme s nimi počítat a dbát, aby po případné dramaturgické proměně stanic nepřišli v soutěži s rozhlasovými koryfeji o možnost uplatnění. Abychom my nepřišli o ně.

Dobře, ale proč jich není víc? Řekla jsem, že by mladí autoři měli moci uplatnit svá díla ve vysílání veřejnoprávního rozhlasu, ale myslím, že je pro ně stejně důležité – nemuset. Kdybychom učební plány koncipovali ja-

ko systém povinností naplňovat vysílací schémata, myslím, že bychom je odradili. Je nezbytné nejen tolerovat, ale přímo podporovat akademické experimenty. Jinak bychom pro rozhlasový provoz získali sice přizpůsobivé nádeníky, ale ne inspirované tvůrce, pro něž je hlavní motivací něco jiného než skromné honoráře. Kvůli těm by to ostatně dělal málokdo.

Proč oni to vlastně dělají? Protože je to baví – pokud se nesetkávají s nepříjemným donucováním, nebo naopak restrikcí. Odpověď specifikuje letošní bakalářská práce Marka Petříka Komunitní internetová rádia v českém rozhlasovém éteru. Autor se podílí na vysílání internetového Radia R na FSS Masarykovy univerzity v Brně, s nímž studenti a absolventi JAMU zhusta spolupracují. Petřík píše: „Tradičním stanicím mohou komunitní rádia konkurovat pestrostí svého zaměření, větší mírou osobitosti a originality, možností zaměřit obsah na menšinovou cílovou skupinu.“ Ano, a pokud studenti s tímtož úspějí i v Českém rozhlase, budou rádi spolupracovat s ním. Vždyť počet posluchačů s velkým entuziasmem vysílajícího komunitního rádia bývá tak nízký, že se někdy blíží nule.

Chuť experimentovat s rozhlasovými žánry uspokojuje na JAMU také intranetové rádio Black Box. Dle sdělení dr. Hany Slavíkové vzniklo v roce 2004 jako „laboratoř“ pro rozvíjení nových formátů pořadů (cyklických i soliterních), coby alternativa ke stávajícím programovým schématům rozhlasových stanic. Byla vytvořena stovka pořadů, přičemž důraz je vždy kladen na originalitu námětu, jehož nosnost se ověřuje při realizaci. K zajímavým pokusům patřily improvizované rozhlasové hříčky Jakuba Vítky, dvojjazyčné dokumenty Magdy Wdowczynové Women and Writting, česko-slovenský pořad Marka Petříka a Marka Urbana Jazykový guláš, Evy Vojtové a Jana Motala Kvílení o undergroundové poezii a další. Cílem Black Boxu je umožnit studentům vykročit mimo zavedené konvence, nikoliv pro efekt, ale kvůli hledání nového způsobu sdělení a dialogu s posluchačem.

Dobrá: práce pro Black Box je součástí výuky, i tak se ale zdá, že ve studentech dokáže vyvolat onen pocit nezbytný pro skutečně tvůrčí práci – nemuset, ale moci. Je to zkrátka otázka motivace. Marek Petřík ve své teoretické práci cituje Ibrahimovu definici: „Komunitní rádio je z 90 % komunita a z 10 % rádio.“ Přičemž komunita je dnes chápána jako společenství a jistý typ mentální a hodnotové spřízněnosti. Myslím, že takový Tomáš Soldán něco podobného dokázal najít v Českém rozhlase – a to do značné míry vlastně na komunitních akcích typu Bilance nebo Report. Uvědomuji si, že to je slovo na podporu pořadatelského Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. Ano, je.

Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Tvůrci versus baviči: Nerozhodně

Rozvíjet kritické myšlení či drilovat technologické stereotypy – pedagogický problém (a vliv vylíčení ČRo na jeho řešení)

Referát na semináři Sdružení pro rozhlasovou tvorbu na Prix Bohemia Radio – Poděbrady 13. 10. 2011.

Referát byl přednesen spatra na základě tezí, které jsou zde podrobněji rozpracovány. Jednotlivé kapitoly byly „titulkovány“ podobně jako v tomto textu. Informace o referátu (a titulcích) vyvolaly dodatečně nesouhlasnou reakci nepřítomného šéfredaktora ČRo 2 – Praha. Na jeho žádost je úvaha o nezpůsobnosti kreativních pedagogů vychovávat „dokonalé řemeslníky“ dodatečně opatřena titulkem Život je pes.

1. We don't need your education

Učitel, který, jako moje maličkost, už tři desetiletí učí (také) kreativní obory na vysokých školách a současně je zaměstnán v rozhlasu, je svým způsobem komickou postavou. Na vlastní oči je svědkem onoho rozporu mezi „teorií a praxí“, tedy mezi tím, k čemu jsou studenti – v rovině vzdělanostní, kreativní, estetické a také etické – ve škole vedeni, a požadavky zaměstnavatele. (I když slovo požadavky není právě výstižné, vhodnější by – v případě instituce, jakou je ČRo – bylo mluvit o „specifickém klimatu pracoviště“.)

Učitel je samozřejmě potěšený, když potkává na rozhlasových chodbách své bývalé studenty a sleduje, oč ve své kreativní práci usilují a zda a jak se jim to daří.

Je však zděšen, když vidí, nač narážejí. Řečeno stručně a tudíž nepřesně: absolventi, kteří jsou nezatiženi způsoby myšlení a paestetikou normalizace, kteří jsou díky otevřené Evropě často jazykově kompetentní a cítí se být identifikováni (jsou „doma“) nejen v tom našem „dolíčku mezi pohraničními horami“, ale opravdu v Evropě, jsou vystaveni tlaku, aby „metamorphovali“ v tzv. „rozhlásáky“. Nemyslím tím tlakem nezbytné požadavky zaměstnavatele, který samozřejmě chce, aby se nováček naučil pracovat v týmu, respektoval hierarchii organizace, ovládl standardizované pracovní postupy. Myslím tím nevyslovený, ale citelný požadavek větší proměny, požadavek změny paradigmatu, mířící k takovému přebudování hodnotového systému, který se často dotýká až samotné integrity kreativní osobnosti.

Na to, že nováčci – absolventi různých škol, si v rozhlasu připadají jako v nějaké „podivné realitě“, která existuje souběžně s realitou žitého světa, a že mají potíže se s nepsanými pravidly této podivné reality ztotožnit, poukázaly názorné výzkumy, které nedávno provedlo vedení rozhlasu ve spolupráci se specializovaným akademickým pracovištěm mezi zaměstnanci ČRo. Míra nespokojenosti zaměstnanců se stavem instituce, způsoby jejího řízení, s firemní kulturou, se vztahy na pracovišti a mezi pracovišti vzájemně, s prací a možnostmi osobnostního rozvoje v korelaci s pracovními příležitostmi a výzvami a nedůvěra v možnost pozitivní změny narů-

stala úměrně klesajícímu věku a dosaženému vzdělání. Proměna v „rozhlásáka“, jak fyzická (celková „povolnost“ držení těla, jež ale vždy souvisí i s „flexibilitou“ postojů, velmi neformální oblékání se i při formálních příležitostech, určitá „lidová“ zanedbanost zevnějšku a způsobu mluvy atd.), tak zejména mentální (oportunismus ve vztahu ke všemu, co vyjadřuje holistický zájem ČRo, neloyalita k vedení, neschopnost snést kritiku, rozvíjená až k paranoidnímu jednání, dovednost ve spojování partikulárních osobních, často ekonomických zájmů s deklarovanými vznešenými hesly veřejné služby, sklony k účelovému spojování se k dosažení dílčích osobních cílů atd.) činí, naštěstí, některým nedávným absolventům vysokých škol značný problém.

Vykreslil jsem „rozhlásáka“ příliš tlustými barvami? Ano, byla to karikatura. V této komplexní podobě naštěstí (téměř) neexistuje, jako samozřejmě, neexistuje ideální absolvent, jenž by byl etalonem všech pedagogických ambicí a projektů.

Dnešní seminář se zabývá profesní přípravou studentů pro práci v rozhlasu. Řada absolventů však narazila (a i přes snahy o změnu, deklarované nedávno nově ustanoveným vedením, stále naráží) na to, že i v médiu veřejné služby se za profesionalitu vydává znalost obsahových klíšé a osvědčených nepůvodních rutinérských postupů. Absolventi na to reagují buď tím, že po srážce s takovými požadavky odejdou, nebo se pragmaticky přizpůsobí, využijí obrovského potenciálu rozhlasu k tomu, aby se zdokonalili v práci s technologiemi a standardními pracovními postupy, a toto „know-how“ si pak odnesou do privátů, kde je výhodně zpeněží. Třetí možnost, totiž to, že se absolvent poměrům cynicky přizpůsobí, zničí nezbytný idealismus a étos získaný studiem; proto připadá učitelé jako nejtragičtější.

Proč toto přizpůsobení, v zásadě evoluční krok ve vývoji rozhlasového pracovníka, vnímám z pedagogického hlediska jako tragické? Protože kromě nezbytné generační obměny, ke které v rozhlasu dochází a při níž se zkušenosti jedné generace předávají a kriticky zhodnocují v práci generace další, proběhlo v ČRo několik nepřirozených obměn vyvolaných známými společenský-

mi souvislostmi. Nástup normalizátorů v 70. letech znamenal programové přetřžení vývojové kontinuity a také záměrnou izolaci rozhlasové práce a tvorby od evropského kontextu. Pracoviště byla personálně a kompetenčně zdecimována, na uvolněná místa byli rekrutováni tehdy mladí, ambiciózní a často i bezskrupulózní lidé, kteří byli rychlokvašně zaškoleni. (S řadou z nich se rozhlas na začátku 90. let rozloučil, ale nebyli to všichni ti, kdo, jak říká aforista Lec, „nahrazují nedostatek talentu nedostatkem charakteru“.) Byli to zejména tito normalizační prefabrikovaní „rozhlasáci“ (a „televizáci“), kteří určili pro několik generací „mediální estetiku“. Oni byli již v 80. letech vnímáni jako „profíci“ a dávání za vzor těm, kdo, jako já, tehdy do rozhlasu přicházeli. Nejpatrnější je to zejména na pojetí specifické normalizační „zábavy“, vyjádřené např. v produkci „zábavné hudby“. Dodnes je schopnost naplňovat tuto pochybnou normu, o níž dokládají kulturní studia, že přes svou zdánlivou „zábavnost“ rozhodně nebyla ideologicky nepřiznanková, stále mylně označována jako „rozhlasová profesionalita“. V 90. letech se normalizační rozhlasová estetika a duch normalizačního rozhlasu setkala s (předem k nezdaru odsouzeným) pokusem navázat na estetiku 60. let. Do tohoto souboje dvou značně vyhaslých konceptů rozhlasového vysílání záhy brutálně vstoupila estetika a duch komerčních vysílatelů. ČRo nebyl dost hbitý a otevřený, aby na změnu kontextu reagoval, a tak postupně ztratil 80 % svého publika. „Ostrovem jistoty“, ke kterému se „profesionální“ programoví pracovníci dnes nakonec nejčastěji uchylují, je zvláštní kombinace středoproudého merkantilismu komerčních rádií s normalizační „ostalgií“. A tak duch a estetika normalizačního rozhlasu žijí dál, recyklují se v dalších generacích, spoluvytvářejí zmíněné „klima pracoviště“, s nímž jsou absolventi, sebelépe profesně připraveni, konfrontováni. Ona třetí možnost, cynické přizpůsobení se, tak likviduje výsledky jakéhokoli vzdělávacího procesu a recykluje duch normalizačního vysílání pro další generace. Neboť oni cyničtí přizpůsobení, dosáhnou-li v podnikové hierarchii vyššího postavení (k čemuž mají, díky své flexibilitě, nejen chuť, ale i předpoklady) při generační proměně předávají nastupujícím právě takovou „profesionální“ zkušenost.

Absolventi, kteří přicházejí do rozhlasu, narazí na generační nevyváženost řady pracovišť (redakcí), kde zůstávají „mladými“ i ve zralém středním věku. Pro věrné, tudíž letité posluchače, vysílají letití rozhlasáci, ani čtyřicátník dnes přece „ještě nemůže vědět“, co auditorium skutečně chce a jak se na ně obracet. Vždyť nemůže pamatovat ta „hezká odpoledne“ např. spartakiádního vysílání...

Učitele vyděsí a znechutí i to, když vidí, jak v rozhlase o absolventech škol (často se zkušeností získanou při výměnných studijních pobytech v zahraničí, občas i o absolventech či externích studentech doktorandských programů) rozhodují lidé, jimž vzdělání nahrazují kariérní ambice, ti, kteří náročnou cestou sebevzdělání neprošli, vzděláním pohrdají a spoléhají se na „mantry šamanských zaříkávačů“, vyčtené z různých příruček managementu či marketingu.

A tak učitele napadá, že to, co se zpívá ve slavném songu z projektu Pink Floyd Zeď, totiž, volně (a ještě slušně) přeloženo: „Kašleme na vaše vzdělávání“, není dnes zdaleka postojem studentů (na veřejných školách), jako spíše postojem, který se parazitně usídlil v nekonečných útrobach veřejnoprávní instituce (instituci).

2. Je jaká je

Problémy na rozhraní mezi školami a praxí nemůžeme začít řešit, dokud nenahlédneme situaci ve vzdělávacích institucích a na mediálním trhu práce takovou, jaká „skutečně je“, a přestaneme dále platonsky uvažovat o tom, jaká by ideálně být měla. Tohle nám ostatně žitá skutečnost dělá stále, je jiná, než jak si ji vznešeně projektujeme. Určitě to však nedělá proto, abychom se měli na co alibisticky vymlouvat.

Za dvacet let prošlo naše vysoké školství proměnou od „elitního“ přes „demokratizované“ až k „masifikovanému“. Stručně řečeno, zatímco na konci 80. let na vysokých školách studovalo méně než 10 % každého populačního ročníku, nyní se vysokoškolskými studenty stává více než jeho polovina. Jakkoli se tedy za dvacet let vysokoškolské vzdělání nejprve odideologizovalo a posléze přeci jen (i když s rozdíly) obsahově zkvalitnilo, ztrácelo současně nejen elitní, ale i exkluzivní ráz.

Taková míra masifikace má své příčiny a důsledky. Nejvýraznější příčinou je snaha připoutat mladé lidi, pro které není dostatek nekvalifikované práce a kteří mají největší potenciál rebelovat, k nějaké pravidelné činnosti a k vidině příštího profesního uplatnění. Boloňský proces, sjednocující vysokoškolské vzdělání poskytované školami v Evropské unii, deklaruje vidinu „vzdělanostní společnosti“, ke které se také rádi hlásí politici. Ušlechtilý projekt; sotva však můžeme dnešní evropskou společnost vnímat jako nějak kromobyčejně vzdělanou. Na druhé straně jeho uskutečňování léta s poměrným úspěchem zaměstnávalo velké skupiny mladých lidí (a menší skupiny učitelů, kteří by patrně byli jinak nezaměstnatelní) a oddalovalo tak sociální kolaps.

Poté, co permanentní krize, mylně označovaná jen jako ekonomická, zastavila bujení společnosti „růstu růstu“ (jak o ní mluvil V. Bělohradský), ukázal boloňský proces svou odvrácenou tvář. Jeho výsledek se nyní začíná jevit jako vážný sociální problém. Nejde o to, že by v globalizovaném světě nebyl dostatek nekvalifikované práce, on je zde nedostatek práce jako takové. Mladí lidé s doktoráty, s více absolvovanými vysokými školami, nenacházejí uplatnění. Sen o vzdělanostní společnosti se rozplývá na madridských náměstích, předměstích Paříže a Londýna, na ulicích Atén, ale už také třeba v Ljublani či v Berlíně. Potenciál vzpoury je u vzdělaných lidí menší, nejenže obtížněji podléhají ideologickým manipulacím a simplifikacím, ale také už jsou často spoutáni řetězy půjček a hypoték. Koncepte tzv. kreativního průmyslu možná nabízí východisko, spíše ale je to jen další evropsky korektní placebo.

Důsledkem masifikace vysokoškolského vzdělání pak je to, co popisuje K. P. Liessmann v nyní oblíbené eseji

Teorie nevzdělanosti. Nemusí jít právě o neblaze proslulá „plzeňská práva“, vysokoškolské tituly nejsou vždy zárukou kompetence absolventů.

Demokratizace a masifikace vysokoškolského vzdělávání, která probíhala v USA (odkud také pojmy charakterizující tento proces pocházejí) několik desítek let v souvislosti s kontinuálními proměnami společnosti, se u nás odehrála během dvou dekad. Ani vysoké školy, ani společnost na ni nebyly připraveny. Dodnes úplně přesně nechápeme, co se v této oblasti stalo. Názorným příkladem budiž to, jak v obecném vnímání funguje titul bakalář, udělovaný, v duchu Bologně, absolventům tříletého vysokoškolského studia. Někteří ho ani nepovažují za plnohodnotný vysokoškolský titul. Jiní, tímto titulem vybavení, si naopak počínají, jako by absolvovali osm let doktorského studia, jako by je titul Bc., určený těm, kteří jsou schopni kvalifikovaně vykonávat odbornou práci ve vedeném týmu, opravňoval k tomu tyto týmy sestavovat, vést a programovat. (Ostatně, „dělnácké univerzity života“ mají nejen v ČR doposud svou hodnotu při obsazování míst, vnímám to, jako vysokoškolský učitel a občas také „bodře“ posmíváný „intelektuál“, jako nekulturní projev pohrdání vzdělaností.)

Rychlost proměny společnosti z toho „jaká by měla být“ do podoby „jaká je“ nás i v tomto případě zaskočila. Vysoké školy už neslouží jako „brána do praxe“, jako kultivující prostředí, z něž pedagogové, ne nepodobní slavnému vrátnému z Kafkova Procesu, „vpouštějí“ do života kvalifikované odborníky schopné uplatnit se ve fungujících institucích a strukturách těch elitních profesí, které takové vzdělání vyžadují. Masifikace vzdělávání způsobila, že se tato brána otevírá nepoměrně snadněji a procházejí jí už ne jedinci, ale hned celé tlupy absolventů. Někdy je u ní věru pěkný průvan a někteří pedagogové-vrátní trpí rýmou, jež je výrazem jejich bezmoci.

Podívejme se jen na ty obory, z nichž se rekrutují (či by se rekrutovat mohli a měli) tvůrčí pracovníci ČR. Velmi módní „mediální studia“ v nejrůznějších akcentech (od psané žurnalistiky až po kombinace s persvazivní publicistikou, tedy tzv. „pí ár“ či s marketingovou komunikací) jsou akreditována snad na všech regionálních univerzitách a v masovém měřítku se studují i na soukromých vysokých školách. Umělecké školy střední, vysoké, veřejné, soukromé vyprodukují každý rok několikasethlavou armádu herců, moderátorů, režisérů, scenáristů... Většina těchto absolventů je přesvědčena o tom, že jsou na praxi připraveni a chtějí vstoupit do mediálního a tvůrčího „provozu“. Provoz tento jejich názor nesdílí. Studium takto individualistických oborů je naštěstí dovedlo k značné samostatnosti v „sebeorganizování“ kariéry, takže, alespoň pokud je mi známo, netvoří, na rozdíl od jiných oborů, recidivující klienty pracovních úřadů.

Ale současně – a to především vytváří „dané okolnosti“ dnešní situace: postmoderní realita rychle rozbila po generace budované systémy a instituce. Struktura těchto institucí byla projektována osvícenectvím, založena (v našem případě) národním obrozením a dobudována, až do sebekarikující podoby, totalitou. V plánovaném socialistickém hospodářství byla akademická půda (resp. to,

co z ní tehdy zbylo) propojena s praxí. Když jsem – neúspěšně – v roce 1975 dělal poprvé přijímačky na DAMU, sháněli se dva studenti režie ze severomoravského kraje; plánovalo se totiž, že do pěti let dva režiséři na Ostravsku půjdou do penze. Nejenže jsem byl z exsvazácké, stranickými prověrkami zdecimované rodiny, navíc jsem byl ještě ke všemu z Prahy... Takové svázání akademické půdy s konkrétní praxí se, naštěstí, zrušilo. Dnes již neplatí tehdejší bonmot, že zásadní zkouškou, kterou člověk, jenž pak celou kariéru strávil jako herec, musel vykonat, byla přijímací zkouška na Divadelní fakultu.

Před třemi lety otřásal Akademií múzických umění v Praze boj o volbu rektora. Nejde mi teď o jeho rekriminaci, ale o to pochopit jeho podstatu, jež souvisí s tématem, totiž s rozpadem institucionální základny „kolektivních umění“. Proti sobě výrazně stály Hudební fakulta a Filmová fakulta. Divadelní byla polarizována. Hudebníci nemohou vesměs pracovat mimo instituce, mimo orchestry, například; filharmonie se nesejde ad hoc pro jeden umělecký projekt. Filmařům privatizací Barandova, změnou ČT a dalším borcením institucionální struktury už dnes nezbyvá, než studovat tak, aby pak mohli pracovat zejména projektově. Tedy, na jedné straně – studovat pro instituce, na straně druhé – studovat obor. Studovat tak, abychom obstáli měřítkům existujících pracovních pozic, či studovat tak, abychom pracovní příležitosti dokázali vytvářet a flexibilně mezi nimi surfovat. Toto dvojí pojetí (obojí je opodstatněné) se projevuje už ve vztahu učitel a žák, v nástrojích, jimiž si pedagog buduje autoritu, ve vytváření studijních programů a jejich konkrétním naplňování. Tyto odlišné přístupy se při havarované volbě rektora na AMU srazily s pustošivou energií dvou vlaků jedoucích proti sobě na jednokolejné trati. V postmoderní realitě ale už není jediný správný směr, trať už není jednokolejná, i na Mount Everest lze vystoupat různými trasami. „Majitelé pravd“ jsou právě těmi výpravčími, kteří způsobují podobné havárie. AMU se z ní dodnes nevzpamatovala a vztahy a důvěra akademické obce jsou narušeny.

Tolik pokud jde o proměny vzdělávání. Nedosti na nich. Dobře víme, „jaká by měla být“ média veřejné služby, v našem případě ČR. Dobře víme, že taková nejsou, ale neradi slyšíme, „jaká jsou“. Za dvacet let ztratil Český rozhlas nejen monopol, ale i své postavení ve společnosti. Zajímá pouze 20 % českých radiových posluchačů. Prochází, společně s médii veřejné služby v celé Evropě, hlubokou krizí identity. I v tomto případě, podobně jako u „sektoru vysokoškolského vzdělávání“, jde o kombinovaný proces, kde si ve zkratce musíme projít vším, nač měly netotalitní společnosti více času.

Po roce 1989 vstoupil Český rozhlas do evropského světa svobodných médií a snažil se jim připodobnit. Sám tento moment šoku z pádu železné opony někteří pracovníci rozhlasu ještě dodnes nestrávili. Zdá se, že setrvačnost zde není jen důsledkem fyzikálních zákonů či projevem mentální indispozice. Patrně jde o hlubší biologickou příčinu. Četl jsem o experimentu, kdy biologové donutili rozmnožit se kolonii vodních jednobuněčných organismů v jakési lahvi. I když lahev byla rozbíta, dal-

ší a další generace potomků „zaflaškových“ organismů se vždy znovu dobrovolně a ukázněně uspořádaly do tvaru neexistující lahve a takto svorně a sešikované pluly ve volném oceánu. A tak i my zmírňujeme trauma šoku tím, že se uchylujeme ke starým dobrým lumpárnám a programovým typům, mrmlajíce při tom, že jde přece o tradici, její udržování a rozvíjení. Na některých jednáních programové rady ČRo jsem si připadal jako v takové „dobrovolně udržované lahvi“, nechráněné však bezpečím tlustého skla před predátory v dravém mediálním živlu.

Nezůstalo však jen u šoku z rychlé změny podmínek. Začali jsme si osvojovat podmínky života společnosti, mediální praxe v Evropě, byli jsme vedeni a motivováni svým přirozeným zájmem o integraci s Evropou k tomu, abychom se jim naučili, ale tyto podmínky, tato praxe se již sama ocitla v nejprve skryté, posléze už očividné krizi. Mediální prostředí se proměnilo zcela zásadně a média veřejné služby v celé Evropě procházejí jedním nárazem za druhým. Různé „restrukturalizace“ a „transformace“ se odehrávají dílem jako obrana, ale dílem i jako součást celoevropského souboje o rozsah, správu a financování veřejného prostoru.

Bezprostředně z toho – s ohledem na téma semináře – plyne poznání, že dnešní generace studentů má k médiím zásadně jiný vztah než před dvaceti lety. Všichni, kdo se snaží učit rozhlasovou práci, potvrdí, že studenti rozhlas téměř neposlouchají, nejméně pak ten Český. Neztotožňují jej s obsahy, jež je zajímaví, nemají rádi médium, které jim „programuje“ jejich čas, své preferované obsahy (z nichž celou řadu vysílání stanic ČRo přeci jen vysílá a je nutné hledat) je prostě ani nenapadá od rozhlasu veřejné služby poptávat. To se, přirozeně, projevuje v jejich motivovanosti rozhlasem se vůbec zabývat.

Prvním předpokladem toho, aby pedagog začal učit budoucí rozhlasové profesionály, je, že ze studentů „vychová“ rozhlasové posluchače.

3. Život je pes

Podstata profese rozhlasového tvůrčího pracovníka byla od samého jejího vzniku janusovská. Dvojdmost vycházela z toho, jak byl koncipován rozhlasový program. Na jedné straně šlo o specifickou práci novináře, žurnalisty, publicisty, na druhé straně o specifickou práci tvořivou a uměleckou. O těchto specifikách mluvíme jako o auditivních a od první akademické studie Václava Růta z počátku 30. let je můžeme teoreticky zkoumat. Výsledky tohoto zkoumání pak můžeme na vysokých školách přednášet těm, kdo rozhlasovou práci studují. Teorie je často nepropracovaná, tu odvozovaná od literární vědy, tu od činoherní dramaturgie, tu od mediálních studií, často je spíše „vědeckoidní“ než vědecky fundovaná a často proto působí poměrně legračně. (Definujte rozdíl mezi „ruchem“ a „zvukem“ nebo mudrujte o definici rozhlasového programu jako „ticha, rušeného občas slovem, hudbou a ruchy“.)

Teoretické uchopování problému však učitelé příliš nepomůže, má-li se v kreativní výchově studenta vypořá-

dat právě s onou dvojdmostí. Novinářská tvář rozhlasového tvůrce je ta, která věcně zprostředkovává posluchačům informace, jež objektivizuje a kontextualizuje. Zato rozhlasový umělec se vztahuje k žité skutečnosti prostřednictvím obrazů a umělecké poznání zprostředkuje emocemi. VĚCNÉ EMOCE ovšem jsou protimluv. Je to rozpor zakládající na schizofrenii.

Nedosti na tom. Zpravodajství komerčních médií začalo informace emocionalizovat. Věcné zpravodajství média veřejné služby proti tomu působí nudně. Po pádu letadla u Jaroslavi, při kterém zemřeli i tři mladí hokejisté, vyhrávali v televizi pod obrazy tragédie rekviem. Média začala ve zpravodajství nepokrytě obchodovat s emocemi. Kontexty událostí jsou nahrazovány falešnými narativy, jinak řečeno „storkami“. Hlasatelé a reportéři hrají emoce, resp. snaží se, často opravdu komicky, dosáhnout emocionálního účinku v podstatě hereckými prostředky. Mediální umělci by si na to měli stěžovat u protimonopolního úřadu. Nedělají to, adaptují se. Artificiální tvorba inklinuje od umělých obrazů více k tzv. „non fiction“. V evropských rozhlasích je features oblíbenější než rozhlasová hra. Umělecké tvary se tváří jako publicistické, zabývají se často publicistickými obsahy. V tomto mateníku se pak nelze divit, že i někteří kompetentní činitelé (rozhlasoví radní) nejsou schopni rozlišit mezi novinářskými žánry a uměleckými obrazy (jak to ukázala diskuse o inscenaci Drábkova kabaretního textu Koule).

Rozhlasoví tvůrci musí mít svou odbornost, specializaci, ale nelze je současně vychovávat jako fachtidyty. Pěstovat vědomí janusovské podstaty rozhlasové profese je nezbytné. Je přeci rozdíl mezi tím, když text napíšu, a tím, když mu „dám svůj hlas“. Dát hlas znamená, jak upozorňuje Ivan Vyskočil, souhlasit, integrovat člověk „je svým hlasem“. Ručí – měl by ručit – sám sebou za to, co vypouští z úst; není už tedy pouhým anonymním hlasem, hlasatelem, rozhlašovačem. To ale nemůže dělat každý, jak se dnes a denně přesvědčujeme ve vysílání, k tomu je třeba nejen mít ten „hlas“, který je schopný srozumitelně obsáhnout sdělení, je třeba být i onou integrovanou osobností. Posluchačská soutěž o nejoblíbenější moderátory na letošní Prix Bohemia nám názorně ukázala, jaké jsou problémy rozlišit mezi osobností a tzv. celebritou.

Zmíněnou dvojdmost ještě zkomplikovala nutnost osvojit si práci s technikou. Stále méně zůstává obsluha „rozhlasové techniky“ doménou specialistů, ale stává se pevnou součástí redaktorské kompetence. Rozvoj médií nás přivedl do situace, kdy už nelze „technologii používat“, ale je žádoucí „technologiami myslet“. Od školou ideálně připraveného rozhlasového tvůrce (který se, našťastí, jak už řečeno, ve skutečnosti nevyskytuje, neb by působil jako monstrum) se tedy očekává, že bude celostní osobností, která dokáže obsáhnout a sloučit vlastně tři odlišné specializace. To je pro lidský mozek, který má jen dvě hemisféry, z nichž, jak tvrdí psychologové, fungují každá jinak (jedna diskursivně, druhá obrazně), úkol téměř nesplnitelný.

Při přípravě studijních programů na vysokých uměleckých školách (ale platí to pro všechny školy, které roz-

víjejí kreativitu) členíme pracovně jednotlivé předměty do tří skupin. Nepochybně vysokoškolská je skupina předmětů vědomostních. Debata se vede o tom, zda ta skupina předmětů, které říkáme „dovednostní“ a v níž jde o rozvoj a trénink „psychosomatických“ dispozic nezbytných pro výkon profese, není vlastně ještě, jako každé drilování, spíše svou podstatou „učilištní“ než vysokoškolská. Třetí skupina předmětů je pak nejkomplicovanější, jde o samotnou kreativní výchovu, detekci a pochopení talentu každého studenta jako jedinečné hodnoty, o způsoby, jimiž lze dosáhnout toho, že se tato individuální talentová dispozice může organicky rozvíjet v pedagogem korigovaném a inspirovaném procesu, že osobitost bude rozvíjena vzájemně se znalostí technologických postupů. (Do tohoto pedagogického dilematu nám dává nahlédnout mytologizovaný příběh o antipodech Mozart a Salieri.)

Je tu však ještě jedno další velké úskalí. Respekt k individuální osobnosti a jejímu talentu nás, učitele kreativity, vede k tomu, že přirozeně rozvíjíme zejména to osobité, to jedinečné, to zvláštní. Jde tedy spíše o „ars“ než o „techné“, jde tedy spíše o „poesis“ než o „praxis“. Taková talentová výchova vychází ze středoevropské kulturní tradice. Vnímá tvůrce (a v tom nesporně doznívá romantizující megalomanie) jako Autora a Autoritu, jako osobnost, skrze niž prochází Žitá akutečnost a vyjevuje v jeho Tvorbě svůj Smysl.

Vedle tohoto postosvíceneckého středoevropského pojetí však existuje ještě věcnější pojetí anglosaské. Zatímco v naší tradici se umělec pasuje na „svědomí národa“, jsou mu stavěny pomníky a je pohřbíván na Slavíně či Wawelu, je v oné věcnější tradici umělec především profesionální bavič. (Pomníků se ovšem stejně nezabývá a k jeho hrobům se táhnou procesí, jak dokazuje hřbitov Pere Lachaise.) Není to srážka vznešeného s nízkým (i když, přirozeně, u některých výtvorů také), ale akcentu buď zejména na transcendentnost a jedinečnost, nebo zejména na zábavnost (ve smyslu ludičnosti, tedy hravosti, nikoli smíchové efektivity) a univerzálnější srozumitelnost. Na jedné straně stojí „vznešená“ Tvorba, na druhé „prostá“ Produkce.

Jsou známy směšnohrdinské historky o tom, jak velcí německožidovští spisovatelé, kteří emigrovali před Hitlerem, ztroskotali jako scenáristé v Hollywoodu. Zde se tyto dva přístupy srazily opět s razancí již zmíněných dvou protijedoucích vlaků na jednokolejně trati.

A oba tyto přístupy se dnes srážejí i v našem mediálním provozu. Převezali jsme totiž do něj oba kulturní modely, středoevropský i anglosaský, z obou jsme chtěli těžit jejich výhody, ale, jak už to u „mazaných Čechů“ bývá, ani u jednoho nejsme ochotni ani schopni nést plně jeho náklady. Produkční (komerční) model prostě potřebuje více vydrilovaných entertainerů a méně křehkých tvůrčích individualit. Pro vysokoškolské studium oborů z toho plyne požadavek více akcentovat onu stránku „dovednostní“ přípravy a méně onu individuální kreativní výchovu. Drilovat řemeslo, cepovat stereotypy, respektovat, že mediální scenáristika nivelizuje osobitost a vyžaduje univerzálnost... I když, Woody Allenovi jistě neuškodilo, když po nocích četl Čechova a Kafku, ale ve

dne osm hodin seděl v kanceláři s N. Simonem s povinností vymyslet do dialogů ve scénářích jiných autorů každý 50 slovních gagů. Leč podle mého přesvědčení i přesvědčení ctěných kolegů na akademické půdě se tímto vysoká škola, kde se obor jaksi komplexně studuje (v plném významu onoho slova), zabývat nemá, to patří na specializované učiliště. Říkáme to se středoevropskou tradiční tvůrčí pýchou, ale také, otevřeně řečeno, i proto, že onu vysoce profesní produkci masové kultury sami drilovat neumíme. Středoevropský intelektuál jaksi přirozeně raději stojí na elitářských východiscích frankfurtské školy a masovou kulturou pohrdá, neboť pohrdá manipulací s masami, než aby postupoval v duchu příruček „Scenáristou oskarových filmů ve dvanácti lekcích snadno a rychle“. Potíž začíná, když „adornovsky“ ustrojený intelektuál (u nějž není nezbytné, aby Adorna kdykoliv četl) spočine v instituci, v níž je jeho tvorba konfrontována s řídicí praxí samo studentů příruček „Práce s lidskými zdroji v kostce“ či „Večerní kurz marketingu“.

Profesionálně vyrábět kvalitní produkty masové kultury neumí, samozřejmě, ani naše média. Jsme zemí, jež proslula úspěšnými filmovými parodiemi na filmové žánry. Limonádový Joe jako parodie žánru je nenahraditelný, ale z místních pokusů o western má nejbližší k žánrovému kánonu agitka Král Šumavy. To, co je u nás dnes vydáváno za „profesionální produkty masové kultury“, jsou v naprosté většině jen jejich amatérské, či přímo šmirácké napodobeniny. Od „písníčkálu s half playbackem“, vydávajících se za muzikál, přes české filmové „thrillery“ až po to, co jsme schopni posluchačům servírovat jako rozhlasovou zábavu.

České vysoké umělecké školy, a pokud vím, i akademická pracoviště mediálních studií, se snaží do provozu „vypouštět“ absolventy, z nichž každý je originální jedinečnou tvůrčí individualitou. Nelze se pak divit tomu, že pokud se tyto individuality neidentifikují s požadavky provozu masové kultury, provozovatelé takové popkultury se obracejí na diletanty. Naši absolventi směřují spíše do veřejnoprávního, nekomerčního sektoru. Často jsou ovšem nemile zaskočeni tím, že i tady jsou vystaveni požadavkům produkce masové kultury, produkováné ovšem často diletantsky. A tak buď odejdou, nebo sami začnou diletovat.

V projektu „rodinného seriálu“ jsme se – dva zkušení autoři a pedagogové – pokoušeli pracovat s mladými, ve svých oborech úspěšnými scenáristy na vytvoření profesionálně kolektivně produkovaného rozhlasového sitcomu. Povedlo se to jen částečně. Vytvořit profesionální postupy ve všech fázích přípravy, nejen v autorské a dramaturgické, ale i realizační, bylo však obtížné, patrně nad schopnosti autorů pedagogů, rozhodně nad ochotu a síly rozhlasu. Případné pedagogické přínosy, které z tohoto projektu rozhlas mohl vytěžit, byly rychle zmarněny. Oni mladí autoři už dnes (s jednou výjimkou) pro rozhlas nepišou, píší pro televizi. Rozhlasový program se raději vrátil k prověřeným normalizačním entertainerům.

Zdá se, že práce pedagoga, který přivede absolventy do rozhlasu, by měla skončit tím, že jeho exstudenti debutují. Tím, že to umožní, je splněna morální povinnost

rozhlasových programových pracovníků zabývat se mladými, po debutu už nemusí nic následovat (a také zpravidla nic nenásleduje). Program se vrátí ke svým jistotám a programoví pracovníci ke svým neriskantním stereotypům.

Inu, život je pes.

4. Zpátky si dám tenhle film

Problém ČRo jako média veřejné služby tkví v tom, že nedokázal (a zatím nedokáže) včas a kreativně reagovat na proměny společnosti a mediálního provozu. Drží se až pateticky úpěnlivě segmentu stárnoucího publika, které přirozenou cestou v nejstarších posluchačských skupinách zaniká. Nedokázal, jak už se opakovaně potvrdilo, dostatečně oslovit nejméně dvě posluchačské generace a vytvořit v nich „posluchačský návyk“ na vysílání veřejné služby.

Je zjevné, že absolventi vysokých škol mohou do kontextu diskursu „starého média pro staré publikum“ se svými obsahy, komunikačními způsoby, nekoncentrovanou klipovitostí a zkratkovitostí sdělování vstoupit jen obtížně. Měli by vytvářet program pro svou „cílovou skupinu“, ne se proměnit v „mladé staré“, aby v kontextu obstáli. Z tohoto hlediska skutečně nejsou pro práci převažující části ČRo připraveni.

To, že dnes ČRo vysílá jen pro část veřejnosti a většina programu je určena „starému věrnému“ publiku (a koncipována tak, aby jej nepopudila), je jednou z daní, kterými naše společnost dodatečně platí za normalizaci.

Normalizační vysílání vyprázdnilo a zdiskreditovalo obsah novinářské práce a publicistiky. Zpravodajská funkce vysílání je dnes něčím, co se významně realizuje jen ve vztahu k omezenému, aktivnímu auditoriu. Masové auditorium už dnes dává přednost instantnímu zpravodajství komerčních vysílatelů. Komerční vysílatelé svůj „zpravodajský krátek s emocemi“ také příslušně rozšiřují a zkvalitňují, média veřejné služby dnes už rozhodně v oblasti zpravodajství nehrají prim. Nastupující generace si navíc navykla obstarávat informace z internetu, nikoli z tištěných či elektronických médií.

Normalizační vysílání deformovalo kulturní a vzdělávací funkci vysílání. To namísto poznání nabízelo agitaci. Namísto vzdělávání nabízelo lekce dogmatismu. (Marxismus-leninismus byl nejpokročilejší vědou té doby, vzpomeňte, všichni, kdo jsme tehdy studovali na vysokých školách, jsme z něj skládali státnice, jak to tedy mohlo vypadat.) Namísto uměleckých obrazů se snažilo nabízet plakáty. Tvorba v médiích byla výrazně limitovaná, společenská tematika byla ideologizovaná, k jakés takés relevantní umělecké výpovědi o žité skutečnosti docházelo zejména na tématech intimních či, paradoxně, na historických látkách.

Normalizační vysílání za železnou oponou se navíc odehrávalo mimo kontext evropské tvorby. Tam, kde se v Evropě sdílela – i v oblasti popkultury – zahraniční tvorba, nahrazovala ji v Husákově Československu původní produkce, spíše ovšem nadprodukce. Tak vznikl fenomén normalizační zábavy s atributy jako „laskavý hu-

mor“, „vzít za srdíčko“, „co je české, to je hezké“, s Vánoce, jejichž transcendentní rozměr nahrazoval koncert Karla Gotta v Lucerně, s uměle deformovaným folklorem, který neodpovídal verifikovatelným etnografickým výzkumům, s občanskými obřady, jež měly nahrazovat církevní svátky, s obrazy zteplých estébáků (Major Zeman), moudrých žen z lidu (Žena za pultem a Vondrovi), opileckých blábolilů na združených vinicích (degradace výjimečného talentu herců Menšíka a Krónera) a s celým tím nevkusným lidově demokratickým Ein Kessel Buntes naší provenience...

Soukromým vysílatelům se během necelých dvaceti let podařilo (v několika krocích) zábavnou (bavičskou) funkci médií zcela ovládnout. Z nostalgie (resp. ostalgie) vzaly ty nejlodnější rouby, často bez ohledu na jejich ideologickou infekčnost, prokřížily je s produkty světové masové kultury a zábavního průmyslu. Média veřejné služby tomu konkurovat nemohou, neumí a na této úrovni vlastně ani nesmí.

V těchto několika odstavcích jsem se pokusil postihnout, jak se ČRo historicky dostal do situace, v níž prohrál u většiny publika jako zdroj zábavy, v níž se obtížně prosazuje jako zpravodajské a publicistické médium a v níž se s mnoha (často vnitřními) limity pokouší fungovat jako vzdělávací a kulturní instituce a obhájit tak svou identitu a legitimitu média veřejné služby. Jedině v kulturní a vzdělávací funkci rozhlasu veřejné služby komerční média nekonkurují. O ni by se tedy, nejen jaksí ze zákona, ale i z logiky věci, měl opírat více, než o marnou konkurenci privátním entertainerům. (Při veškeré povinné úctě, Jiřího Pomeje či Rudu z Ostravy rozhlas veřejné služby neunes a vlastními klony jim konkurovat nesmí.)

Tato situace má vliv na to, jak pro rozhlas připravovat příští pracovníky. Nejméně rozumné by bylo učit je tomu, co umí rozhlas dělat teď. Znamenalo by to, jak už výše řečeno, recyklovat dále a dále ducha a estetiku normalizace. Pevně věřím, že pro mé studenty už skrytě kolaborantský životní postoj, vyjádřený například slovy populární písně „není nutno, aby bylo přímo veselo...“, je spíše kuriózní než následováníhodný. Pevně věřím, že jejich vkus už jim nedovolí masově se tlačit „u stánků na levnou krásu“. Že pakultura normalizace (včetně dietlovských agitačních seriálů či produkce skupiny Kroky) je dnes baví podobně, jako je pobaví pouťové panoptikum. Obávám se však, že například „obchod s fakty“ nedokážou přesně odlišit od „obchodu s emocemi“ a že idealizace normalizace je vede k tomu, aby podvědomě omlouvali zlo, které naši společnost pustoší dodnes.

Studenti by měli promýšlet rozhlas budoucnosti, pokud ovšem rozhlas má (mít) vůbec nějakou delší budoucnost. Jednoho dne „ostalgiecké vysílání“ a přemílání stereotypů začne padat do prázdna. Další generace, které by měly posluchačský návyk a nostalgicky by se dožadovaly jeho (příslušně aktualizovaného) plnění ve vysílání, si rozhlas za dvacetiletí svobodného vysílání ve větším měřítku nevychoval. Programování vysílání pro masy nostalgiků devadesátých a nultých let tedy zákonitě nehrozí.

Má-li mít instituce rozhlasu veřejné služby, tedy ČRo, nějakou delší budoucnost, musí vedle toho, že „recyk-

luje minulé tutovky“, otevřít prostor programovému experimentování nastupujících tvůrců. Přinášejí (znám to z cyklu Hry a dokumenty nové generace) obsahy a tvary nejen nedokonalé, ale také nepříjemné a pro starší posluchače obtížně stravitelné. Jako pedagog cítím povinnost učit debutanty profesi, ale ne nalívat je jako zmíněné jednobuněčné organismy do lahve vyjadřující konformně estetiku mé generace, či, nedej Bože, dokonce paestetiku normalizace.

A neplnit povinnost práce s mladými tím, že jim dáme „jednu debutantskou elévskou příležitost a dost“. Jistě, stálí spolupracovníci rozhlasu mají ještě plná šuplata nápadů, jež je možné recyklovat, formátů, s nimiž kdysi kdesi měli úspěch, a scénářů, které neudali v televizi či filmu či jež je možné znovu prodat s jiným názvem.

Ačkoli řada z nás, kteří se programem v rozhlase zabýváme, je již v předdůchodovém a důchodovém věku, neměli bychom se cynicky chovat podle principu „ať to ještě chvíli vydrží a po nás potopa.“

5. Nezatloukat

Rozdíl mezi enterteinery a tvůrci, mezi showbiznysem a uměním, není v míře zvládnutí řemesla. Ta musí být v obou případech vysoká. Rozdíl je v přístupu k obsahu, ke sdělování, k tomu, jaký smysl žité skutečnosti výsledek vytváří.

Zatímco tvorba se musí pokoušet svými prostředky vyjadřovat nové obsahy, showbiznysem opakuje, recykluje obsahy již známé. Tvorba vede své příjemce do neznáma, není tedy vždy pohodlná, showbiznysem je vrací do již poznaného světa, který v zábavném produktu existuje, i kdyby se realita tisíckrát změnila.

Pokud má zůstat rozhlas médiem veřejné služby, potřebuje tvůrce, kteří jsou schopni znejistit a rozšířit naše poznání světa. Bude je potřebovat tím víc, čím víc se bude prohlubovat krize naší civilizace, krize, která je mylně detekována jako ekonomická, ale je krizí hodnot.

Z tohoto hlediska by se rozhlas měl držet názvu jednoho ze svých (z hlediska veřejné služby) nejproblematičtějších pořadů a NEZATLOUKAT. Přestat se chovat pokrytecky.

Pokrytec něco jiného prohlašuje a něco jiného činí. Nejlépe to postiňuje Molière ve slavném monologu Do-

na Juana, který se navenek „obrátil k dobru“, aby mohl páchat ty největší špatnosti. Hovořit v souvislosti s programem ČRo o pokrytectví je, připouštím, možná hodně drsné. Přesto je to, myslím, na místě. POKRYTECTVÍ V PROGRAMU VIDÍM V TOM, ŽE TO HLAVNÍ, K ČEMU JE ČESKÝ ROZHLAS JAKO VEŘEJNÁ SLUŽBA USTANOVEN, SICE VE VYSÍLÁNÍ UDRŽUJE, ALE NEDOSTATEČNĚ ROZVÍJÍ. Prostředky, které jsou vyčleněny na TVORBU programu, byly léta přemísťovány na PROVOZ instituce a na udržování NETVŮRČÍCH stereotypů ve vysílání.

Konkrétní poučení z letošní přehlídky Prix Bohemia: Deklaruje-li se rozhlas jako instituce veřejné služby, mluví vždy na prvním či druhém místě o tvorbě pro děti, o rozhlasových pohádkách a hrách pro mládež. Přitom dnes v jeho řadách, které se pohybují pod patnácti stovkami zaměstnanců, působí jedna jediná dramaturgyně, která má celou tuto produkci na starost. Pohádky jsou ve své realizaci podfinancovány, málokdy se jim dostane původní hudby nenahrané „synteticky“. Ne-li-li toto pokrytectví, pak už nevím, co lze tímto slovem označit.

Tento pokrytecký mechanismus, odvádějící prostředky od podstatného a smysluplného k vyprázdňnému a odvádějící i pozornost od tohoto odvádění, je třeba pokusit se zastavit a obrátit zpět k poctivému stavu. Veřejné peníze jsou vybírány na tvorbu pořadů zpravodajských, publicistických, vzdělávacích, kulturních a zábavních, ne na zprostředkované dotování showbiznysemu, zejména pak jeho senilnější, archaické a mimo rozhlasové vlny už publikum ztrácející vrstvy.

K onomu „nezatloukání“ je třeba zavést účinnou evaluaci, jež by vyjádřila efekt a kvalitu veřejné služby jinak než v procentech posluchačských koláčů. Je, samozřejmě, správné zaměřit se na aktivnější kontakt s vysokými školami, které vzdělávají příští možné rozhlasové tvůrce. Je třeba nevnímat oddělení elévů jako jakýsi apendix, ale skutečnou pedagogickou tvůrčí dílnu. Především však, myslím, je nutné začít se vzděláváním v samotném rozhlase. Je třeba z „rozhlasáků“, jak byli výše karikaturně popsáni, vychovat zase sebevědomé, odpovědné, svobodné a tvůrčí individuality, vědomé si společenského smyslu své práce a vážící si možnosti, že ji mohou vykonávat.

M.A. David W. Vaughan

BBC Radio 4

Čekal jsem poněkud miň formální fórum a tady najednou sedím na pódiu s velkým počtem diváků – posluchačů. Moje zkušenosti, jak trochu naznačila Alena Zemančíková, jsou z různých oblastí. Měl jsem hodně co dělat s rozhlasovou výrobou, úplně nejraději dělám dokumenty, ale dělal jsem i spoustu jiných žánrů. Také jsem osm let pracoval jako šéfredaktor Vysílání do zahraničí Českého rozhlasu a hodně jsem působil ve zpravodajství a v týmech. Tudiž mám poměrně široké zkušenosti s tím, jak se v týmech pracuje, což je vlastně zá-

kladem naší práce. V poslední době (už rok) navíc učím na vysoké škole dějiny elektronických médií, hlavně a nejraději rádia. Ale bohužel jsem si všiml u mých studentů, že jsou strašně frustrovaní, že chci učit o historii rádia a ne o jiných, zajímavějších věcech. Snažím se je přesvědčovat, že rádio je také aktuální médium.

Chtěl bych začít s trochu kacířskou myšlenkou. Podle mě je to zcela klíčové a někdy se to strašně podceňuje – a to je, že rozhlas je především zábava. Musí bavit. A veřejnoprávní rozhlas – někdy se trochu bojím toho po-

jmu – ale prostě musí bavit, musí posluchače zaujmout. Vůbec nevdává, když někdy baví a neinformuje, ale nedokáže informovat, když nebaví nebo když posluchače nezaujme. To známe, například, z předpovědi počasí. Často se dívám na počasí na ČT 1, kde je spousta informací, ale někdy je to podané takovým způsobem, že závěrem vůbec netuším, jaké bude zítra počasí. To je právě ono – musíme bavit, zaujmout posluchače. Úplným klíčem naší práce je komunikace, nebo řeknu to jinak – naše vysílání je v podstatě konverzace s posluchačem. A nesmí být nic jiného, jde o mluvené slovo a ne čtené slovo. Samozřejmě jsou výjimky, kde jde opravdu o čtení, ale to je specifický žánr. A jeden z nejlepších rozhlasových zpravodajů všech dob – Američan Edd Murrow (Edward Roscoe Murrow), který mimochodem byl v Praze během Mnichovské krize v roce 1938 a posílal spoustu příspěvků do Ameriky – v té době výborných. Právě Edd Murrow, který opravdu byl jeden z nejlepších rozhlasáků vůbec v dějinách rádia – jednou svým studentům žákům říkal, že „*cokoliv v rádiu děláte – musíte si představit, že ten posluchač je kamarád, s kterým sedíte v hospodě, kavárně, někde...*“. To je naprostý základ naší práce. Nejde jen o čtení, ale musíme zvedat oči a dívat se pomyslně posluchačovi do očí. Takový by měl být i náš jazyk, ten jazyk, který používáme, a i tón. Já vím, že říkám věci, které jsou samozřejmostí, ale strašně často se na to zapomíná a strašně často začínající novináři, redaktoři... mají dojem, že by spíš měli potlačovat tento přirozený sklon, aby byli spisovnější, aby byli seriózní atd.

Druhé takové základní pravidlo, kromě té konverzace, je osobnost nebo osobitost. Někdy mám dojem, že redaktoři, kteří začínají v televizi nebo v rádiu, jsou plní osobnosti, osobitosti a spíš se to časem ztlumí, než opak. V takových organizacích, jako je Český rozhlas (možná i v BBC), je strašně silný sklon ke snaze vytvořit univerzální, užitečné redaktory, kteří umí všechno, jsou spolehliví, ale někdy průměrní. Nebo lépe řečeno – výsledkem jejich práce je průměrnost a utlačování vlastní osobnosti a osobitosti. Podle mě by to mělo být naopak. Skutečně jsem se s tím často setkával, když jsem pracoval na ČRo 7, že u nás pracovali vysoce talentovaní redaktoři, ale uměli skvěle jednu věc a další ne. Byl sklon je považovat za méněcenné tím, že něco umí výborně a něco hůř. Velmi často tito lidé odešli z rádia a uplatnili se jinak – někdy velmi dobře – a realizovali se. Zvláště pro mladší generaci je to strašně důležité.

Další priorita v naší práci, která se také často velmi podceňuje, je vyprávění. V tomto případě tak úplně nesouhlasím s Alenou Zemančíkovou, když dělí rádio do různých žánrů, např. že nebudeme mluvit o moderování, ale soustředíme se na dokument atd. Myslím, že to bychom neměli dělat, protože všechny rozhlasové žánry jsou svým způsobem vyprávění, tak jako celý náš život je postavený na příbězích. Tomáš Sedláček napsal nedávno docela pěknou knihu o tom, jak je ekonomika také postavená na příbězích, což je zajímavé. Říkám to proto, že často děláme tu svou každodenní práci strašně automaticky. Dostaneme třeba zadání na třiminutový pořad – rychle sedneme a píšeme, odvysíláme to

a vlastně to nemá hlavu ani patu, nemá to začátek a konec. A kdyby se nás někdo zeptal, o čem byl ten příspěvek, co jsme právě napsali, často bychom ani nevěděli. Musíme prostě vyprávět příběhy. Asi klíčové je to, že rádio musí dělat posluchači společnost, příjemnou společnost a k tomu právě vyprávění, konverzace, komunikace patří. Myslím, že v tom je rozhlas velmi podobný snad divadlu nebo filmu a abychom to realizovali, musíme si uvědomit, že máme celou škálu různých formálních technických možností. Že rozhlas je řemeslo. A to se také často podceňuje – lidé přechází z rádia do novin a zpátky a zapomíná se často, že je to řemeslo, které má opravdu tak širokou škálu možností, jak komunikovat, jak používat zvuk. Ani se to neškolí. Mám dojem, že řada rozhlasáků, když přechází např. od novin, ani nejsou školení ve všech těch možnostech, které nám rozhlas nabízí.

To je další klíčová věc – dramaturgie toho celku. Jak skládat všechny jednotlivé prvky dohromady, abychom udrželi posluchače v určitém příjemném napětí. Např. ve zpravodajství, v publicistice, když řešíme, jak naplnit např. patnáctiminutový zpravodajský nebo publicistický blok, a máme tři zhruba stejně dlouhé telefonáty za sebou – pravděpodobně to bude mít dost nepříjemný rytmus a poslech také nebude příjemný. Bude to spíš monotónní, monolitní. V každé fázi své práce musíme myslet na dramaturgii vysílání. Všechny prvky vysílání nesmí být stejně dlouhé. Máme tendence – „*Jo, máme čtvrt hodiny, takže tři minuty – tři minuty – tři minuty atd.*“ Výsledek, i když si to možná posluchač ani neuvědomuje, je prostě dramaturgicky katastrofální. Chybí tam prvek napětí a toho nečekaného, toho střídání žánrů. Jak zpracovávat nějaké téma, i když je to jenom dvouminutový publicistický příspěvek. Napočítal jsem se svými studenty asi dvanáct různých způsobů, jak můžeme realizovat dvouminutový zpravodajský či publicistický příspěvek. Od čisté zprávy po rozhovor, malý balíček s různými příspěvky, může to být anketa z ulice, telefonický příspěvek redaktora z terénu – opravdu je tolik možností a na to by se mělo vždy při výrobě myslet, a to v jakémkoliv žánru.

Úplně nejdůležitější je ale sebereflexe. Poslouchat to, co děláme. Všechno, co děláme v rádiu, bychom si měli pak někdy zpátky poslechnout a ohodnotit to. Protože jediné takto poznáme, co je dobré a co ne, protože univerzální pravidla neexistují. Velmi často slyším u kolegů, že nemají na poslechy čas, že je to strašná ztráta času. Ale ten čas se udělat musí, protože to je jediný způsob, jak doladit naše vysílání. Opravdu v jakémkoliv žánru je třeba všechno poslouchat znovu a hodnotit. Zažil jsem to na redakčních poradách. Velmi často ta porada nezačíná tím, co jsme včera udělali dobře a co špatně, ale prostě se o tom vůbec nemluví.

Ještě bych rád promluvil o jednom konkrétním případě, a to o jedné stanici v Británii – BBC Radio 4, která existuje od roku 1967. Chci o ní mluvit proto, že je součástí mé identity. Je to rozhlasová stanice, kterou miluji a kterou poslouchám opravdu od raného dětství a která mi vždy dělala společnost v průběhu mého života. A to

do takové míry, že i když i tady v Praze bych ji mohl poslouchat prostřednictvím internetu, nedělám to, protože by se mi příliš stýskalo po domově. Tak silně se s touto stanicí identifikuji. Radio 4 je hodně zajímavé nejenom proto, že je to stanice postavená výhradně na mluveném slovu – kromě občasných koncertů se např. každé léto vysílají promenádní koncerty. Zároveň je nejposlouchanější stanicí ve Velké Británii. Strašně často slyšíme o boji o poslechovost a názoru, že tam musí být hudba, aby lidé vůbec poslouchali rádio. BBC Radio 4 je důkazem toho, že tam taková ta „tapetová“ hudba být nemusí. Naopak tam musí být komunikace, onen pocit, že posluchač má dojem, že stanice je přítel. Stanice má tradici, která je ještě starší, předtím existoval „Home Service“ (Domácí vysílání) a „Light Service, Light Program“ (Lehké vysílání). Tato vysílání se pak zrušila a vzniklo BBC Radio 4 jako jejich pokračovatel. Vysílání je sice postavené na mluveném slovu, ale je velice pestré.

Jaký je zhruba obsah tohoto vysílání: Velký důraz je v klíčových časech kladený na zpravodajství a publicistiku. Ve velkých blocích ráno, v poledne, v podvečer a pozdě večer. Důležité jsou komunikační aspekty zpravodajství a publicistiky, ne jen „štěky“, jak známe často z vysílání Českého rozhlasu – ne že bych chtěl kritizovat zpravodajství Českého rozhlasu, ale je to prostě dělané jiným, osobitějším stylem. Jsou tam i diskusní pořady a kombinované diskusní pořady s prvky dokumentu, magazíny k různým tématům, dokumenty... Strašně rád dělám pro BBC dokumenty, ale o to je velký konkurenční boj, každý chce dělat pro BBC Radio 4 dokumenty. Je těžké se prosadit. To samozřejmě má velmi pozitivní vliv na kvalitu těch dokumentů. Každý den se vysílá velmi kvalitní magazín věnovaný kultuře. Je tam i drama, divadlo, rozhlasové hry, které se hodně prosazují (což je výborné), dvakrát týdně se vysílá rozhlasová hra. Velké procento her jsou hry nové. Dále komedie, kvízy – i ty mají místo ve veřejnoprávním rozhlase.

Některé jsou nesmírně zábavné, jako např. „Just A Minute“ – doslova „Jen minutu“, kde jsou čtyři osoby proti sobě, dostanou téma, musí o tomto tématu mluvit minutu bez toho, aby opakovali slova, bez zastavení, zakoktání a bez čehokoliv mimo téma. Druzí mají zvonek, kterým je mohou přerušit – zastaví se čas – a upozorňují, že mluvčí opakoval slovo „A“... Je to nesmírně zábavné. Je to jednoduchý formát, ale vysílá se to už třicet čtyřicet let, a já tento pořad poslouchám od dětství.

Ve vysílání najdete i kvíz o obecných znalostech, kde stojí proti sobě různé školy a bojují v tomto kvízu. I tento kvíz oslovuje širší publikum. Je tam velmi úspěšný pořad, který na BBC Radio 4 existuje velmi dlouho – „Woman's Hour“ (Ženská hodina, Hodina pro ženy), což je strašně staromódní název. Několikrát se to snažili změnit, ale tento pořad je tak oblíbený (a to i u mužů, musím říct, já to také poslouchám už čtyřicet let), že změnu názvu nikdy neprosadili. To je také součástí identity BBC Radio 4, že o každou změnu je boj, protože hned vznikne nějaká organizace rozzuřených posluchačů, že to nesmí být. Také od r. 1951 (ještě předtím, než vzniklo Radio 4) se vysílá seriál z fiktivní vesnice Ambridge a jmenuje se „The Archers“. Vím, že před válkou existo-

val v Československu podobný ekvivalent „Brázda a Rákos“, to se vysílalo na vlnách Radiojournalu nebo Zemědělského rozhlasu před válkou. „The Archers“ je nesmírně oblíbený pořad, který se vysílá čtvrt hodiny každý den. I s tímto jsem vyrostl a také to teď neposlouchám, protože by se mi strašně stýskalo po domově.

To, co nemáme na Radio 4, je takové to nejasně definované proudové vysílání. I když jsou určité časy, např. po deváté hodině dopoledne, kdy dochází k velkému poklesu počtu posluchačů, tak se vysílá něco podobného, ale takový ten proudový systém vůbec neexistuje. I ten celkový styl stanice je velmi osobitý, postavený hodně na osobnostech, někdy až excentrický. Excentricita je něco, co se našťestí v Británii docela cení. To, co tam není, nejsou žádné pokusy o nějakou pseudointeraktivitu, která většinou nefunguje. Nejsou tam telefonáty posluchačů. Myslím, že to rádio zabíjí, já to nesnáším, ale to je možná můj osobní předsudek. Není tam sport – ten by tam ale klidně mohl být. Není tam vůbec žádná „tapetová“ hudba. Tato velice delikátní kombinace je klíčem k úspěchu stanice. Jak říkám – má deset milionů posluchačů týdně a další zajímavý aspekt je, že to není samozřejmost. Probíhá stálý boj o to, jak dál, co změnit, jak to modernizovat, jestli to příliš neoslovuje střední vrstvu nebo střední generaci. Stále probíhá boj o její budoucnost a posluchači se do takové míry identifikují se stanicí, že také ovlivňují osud určitých pořadů. Dokonce několikrát denně se vysílá „Shipping Forecast“ (Předpověď počasí pro námořníky) a je to naprostá poezie. Taková ta jména různých námořních oblastí, síla větru... Už to neplnilo funkci, protože to bylo na dlouhých vlnách, kde to námořníci opravdu potřebovali, ale dnes je to zbytečné, mají jiné způsoby, jak zjistit počasí. Ale když to chtěli zrušit, vznikla kampaň, petici podepsalo několik desítek tisíc posluchačů, dokonce vznikaly i básně. Slavný irský básník Seamus Heaney dokonce věnoval tomuto pořadu jednu báseň. „Shipping Forecast“ se vysílá dodnes.

Takže je to stálý boj – někdy harmonický, někdy méně. Vůbec nemáme záruku, že za pět let Radio 4 stále ještě bude v Británii nejposlouchanější stanicí. Všechno se může změnit a pak bude následovat další sebereflexe.

Závěrem bych řekl jednu klíčovou věc: Pokud bychom chtěli, aby vznikla taková stanice v rámci Českého rozhlasu, a doufám, že jednou taková stanice vznikne, muselo by hrát hlavní roli velmi kvalitní zpravodajství. Ať to chceme, nebo ne, podle toho se posuzuje kvalita stanice a je to důležité. Tím získáme – nerad používám tento výraz – tu elitu národa. Pořad „The Today Program“ na BBC, který se vysílá každé ráno od 6:00 do 9:00 hod. – každý politik touží po tom, aby s ním udělali v tomto čase na Radio 4 rozhovor. Nikdo se v Británii nedívá na ranní televizi, ale lidé poslouchají tento pořad, protože je vysoce kvalitní a také je to velmi živé a zajímavě dělané zpravodajství. Další věc je, že pořad je soustředěný na ten další den, na to, co BUDE dnes, ne na to, co bylo včera. Opravdu si myslím, že taková stanice může fungovat, jenom když významnou součástí toho schématu je zpravodajství.

Mgr. Vladimír Příkazský

Tvůrčí skupina elévů

Mám tu velkou výhodu, že jsme předpokládali, že bude málo času. Proto jsme s Tomášem Zikmundem, který vede Tvůrčí skupinu elévů, napsali náš příspěvek jako spíše popis práce skupiny elévů, která působí v rozhlasu už patnáct šestnáct let.

Měl jsem štěstí, že jsem v rozhlasu zažil šedesátá léta – pak tam byla dvacetiletá pauza. Ta šedesátá léta znamenala velice inspirativní prostředí s lidmi, kteří tvořili nejenom rozhlas, ale tvořili i jako rozhlasáci první krůčky televize. Bylo to takové velice zvláštní období, kdy se to všechno formovalo. Pamatuji si, že při studiu na Fakultě osvěty a novinářství jsem musel dokonce přednášet takovou kategorii, která je dosti zvláštní, a jmenovalo se to tehdy „rozhlasová a televizní publicistika“. Bylo to pohromadě.

Pak jsem měl dvacet let oddech. Stal se ze mě buldozerista a dělal jsem rybníky. V devadesátém roce jsem s velkou chutí nastoupil do experimentálního oddělení, které vedl Václav Daněk. Tam se člověk znovu vrátil do těch šedesátých let a znovu si mohl přemýšlet o tom, co to je rozhlas, kam směřuje, co by mohl dělat... Zkoušely se tam takové ty experimentální věci od jednotlivých malých publicistických žánrů až po věci, které byly třeba v podobě mikrohry. Věci, které měly tendenci pokročit dál. Pak jsem ještě asi patnáct let pracoval na Vltavě – v Českém rozhlasu 3 – tam se zakládalo zpravodajsko-publicistické oddělení. Došlo tam k takovému tomu zvláštnímu způsobu, který do té doby nebyl zcela zřejmý, že tvůrce zároveň má být samostatnější i v těch věcech, které se týkají malé publicistiky, nebo dokumenty a věci, které se nějak přidružují k tomu obrazu kulturnímu v té podobě zpravodajsko-publicistické. Když Audiostudio potom zaniklo – nevím, jestli to bylo kvůli tomu, že Václav Daněk odešel z rozhlasu nebo proč to vlastně nepokračovalo – tak jsem se vlastně s velkou chutí pustil do záležitostí, které se týkají výuky mladých lidí. Miluše Tikalová, když s tím začínala, tak dosti dlouho se bojovalo o to, jakým způsobem má ta celá výuka lidí, kteří přicházejí do rozhlasu a chtějí pracovat jako rozhlasoví profesionálové, vlastně probíhat.

Do té chvíle se zároveň dá zařadit obrovský technický rozvoj. Ten technický rozvoj někdy zabral příliš mnoho času na to, aby se experiment v rámci rozhlasu vyvíjel mimo tuto sféru. To bylo velice úzce svázáno. Rozhlasový experiment bez představy, jak se dá vyrábět nějakým způsobem jednodušším, lacinějším nebo přístupnějším, se bez této technické dovednosti už velice těžko realizoval. Celá výuka elévů vlastně spočívá na takových třech součástech toho vzdělávání. Jeden seminář trvá tři nebo pět měsíců a má tři hlavní složky. Tedy **technickou dovednost**, to znamená, že se seznamují s nejnovějšími technickými možnostmi tvorby rozhlasových žánrů, a to od těch nejmenších až po ty, dejme tomu, složitější, tedy až po dokument. Člověk, který se s touto technikou nějakým způsobem seznámí, který ji ovládne,

který získá určité návyky, které bychom mohli nazvat mechanickým stereotypem, aby se o tom nemuselo přemýšlet, když stříháte, když mícháte, kdy vám ta ruka kam ujíždí... To vy všichni znáte, co to znamená mechanický stereotyp při tvorbě produktu. Tak to je ta hlavní věc, kterou, myslím si, že ty děti dneska už mají trošinku pod kůží, než to bylo v devadesátých letech.

V devadesátých letech, když se začínalo s elévským výcvikem, tak tam jsme museli vlastně učit i té počítačové gramotnosti. V současné době je to trošinku obráceně – ty děti jsou mnohdy velice vespělé v té počítačové dovednosti a my je učíme poslouchat rozhlas. To je změna proti těm devadesátým létům. Že první záležitost, kterou musíme vlastně zjistit, zmapovat, překonat, je, aby se ty děti seznámily s veřejnoprávním vysíláním. Já říkám děti, ale jsou to vysokoškoláci, to je předpoklad, aby byli přijati do toho elévského výukového procesu. Tím, že nejsou jenom z oboru žurnalistiky nebo z uměleckých oborů, ale z různých vysokých škol, tak nám trošinku odpadá ta povinnost těch vědomostí, o kterých se zde už mluvilo, že je třeba, aby ti elévové ty vědomosti měli. To nám nepřísluší, my se je snažíme zapsvat do rozhlasového prostředí. Dokonce bych řekl – vzít za ruku a do toho prostředí je přitáhnout, do toho prostředí je uvést.

Druhá ta složka po tom technickém školení je to, čemu říkáme **poslechové semináře**. To je přesně to, o čem jsem mluvil. Tam při poslechu seminárních příspěvků se učí dívat dovnitř toho pořadu tak, aby pochopili, co ten tvůrce vlastně musel podniknout a co musel předtím absolvovat, než takovýto příspěvek vzniknul. Ale to se týká těch malých příspěvků, které mají, až po některé pokusy o menší či větší dokument.

(Ta technická věc, ke které se ještě vracím, má jednu zvláštní výhodu, že ty děti, které mají doma dostatečně vybavený notebook, jsou schopny vyrobit komponenty jednotlivých programů už tak, jako by to dělaly uvnitř redakčního prostředí, kde se toto všechno učí.)

Poslechem se zároveň zjišťuje, do jaké míry jsou děti dneska schopny poslouchat produkci, kterou vytváří veřejnoprávní vysílání. A když se dostaneme k takové zvláštní hodině, kterou oni dokáží absorbovat, když uposlouchají hodinu, tak jsme částečně vyhráli. Přicházejí s návykem klipového vnímání – třiminutová záležitost se musí změnit hudbou nebo čímkoliv jiným nebo obrovským rachotem, zvukem a podobně. Ale najednou, když vám komponované slovo ty děti uvnímají ve větší ploše, tak máte pravděpodobnost, že se k tomu, co je charakteristické pro veřejnoprávní rozhlas a pro jeho tvorbu, co je vlastně jedinečné v tom veřejnoprávním vysílání, že se k němu přimknou. Když to říkám takhle, že se všichni k tomu přimknou, tak to lžu, to není pravda, z těch dejme tomu deseti dvanácti se vždy najdou tři čtyři, kteří inklinují k tomu širšímu, k těm větším tvůrčím činům. Většinou se dostávají do redakčního prostředí, které od nich

potom už vyžaduje něco jiného, než my jsme jim v té šíři mohli dát.

To je taková ta zvláštní věc, že my připravujeme elévů pro redakci a nevíme, jak se s nimi bude zacházet, jaký bude další proces. Ten další proces výuky už neovlivňujeme. Ovlivňujeme ho jenom v takových těch kritických případech, kdy nám přicházejí ti mladí lidé zpátky a říkají „*on nás ten pan šéfredaktor strašně seřval a řekl nám, že to musíme předělat, neřekl nám jak, a my to musíme zítra mít hotové*“. No tak jsme to s nimi předělávali a připravovali jsme je na to, aby to tedy ten pan šéfredaktor měl v tom svém pojetí správné, ale zjistili jsme, že ten pan šéfredaktor jim to ani neuměl říct. A že když jsme jim poradili takovou fintu, že druhý den to můžou přinést stejné a že je několikrát pochválí, tak že je to úžasná záležitost. A oni se dostávají do tohoto tvůrčího procesu vlastně tak, že si tam najdou místo, že se stávají součástí toho všeho, co existuje, jaký rytmus práce tam je, jakým způsobem se tam dokonce chtějí, či nechťejí zabývat s těmi lidmi, kteří budou v budoucnosti možná jejich kolegy.

Teď řeknu o tom druhém pilíři, který existuje, a to je **hlasová výchova**. Už při tom přijímání do elévského oddělení se orientačně zjistí, jestli tam nejsou nějaké chyby v projevu. Pokud to nejsou výrazné chyby, tak se přijmou a poradíme se s našimi kolegy lektory. (Já bych vzpomenu jejich jména, protože to je taky velice dobrá a důležitá a myslím si, že i těžká práce – Libor Vacek, Zdena Fléglová a pan režisér Kodeš.) Přijetí mají povinnost – chodí na jednu vzdělávací hodinovou lekci týdně. Nevylučuje se, aby přecházeli od jednoho lektora k druhému. Je to zajímavé, že když skončí ta tří nebo pětíměsíční etapa výuky, tak se tam ty děti vracejí. I když jsou pak v redakcích, tak se můžou přihlásit na hlasovou výchovu a probírat se svými lektory věci, které teď v tuhle chvíli potřebují a používají.

Ta další záležitost, která je velice důležitá, že se dostávají do jejich možností, otvírají se jim obzory přes nejjednodušší rozhlasové příspěvky, jako jsou ankety, nebo jako jsou malinkaté rozhovory, takové ty promo, které jdou, dejme tomu, do vysílání jako pobídka na to, aby lidi poslouchali Tobogán – to jsou začátky rozhovorů. Dále studenti projdou tím, čemu říkáme **rozhlasová práce**, dostanou se na vysílací pracoviště, můžou se zúčastnit natáčení. Např. já když jsem připravoval pořad Setkávání, tak se našlo několik dětí, které chodily a poslouchaly, naslouchaly, jakým způsobem se připravuje hodinu a čtvrt dlouhý diskusní komponovaný pořad, a pak měly možnost to poslouchat, jakým způsobem to bylo upraveno, jak se to vyvíjelo.

Další záležitost byla, že existuje taková skupinka, kterou vede Pavel Ryjáček, tam jsou vysokoškoláci, to je vlastně takový diskusní klub, kteří na Vltavě měli tak jednou za dva měsíce živé vysílání Setkávání, i na to jsme je zatáhli a mohli se nějakým způsobem podílet a někteří zůstali pak v tom diskusním sdružení u Pavla Ryjáčka.

Taková ta třetí, řekl bych, výletní záležitost je, že jdou do archivů, že jdou do oddělení ROP (Rozhlasová ozvu-

čovací práce), to znamená, že tam mají lekci, kdy vidí, jak se vytváří vítr a jaká je ta databáze veliká – těch lidí, kteří to vlastně připravují pro to všechno, co se dostává do vysílání. No a potom se s nimi nějakým způsobem rozloučíme, pokud je to možné, tak je dáváme zejména o prázdninách na praxi do stanic. Je zajímavé, že ty děti jsou dneska tak technicky šikovné, že můžou zastupovat redaktory v té prázdninové době a že nejsou tam vyslaní jako takoví, kteří nic neumí. Odtamtud máme první zpětnou vazbu, jak to s nimi vypadá, jak se tam zžili s tím, prostě pohybují se už v rozhlasovém prostředí. Taková zvláštní ještě záležitost je, že když se konají takovéhle rozhlasové akce, jako je Prix Bohemia, jako jsou dny otevřených dveří, tak ty děti tam dělají pořadatelskou službu. Ale to je taky důležité, že se dostávají do toho soukolí rozhlasového a že se poznávají s těmi jednotlivými pracovníky. V poslední době, možná, že bych ještě vzpomněl na to, že u našeho oddělení, tvůrčí skupiny elévů, pomáháme při vytváření a při realizaci pořadu, který dělá Stanislav Motl, nabídli jsme mu takovou kompletní pomoc, aby se nemusel zabývat těmi rozhlasovými záležitostmi, ale pokud je to týdenní vysílání, tak to je velice silný nápor na toho autora, takže on odevzdá vlastně jenom text a my potom už ty rozhlasové úkony, které se s tím vážou nebo k tomu patří, tak to už zvládneme sami. Abych ještě dodal, takovou tu záležitost, která se týká působení mimo tohoto oddělení, pokud někteří přátelé v regionech, ve stanicích potřebují se nějakým způsobem zase seznámit s novým způsobem technického zpracování, tak existuje jakýsi kurz Sound Forge pro pokročilé, takže se dostáváme i mezi vás a s Tomášem Zikmundem to máme velice rádi, když máme příležitost vám něco nového nebo něco potřebného sdělit. Já vím, že proti těm příspěvkům, které tady odezněly, tohle je takové velice přízemní, takové velice praktické, nemá to svou velikánskou ideu, je to jenom takový ten vymyšlený způsob práce vzdělávání. My bychom velice rádi tu práci, dejme tomu, zúžili. My bychom velice rádi věděli, kolik lidí a na jaké pozice rozhlas potřebuje, kam to směřuje, co všechno bude, či nebude, kam se ty děti vrátí, protože, když si vezmeme, ten zájem, který mají ti mladí lidé, je obrovský, ale to není jenom vždycky zájem o tuto tvůrčí práci, tlačí je k nám i hrozba nezaměstnanosti nebo neuplatnění se v praxi – tak o tom nevíme nic. A nevíme ani o takových věcech, jako jestli se dostanou do dobrých rukou. A nám na tom, aby byly v dobrých rukou, dost záleží. Ti mladí lidé se k nám vracejí a dejme tomu, když vybočí z toho programu, který mají v těch stanicích, kam nastoupí jako externista a potom jako zaměstnanec, když vybočí z toho a chce cosi jiného, nového udělat, tak to děláme většinou, jak bych to řekl – tajně. Poprosíme, aby o tom, kde zpracovali ten svůj jiný příspěvek, aby o tom na té stanici nemluvili, aby si to u nás vyrobili, abychom jim s tím pomohli, abychom jim vytvořili třeba i prostředí, protože my máme studio a máme i režii, tak aby se tam mohli uplatnit, a pak si odnesou ten svůj větší, rozsáhlejší tvar, dejme tomu i dokument, na svou stanici a je to jejich práce. Kdyby se tohle mohlo otevřeněji dělat a kdyby se třeba i lidé, kteří by měli vůli z těch starších, z těch zkušenějších, chtě-

li obrátit na nás a říct, helejte, já bych rád, kdybyste mi s tím něco pomohli, řekli mi jak a co, tak to by bylo pro nás ohromně přijatelné – vzdělávat nejenom ty, kteří přicházejí, ale vzdělávat i ty, kteří už v rozhlase jsou. Je to záležitost, která se opravdu zase týká i těch věcí, které jsou technického rázu a které mají někdy přesně tu hranici, že on nepřestoupí z toho svého oboru a z toho svého tvůrčího prostředí někam jinam a jde jenom tou úzkou cestou toho zvuku té stanice, na které pracují. A pak ještě jedna věc – myslím si, že je v rozhlase čas na to, aby

se znovu utvořilo jakési oddělení, které jsem zažil v šedesátých letech. Říkalo se tomu studijní oddělení, možná, že někteří jako legendu znají jméno Branžovský. Byl tam Jirka Lederer, byla tam paní Vosecká, byli tam lidé, kteří měli autoritu, kteří dokázali ty věci, které se vyrábí a které z toho rozhlasu plynou, dokázali chytit za ruku a říct tohle ano a tohle ne. Dneska, když se dělá koncepce některé stanice, tak se k tomu vyjadřuje pravděpodobně jenom pár lidí a už je nikdo neposuzuje – aspoň mám ten pocit. To je snad vše.

Beseda na semináři SRT na PBR 2011

Petr Mančal

Pokud se bavíme o elévech nebo o těch, kteří mají chuť pracovat v rozhlase, proč jedno z těch vystoupení neměl aspoň jeden z těch, kteří v tom rozhlase pracovat chtějí, neboli elévů? Pokud napočítám elévy, kteří jsou zde, tak jsou tu možná tři, kteří zbyli, ostatní jsou pryč. A někteří tady v Poděbradech nejsou vůbec.

Myslím si, že to, co je podstatné, je, aby elévové (nebo adepti rozhlasového umění, žurnalistiky atd.) měli možnost jezdit na podobná setkání. A měli možnost poslouchat a diskutovat. Tak jako jsem to měl možnost já, když jsem chodil do Tvůrčí skupiny elévů a jezdil jsem na Bilance.

Pokud se dozvím od některých z elévů, že v podstatě téměř vůbec nevědí, že Prix Bohemia Radio vůbec probíhá, nebo jakým způsobem se sem mohou dostat, tak si myslím, že to je lapsus, který nevím, jestli odpovídá té které stanici nebo tomu oddělení, ale nemělo by se stávat.

To jsou pro mě otázky, které odkazují na to, že pokud se tady o někom bavíme, tak bychom toho někoho měli taky vzít vážně. Ta moje kritika se obrací trochu na mého předřečníka (Vlado Prikazský), protože ve chvíli, kdy slyším, že se o někom mluví jako o dětech – já vím, že to nemyslíte nijak hanlivě ani pejorativně – ale všichni lidé, kteří chodí do Tvůrčí skupiny elévů, jsou lidé už vesměs studenti vysokých škol, nebo dokonce po vysoké škole. Jsou to relevantní partneři k diskusi, jsou to lidé, kteří mají za sebou jistou zkušenost. Nevidím právě důvod, proč by neměli být přizváni do této diskuse. Já jako sám člen Tvůrčí skupiny elévů jsem začínal někdy v devadesátých letech. Byla to pro mě možnost – a to říkám proto, protože je to konkrétní případ, jak spolupracovat s rozhlasem nebo se do rozhlasu dostat díky tomu, nebo proto, že na Divadelní fakultě AMU v té době – zdůrazňuji v té době se vůbec žádná rozhlasová výchova nebo něco, co by bylo s tím spojeného, rozhlasové umění nevyučovalo, byť to bylo teda v osnovách. Když jsem se dostal do Tvůrčí skupiny elévů, tak ta mi umožnila prostor pro to, abych se mohl rozhlasu, dejme tomu, nějak věnovat. Nicméně po čtyřech letech stříhání anket a žádného dalšího posunu, kdy už jsem vlastně končil Divadelní fakultu, jsem zjistil, že vlastně nebyl (nevím, do jaké míry je to dnes) vybudován systém, jak právě tyto studenty, respektive adepty rozhlasového umění, vytá-

hnout z té Tvůrčí skupiny elévů. Ti o to mají samozřejmě zájem, mají už nějaké profesní předpoklady nebo schopnosti. Nevím, jestli se to zlepšilo, mám pocit, že ne, a mám pocit, že jednotlivé stanice je vlastně využívají, řekl bych spíš, zneužívají, k takové té dennodenní práci, kterou obvyklý redaktor dělat nechce. To znamená ta anketa, sem tam nějaká rešerše za 100,-, 150,-, 200, Kč. Mně to přijde velmi nefér vůči lidem, kteří na tom stráví dost času, musí si vesměs půjčit za peníze přístroj, protože ho nemají. Půjčí si ho od rozhlasu – rozhlas jim tedy v tvůrčí skupině poskytne prostor, aby to mohli sestříhat, ale oni za těch 200,- Kč natočí příspěvek, který pak – jestli se nemýlím – dají za ten přístroj. Co si já osobně myslím, že může přinést Tvůrčí skupina elévů, která spadá pod producentské centrum (což nevím proč, asi proto, že něco produkuje), tak tam bych souhlasil, že by mělo vzniknout jakési studijní. Spíš jde o to, do jaké míry člověka, který pracuje jako adept rozhlasového umění, zachytit a vytáhnout ho právě do těch jednotlivých stanic. Samozřejmě pokud chce a pokud má k tomu nějaké schopnosti.

Alena Zemančíková

Já bych si dovolila stručně polemizovat – já například vím, a zažila jsem to ve dvou fázích, že z oddělení elévů vzešla např. Jarka Haladová, kterou si pamatuji, jak praktikovala normálně ve směně v Plzni a dneska je velmi váženou a velmi tvůrčí redaktorkou Čajovny a respektovanou osobností na Vitavě. Takže ona ta cesta – já si nejsem jistá, jestli někdy ti mladí elévové nejsou příliš netrpkeliví – to za první – a za druhé, jestli mají dostatek iniciativy, protože už jsem také slyšela názor, že „jako po nich ty stanice nic nechtějí“ – ale vždyť ta cesta je možná i druhým směrem, oni přece mají-li zájem, tak se můžou těm stanicím nabízet. Zejména třeba ti, kteří rádi dělají kulturní zpravodajství. Myslím, že Antonín Pfeifer nikoho nevyhodí a že je to zrovna člověk, který jedná s lidmi laskavě a na úrovni. Tak abychom nezobechovali nějaké jednotlivé stesky – jistě je co napravovat, ale trochu bych se ohradila proti tomu, že stanice elévy zneužívají. Řekla bych, že to není pravda.

Petr Mančal

Já ti budu oponovat, protože ty jsi u těch elévů nebyla, já jsem tam byl čtyři roky.

Alena Zemančíková

Ale já jsem byla v těch redakcích.

Petr Mančal

Ty si byla možná v redakcích, ale nebyla jsi u elévů. Druhá věc je to, že já jsem to řekl vysloveně takhle razantně, protože za 200,- Kč je to zneužívání ve své podstatě té práce, té, kterou většinou redaktori dělat nechťejí. Ale na druhou stranu musím říct, že se najde spousta těch – a mluvím o tom proto, abychom nezo-
becňovali – kteří dávají elévům velmi dobrou, solidní práci nebo pokus, aby mohli udělat nějaký krátký dokument, feature... spolupracují na tom s nimi, jsou tady, sedí mezi námi. Nebudu na ně ukazovat, jsou to lidé, kteří skutečně dramaturgicky, redaktorsky s nimi na té práci dělají. Ti se najdou. Ale řekl bych, že patří vesměs do skupiny těch mladších, kteří sami zažili, jaké to je začínat. Víím, že se to děje hodně na Českém rozhlasu Leonardo, což je dobře. Tam dost často elévové chodí a spolupracují s rádiem.

Alena Zemančíková

Chtěla bych jen poznamenat, aby se celý zbytek besedy nebral jedním směrem. Může to tak samozřejmě být, že celý zbytek naší rozpravy se už bude točit kolem elévů, ale přesto vyzývám k tomu, abyste se zkusili mentálně vrátit i k těm předchozím referátům, abychom tedy neskončili jenom u elévů.

Libor Vacek

Já to zkusím propojit. Jedna reakce ještě k těm elévům, protože, teď se omlouvám, dopustím se něčeho, co sám moc nemiluju, ale jakési vzpomínky. Mě vlastně vyprovokovalo to, co říkal Petr Mančal. Já jsem byl u toho, když elévové vznikali, takže velmi stručně – proč vznikli elévové. Stanice Praha – Český rozhlas 2, nyní Dvojka, byl v situaci v polovině devadesátých let, kdy akutně potřeboval novou krev. Mladé redaktory, kteří nebyli k dispozici nikde na trhu práce, a neměl prostředky a čas na to, aby zaměstnal člověka na dva roky, kterého bude dva roky vychovávat a učit ho rozhlasové řemeslo, protože rozhlasové řemeslo se nikde jinde naučit nedalo. Miluše Tikalová tehdy přišla s nápadem založit elévské oddělení na tom principu vzájemného neplacení, tj. my neplatíme vám, vy neplatíte nám, ale poskytujeme vám možnost. Když jsem přišel na Grémium vedení ČRo s tím, že chci souhlas se zřízením tohoto oddělení, nechtějte slyšet, co všechno jsem vyslechl od tehdejších hlav ČRo. Skončilo to tím, že jsem poprosil, ať proboha pochopí, že po nich nechci ani peníze, ani místa, ani lidi, nic, že chci jenom, ať mi dovolí to udělat ve struktuře stanice, kterou jsem tehdy řídil. Odpověď byla: „*No, kdyby nechtělš nic jiného, no tak si to teda zkus.*“ Nevím, jestli se ten přístup nějak zásadně systémově změnil za těch šestnáct let, z toho, co tady slyším, začínám mít pocit, že možná ne. To, že se posléze ukázalo, že skutečně toto oddělení produkuje lidi, kteří jsou schopni např. v době dovolených zaskočit v regionálním studiu jako plnohodnotná náhrada, protože je prostě není potřeba učit stří-

hat a točit a stačí jim jenom říct, co je potřeba přinést a jak to má být dlouhé, tak pak náhle se postoj otočil, a dokonce jsme začali být bombardováni požadavky, aby příští rok jsme zase na ně pamatovali, že budou mít zase dovolenou a budou potřebovat zase záaskoky. Fajn. Skvělý. Pryč od elévů, protože, jak už říkal Vlado Príkazský, u elévů učím hlasovou výchovu, tak mně tam přichází vřdycky nová parta lidí, kteří mají chuť to zkusit, neboť to je základní princip tohoto oddělení, že dává možnost těm lidem, kteří o rozhlase vlastně moc nevědí, jenom mají jakousi tušenou touhu to zkusit. Tak aby si to opravdu zkusili, aby zjistili, jestli to je to, co chtějí, anebo není.

Někteří zanedlouho zjistí, že to není to, co chtěli, a tak zase odejdou a je to v pohodě, a ti, kteří se ujistí, že to je to, co chtěli, zůstávají a procházejí všemi těmi martyrii, o kterých tady byla řeč, ale která dokonce možná zčásti jsou i v pořádku, protože kdyby to člověk měl moc pohodlné, tak by to zas nebylo ono.

Chtěl jsem říct jednu věc směrem k pedagogům, kteří tady jsou. Vždy, když přijdou noví elévové, tak se jich ptám v takové sadě opakujících se téměř banálních otázek „*proč tady jste, co chcete a kam chcete, proč právě rozhlas?*“ a jestli vědí nebo by dokázali nějakým způsobem velmi jednoduše, stručně říct, v čem je rozhlas specifický jako médium. Ještě se mi za těch patnáct let nestalo, že by mi na to dokázali odpovědět. A jsou to mnohdy právě studenti i oněch mediálních studií a podobných oborů. Nejsou to jenom bohoslovci, kteří už tam byli, nejsou to ani ekonomové, kteří se tam také objevují a podobné další neumělecké a nežurnalistické obory. A když se dobereme k tomu, že se to v podstatě dá shrnout do velmi jednoduché definice, kterou já jsem si čistě empiricky a poněkud šarlatánsky (protože také nejsem vzdělán odborně v těchto věcech) formuloval jako jakési tři I – informace, imaginace, intimita. Že rozhlas je médium, které dokáže nejrychleji přenést informace pasivnímu příjemci, že je to neimaginativnější médium a že je to médium, které dokáže vytvořit největší iluzi intimity, tak si začneme rozumět. Je mi trošku záhadou po těch patnácti letech, proč jim to musím říkat já.

Alena Zemančíková

My jsme se tady vlastně pořád bavili o vzdělávání na uměleckých školách – nebo převážně na uměleckých školách – pane doktore Maršíku, vy učíte na Fakultě sociálních věd UK žurnalistiku – možná byste k tomu měl něco dodat.

Josef Maršík

Vážené dámy a pánové, já jsem nebyl vyzván organizátory tohoto semináře, abych tady připravil nějakou souhrnnější informaci o studiu našich studentů rozhlasové specializace, respektive audiovizuální specializace, protože rozhlasová specializace se už několik let neučí, připravují se v audiovizuální specializaci, kde se propojují předměty rozhlasové a televizní vysílání, což by možná pro vás mohlo být docela zajímavé. O přípravě našich studentů bych tady mohl hovořit dlouho a dlouho,

mohl bych hovořit o studijním plánu, rozebírat, jak ten studijní plán vypadá, jaké jsou tam jednotlivé předměty, co musí studenti povinně zvládnout, jaké jsou nepovinné předměty, jak se třeba učí u nás žánry, jak se učí technika, jak se učí mluvní výchova atd.

Mohl bych tady mluvit dlouho, ale na to teď prostě tady není čas. Takže to uděláme tak, že kdyby vás něco zajímalo, tak se mě laskavě zeptejte a já vám rád odpovím.

Alena Zemančíková

Já bych k tomuto chtěla ještě poznamenat, že Sdružení pořádá i jarní seminář, a to právě s Fakultou sociálních věd, a který byl vlastně dlouho osobně vázán na Jiřího Hrašeho, který byl také na té Fakultě sociálních věd přizván jako vyučující. Teď se ta spolupráce bude muset zřejmě vyvinout nějak jinak přes jinou osobu, protože, jak jsem již říkala, Jiří Hraše je nemocen, a taky myslím, i proto ten poslední jarní seminář se konal v jiné podobě a byl přenesen do rozhlasu.

David Vaughan

Rád bych se obrátil k panu Vedralovi, který se mnou polemizoval, ale já vlastně souhlasím se vším, co jste

řekl. Jenom jedna věc ohledně té zábavy. Když se ptám, co je opak slova BAVIT, asi je to slovo NUDIT. A kde chceme být – chceme být blíž k tomu, abychom nudili, nebo abychom bavili? Myslím, že odpověď na tuto otázku je zcela jednoznačná.

Josef Maršík

Jenom závěrem, už nebudu zdržovat. Chci vás informovat, že zhruba asi tak na padesáti procentech vyučovacího času našich rozhlasových předmětů se podílejí pracovníci Českého rozhlasu. Některé předměty učí zcela samostatně – jako Techniku učí pan Benák s velkým úspěchem, máme tam předmět Editování zpravodajských relací, učí ho v rozhlase (přímo v rozhlasových studiích ho učí) paní Cermanová, do přednášky Audiovizuální žurnalistická tvorba pravidelně zveme paní Hikelovou, když se obrátím na Jana Pokorného, aby tam mluvil o specifice rozhlasové moderace, tak vždycky přijde. Obrátíme-li se na paní Ješutovou, že bychom chtěli udělat exkurzi do archivu, vždycky nám vyjde vstříc – provází nás paní Nováková atd. Já bych tady mohl jmenovat celou řadu jmen z rozhlasu, kteří se na přípravě našich studentů podílejí, a já bych jim touto cestou za to chtěl poděkovat.

ROZHLASOVÁ HISTORIE

Následující text se k nám dostal složitou cestou a bohužel neznáme jeho autora. Víme jen, že vznikl někdy kolem r. 1989 a byl (snad) přednesen v rámci jarního semináře na Fakultě sociálních věd UK. Je ale tak zajímavý a čtivý, že i přesto jsme se rozhodli ho publikovat. Možná, že se nám takto podaří dopátrat autora.

Redakce SR

POMPE FUNÉBRE aneb Jak se také kdysi vysílalo

Koncem 52. roku, kdy jsem nastoupil do rozhlasu, bylo v něm už po největších čistkách, ale stále tu vládly tři sudičky – ostražitost, podezřívavost a alibismus. Král „os-
třížů“ Karel Hrabal, šéfredaktor zpravodajství a publicistiky, četl a schvaloval osobně každý text a v každém vyměnil nějaké slůvko nebo vazbu, aby u jeho podpisu nikdy nechyběla poznámka „s připomínkami“. Slova a celé věty přehazoval i v Jazykovém koutku, protože ve slovních ukázkách, na kterých ctihodní jazykovědci demonstrovali zásady českého jazyka, viděl nejlepší příležitost, jak propašovat přes hranice nějakou šifrovanou zprávu nebo vzkaz. Jakpak by tedy bylo možné nějaké „živé“ vysílání, reportáž nebo přenos! I zprávy museli hlasatelé namlouvat na magnetofonový pásek, teprve z něho – předem ověřené – směly do vysílání.

Jenomže v březnu roku 1953 došlo ke dvěma událostem, které po velké a bezprostřední reportáži přímo volaly. A zrovna v tak choulostivé záležitosti a atmosféře!

Zemřel Stalin a zakrátko po něm i Gottwald. Cožpak – Stalinův pohřeb budeme přejímat z Moskvy, ale pohřeb Klementa Gottwalda musíme připravit do vysílání sami. A nejde to udělat jenom zpravodajsky nebo zařadit natočenou schválenou reportáž večer do Rozhlasových novin. Cokoli jiného než přenos by bylo projevem neúcty.

To všechno se míhalo v hlavách vysokých představitelů rozhlasu i strany, teď byli s rozumem v koncích.

Ale našli řešení opravdu šalamounské. Bude se vysílat živě, jenže ne z terénu, ale ze studia. Trasa celého průvodu je známa, průběh smutečních obřadů a vojenských poct také. Všechno bude mít svůj přesný scénář. Dokonce v noci před pohřbem proběhne zkouška, kde bude možné uvidět všechno na vlastní oči a sestavit časový harmonogram. Po celé trase tedy rozmístíme „jakoby“ reportéřská stanoviště, odkud budeme pohyb průvodu „jakoby“ sledovat a popisovat, jenomže reportér nebude tady, ale v bezpečí: v budově rozhlasu u studiového mikrofonu. Na stanovištích rozmístíme redaktory jen jako signalisty, kteří přiblížení průvodu oznámí telefonicky a dají znamení, kdy může studio spustit. Texty s popisem všeho, co se na ulici děje, můžeme připravit předem a nechat je překontrolovat a schválit.

Při noční zkoušce byl se stopkami v ruce odměřen a zaznamenán čas, jak dlouho trvá přechod průvodu od jednoho stanoviště k druhému a znovu se předělávaly texty nebo přidávaly další, které měly překlenout někte-

ré delší vzdálenosti a časové úseky. Z řad redaktorů byli vybráni „signalisté“. Všechno bylo mnohokrát zvaženo, pro techniku a spoje vyhlášen nejvyšší stupeň bezpečnosti a všichni byli přesvědčeni, že se vůbec nic nemůže stát.

Nadešel okamžik velkého „přenosu“. První stanoviště – rozloučení na Pražském hradě. Druhé – „Brána Pražského hradu“. Všechno klape, zdejší signalistka – tehdejší elévka Věrka Š. (pozdější Heroldová-Štovičková – pozn. red.) se od brány ozývá, hlasatel ve studiu čte připravený text, průvod směřuje k Pohořelci. Mezi stanovišti zařazují hudební redaktoři předem schválenou hudbu. Na Pohořelec přichází smuteční kondukt s malým zpožděním, ale to nic, přidáme ještě jednu skladbu. Na dalších „stanovištích“ však pomalu narůstá katastrofa. Průvod se zpožďuje proti časovému harmonogramu o celé desítky minut, z desítek minut narůstají půlhodiny. Hlasatel nemá co číst. Narychlo napsat a přidat text předem neschválený se nikdo neodvážil. Pomalu docházejí i zásoby předem schválené hudby, některé skladby je nutno opakovat. „Přímý přenos“ se krok za krokem mění ve smuteční koncert se zpravodajskými vstupy. Mezi studiem a kancelářemi rozhlasových šéfů kmitají zpočtené červené tváře, ztrémované očekáváním věcí příštích.

Byla to velká profesionální ostuda, kterou si nikdo neuměl vysvětlit. Organizaci měla na starosti armáda, pro kterou přece stanovení a dodržení časového harmonogramu může být za bitvy otázkou života a smrti. Jak se to mohlo stát?

Byl jsem tehdy v rozhlase sotva půl roku, ale tím spíš mi moje „profesionální pýcha“ (a zvědavost) nedaly spát. Někaké šetření určitě proběhlo, ale já jsem se o něm nedověděl. Však se to asi každý z organizátorů snažil smést pod stůl. Tak jsem to v sobě nosil celých čtyřicet let. A příležitostně se stále pokoušel najít v armádě někoho, kdo se na pohřbu podílel, abych mu položil otázku: „Co se to tenkrát při pohřbu stalo? Co způsobilo tak strašné zdržení?“

Jeden užitečný výsledek ovšem tahleto aféra měla. Začal se měnit vztah k reportéřské práci a k živému vysílání. Ono se také už pomalu schylovalo k chruščevovskému oteplení. Spartakiáda v roce 1955 byla už celá vysílána živě, dokonce s krátkovlnnými vysílačkami na seřadištích.

Samozřejmě, ostražitý duch cenzorů ještě zdaleka neusnul. Na podzim roku 1953 začala pracovat Hlavní

správa tiskového dohledu, která dokonce přišla s požadavkem, že všechno – i na magnetofonovém pásku natočené reportáže a rozhovory – musí dostávat ke schválení v písemné podobě. V písárně přibýly obří diktafony – velké stacionární magnetofony na kotouče o průměru 30 cm (na které se tehdy natáčelo) a ubohé písáčky se sluchátky na uších přepisovaly jenom pro potřebu schvalování i půlhodinové zvukové snímky.

Ještě o nějaký rok později vymyslel nějaký šikula pro případ obzvláště choulostivého přenosu tzv. „zpoždovač“. Za pomoci tohoto koumáckého zařízení se „přímý přenos“ nepřenášel od mikrofonu do éteru přímo, ale šel napřed na snímací hlavu magnetofonu, tam se zaznamenal na pásek a ten putoval početnou sestavou kladek a koleček, které ho měnily v kličky a smyčky. Když po té anabázi konečně došel k druhé – reprodukční – hlavě, odkud mohl teprve zaznít do vysílání, uplynulo od původního slova vyřčeného v přímém přenosu asi 17 vteřin. Dost času na to, aby cenzor nebo odpovědný redaktor posoudil, jestli nebylo řečeno něco straně nebo státu nepřátelského, a mohl stisknout tlačítko, které místo nežádoucího výroku vyrobí ve vysílání odmlku – „technickou poruchu“.

Léta běžela a v druhé polovině šedesátých let začala horlivost zmocněnců HSTD opadávat, i když jsme s nimi zažili ještě nejednu bitvu. Po celou dobu mi vrtala hlavou otázka: „Co se to tenkrát při pohřbu muselo stát?“ Nedalo mi to pokoj, ani když už jsem místo rozhlasu obhospodařoval ve skladu Mototechny obrovitě náhradní díly nákladních automobilů Tatra 813. Po celou dobu jsem se také scházel s trojicí nejvěrnějších kamarádů,

s nimiž jsem v mládí společně nabíral lásku k přírodě, řece a kanoi. Jeden z nich – bývalý klubový dorostenec, pak plukovník čs. armády, až zase (od sedmdesátého roku) jen technik Obvodního podniku bytového hospodářství, mi vřdycky připadal moc mladý na to, aby mohl něco vědět o pohřbu z roku 1953. To měli na starosti určitě větší papaláši. Ale jak jednou sedíme a klábosíme o dávných časech, vypadne z něho najednou věta: „*Když se připravoval Gottwaldův pohřeb...*“ Nebyl jsem slušný a vpadl mu do řeči: „*Tys byl při pohřbu Gottwalda?*“ „*Byl, no, takový Udělej, Zaříd.*“ „*A prosím Tě, co se to tenkrát s tím průvodem stalo, že se tak zpomalil proti té zkoušce? Zdrželo ho něco? Vždyť to narostlo na víc jak hodinu!*“ „*Zpomalil? To jsem si ani neuvědomil!*“ „*Ano, mezi jednotlivými úseky to bylo o celé desítky minut.*“ Zahloubal se a potom zamyšleně povídá: „*To budou asi ty koně...*“

Mluvil prý tenkrát do pohřbu kdekdo, všechno se muselo předkládat k nahlédnutí a kontrole a ke schválení a pořád přicházeli lidé z aparátu i sami tajemníci. A tak došlo přitom i na koně. Zdálo se jim prý, že vybrané spřežení nevypadá dost důstojně, koně si nejsou dost podobní nebo nemají stejnou barvu. Odporovat se nikdo neodvážil. A tak se narychlo vyměňovali koně jen podle barvy a vzhledu. Jenomže každý ví, že u dobrého vícespřeží záleží na jeho sjezdění, na vzájemné souhře a vztahu...

Odpověď po víc jak čtyřiceti letech! A dokonce s mravním ponaučením. Aby to společně dobře táhlo, nezáleží na barvě a vzhledu, ale na vzájemném vztahu a porozumění.

Učme se od koní. Mají větší hlavu.

OSOBNOSTI – VÝROČÍ

Mgr. Tomáš Bělohávek

Karel Koníček

6. 7. 1901 Brandýs nad Labem – úmrtí nezjištěno

Do dějin Československého rozhlasu se výrazným způsobem zapsal rozhlasový technik Karel Koníček, který svou průkopnickou a obětavou prací zajistil po technické stránce první přímé přenosy a reportáže z nejrůznějších společenských, kulturních i sportovních událostí, které častokrát zrcadlily historii naší země. Patřil mezi prvních sedm pracovníků Radiojournalu společně s technickým ředitelem Ing. Eduardem Svobodou, redaktorem Milošem Čtrnáctým, technikem Janem Velíkem, hlasatelkou Mílou Tučkovou, Josefem Zelenkou a korespondentkou Bartošovou.¹ Náležel tak do malé skupinky nadšenců, kteří se rozhodli, že poskytnou své služby budoucímu Československému rozhlasu v přesvědčení, že tak rozšíří nejenom informovanost, vzdělávání, kulturu, ale také zábavu nejširším vrstvám obyvatelstva, a to vše za velmi skromných podmínek v době, kdy existovaly pouze velmi nekvalitní přístroje, příliš drahé přijímače a všeobecná nedůvěra k novému vynálezu.

Za svého téměř čtyřicetiletého působení v rozhlase (1923–1961) se podílel na šíření rozhlasových vln do éteru u 11 111 domácích i zahraničních přenosů.² Od jeho nástupu až do roku 1938 většina jeho práce, až na několik jednotlivin, spočívala na zajištění přímých přenosů, během kterých zažil nejrůznější veselé, či smutné události. Teprve později, když se začaly rozhlasové záznamy natáčet na želatinové či voskové desky, následně na ocelové pásky Blattnerfonů a nakonec na zvukové pásky magnetofonů, odpadly neočekávané situace, stres a napětí tak charakteristické pro autentické vysílání, na druhou stranu se vytratilo kouzlo výjimečnosti přímého přenosu.

Karel Koníček ve službách rozhlasu spolupracoval se všemi významnými reportéry, hlasateli a režiséry své doby. V meziválečné éře především se sportovním komentátorem Josefem Laufrem a hlasatelem dr. Františkem Kocourkem. Zajistil rozhlasové přednášky bezpočtu našich i cizích politiků, diplomatů, korunovaných hlav a církevních hodnostářů, ale i veličin z nejrůznějších oblastí vědy a techniky, samozřejmě také mnoha umělců a sportovců. Z těch nejznámějších osobností můžeme jmenovat všechny naše prezidenty, počínaje Tomášem Garriguem Masarykem, jehož hlas zachytil celkem 18krát³, až po Antonína Novotného. Ve 30. letech znamenal projevy celé řady prvorepublikových politiků, jako například ministerské předsedy Františka Udržala či Milana Hodžu, předsedu Národní rady Adolfa Prokúpka, primátora hlavního města Prahy dr. Karla Baxu a mnohé další. V arcibiskupském paláci nainstaloval v pracovně kardinála Karla Kašpara mikrofon pro první

rozhlasový technik

rozhlasový přenos českého primase. V době Protektorátu Čechy a Morava se u jeho mikrofonu vystřídaly nacistické špičky jako ministr propagandy Joseph Goebbels, ministr zahraničních věcí Joachim von Ribbentrop, státní ministr K. H. Frank, říšští protektoři Kurt Daluge či Wilhelm Frick. Těsně po druhé světové válce pak spojenci armádní velitelé: sovětský maršál Georgij K. Žukov, britský maršál Bernard Law Montgomery či osvoboditel Plzně – americký generál George S. Patton. Z cizích státníků můžeme uvést rumunského krále Karla II., po válce jugoslávského prezidenta Josipa Broze Tita nebo prezidenta NDR Wilhelma Piecka. Takto bychom mohli pokračovat dál a dál.

Sám Karel Koníček považoval za nejkrásnější přenos, na kterém se podílel, osvobození Československa z 9. května 1945, kdy se s přenosovým vozem zapojil do skupiny sovětských tanků směřujících od Strakovy akademie až na Václavské náměstí.⁴ Naopak za nejsmutnější reportáž, kterou prožil, vystoupení Joachima von Ribbentropa na Pražském hradě ze 16. března 1939, když předčítal 13 bodů Zřízení Protektorátu Čechy a Morava.⁵ Řekněme si však něco o dětství a mládí Karla Koníčka.

Karel Koníček spatřil světlo světa na prahu 20. století. Narodil se 6. července 1901 v Brandýse nad Labem do rodiny účetního Františka Koníčka a jeho manželky Josefy, roz. Menčlové, která pracovala jako porodní asistentka. Školní a učňovská léta prožil ve svém rodném městě. V šesti letech ho rodiče zapsali do tamější obecné školy, kterou navštěvoval po dobu pěti let. V roce 1912 pokračoval na čtyřleté měšťanské škole. Karel byl od dětství velmi pohybově nadaný, není proto divu, že vynikal ve sportech a už jako dorostenec závodil za jednotu Sokol. V roce 1914 ukončilo několik výstřelů z revolveru Gavřila Principa život následníka rakousko-uherského trůnu Františka Ferdinanda d'Este, což se stalo vítanou záminkou pro vyhlášení první světové války, které se pod vlivem spleti spojeneckých koalicí účastnila téměř většina států Evropy. Tak zvaná Velká válka těžce dolehla i na rodinu Karla Koníčka. Jeho otec musel vyměnit kancelář za bojiště a rakousko-uherskou šavli nakonec přijal i Karlův starší bratr. Základní školní docházku ukončil Karel dne 30. června 1915. Od září téhož roku ještě nastoupil do Pokračovací školy, kterou navštěvoval do 31. května 1916. Dva roky se pak učil elektromechanikem u brandýské firmy J. Pekárek. Během svých školních a učňovských let si osvojil německý jazyk a základy chorvatštiny.⁶ V dospívání hrály určitou roli na formování jeho osobnosti i múzy, neboť zvládal hru na housle a čtení not.

Čas her a malin nezralých pomalu končil a mladý Karel Koniček si musel hledat práci. Své první zaměstnání našel opět v rodném městě, kde v letech 1918–1919 zastával místo elektrotechnika v Městské elektrárně v Brandýse nad Labem. Tady se zdokonalil v oboru jednosměrného proudu. Protože jej lákal střídavý proud, nastoupil – hlavně kvůli získání zkušeností – do vysočanské Kolbenky, kde pracoval opět jako elektrotechnik až do konce září roku 1921. Ve stejném roce byl odveden, a tak dne 1. října 1921 nastoupil dvouletou prezenční vojenskou službu v československé armádě v Kutné Hoře, kde se poprvé setkal s radiovou technikou. Ve starobylém horním městě prodělal základní vojenský výcvik u 1. telegrafního praporu, přičemž jako vyučený elektromechanik absolvoval speciální šestiměsíční kurz radiové techniky. Díky složení předepsaných zkoušek byl pak přiřazen do vojenských telegrafních dílen v Praze na Pohořelci. Většinu své vojenské služby, konkrétně 16 měsíců, strávil v hodnosti vojína na Stálé vojenské radiostanici číslo I/1 v Praze na Petříně. Zde se také setkal se svým budoucím kolegou a prvním rozhlasovým technikem Janem Velíkem. Na Petříně poprvé poslouchal cizí rádiová vysílání na dlouhých vlnách, především z Eiffelovy věže v Paříži, z Německa či Spojeného království. V roce 1923 tu také zachytil vysílání ze Kbel.

Jak se dostal Karel Koniček do služeb rozhlasu? Mísoto u Československé radiotelegrafické společnosti Radiojournal, který vznikl v roce 1923, podobně jako například Československé státní aerolinie, obdržel přímo od jejího technického ředitele Ing. Eduarda Svobody. Ten přijel jednoho osudového dne na Petřín, aby získal potencionální zájemce o radiotelefonní práci. Eduard Svoboda následně přesvědčil Karla Konička, aby se s ním vypravil do Kbel, podívat se na vysílání. Při zpáteční cestě se jej zeptal. „*Pane Koničku, neměl byste zájem nastoupit u naší společnosti jako technik? Všiml jsem si, že těm věcem rozumíte.*“⁷ Tehdy byl Karel Koniček ještě stále svázán povinnostmi vojenské prezenční služby, ale kdykoli měl volno, odjížděl směr Kbely, aby se mohl podílet na vysílání. Na místo technika nastoupil dne 20. června 1923, přičemž z vojenské služby byl propuštěn až 20. září 1923. V rozhlasovém archivu se dochoval dopis Karla Konička, ve kterém si stanovil podmínky svého přijetí do pracovního poměru. „*Ctěný pane řediteli. Po osobní rozmluvě s Vámi a dle Vaší rozmluvy s p. Velíkem ohledně místa radiomechanika u Vaší společnosti dovoluji si klásti tyto podmínky: 1. Stálý měsíční plat 1500 Kč. 2. Na montáži mimo místo společnosti 50 Kč denních diet a cestovné tam i zpět rychlíkem III. třídy. 3. Nemocenskou pokladnu platí společnost sama. 4. Měsíční výpověď ze strany mojí i ze strany společnosti. Podmínky tyto nejsou nijak přemrštěny, pročez doufám, že i Vám budou vyhovovati... Nastoupiti mohu 23. září 1923.*“⁸

Jeho podmínky vedení společnosti akceptovalo, a tak nastoupil do nového zaměstnání oficiálně k 1. říjnu 1923. Od svého nástupu až do roku 1929 prošel celým provozem včetně vysílacích stanic. Zastával nejdříve funkci technika-operatéra. V letech 1923–1925 přispěl k zavedení rozhlasového provozu v Praze a v Brně. O rok po-

zději také v Bratislavě. V letech 1927–1928 pracoval na přemístění technického zařízení z budovy paláce Orbis do Národního domu na Vinohradech. Od roku 1929 až do odchodu na odpočinek (rok 1961) pracoval v přenosech jako technik-specialista, přičemž předával své celoživotní zkušenosti novým operatérům, které zapracovával. Zažil vysílání z pověstného plátěného stanu ve Kbelích, z Poštovní nákupny na Fochově třídě, z budovy paláce Orbis, z Národního domu na Vinohradech až po vysílání z nové budovy rozhlasu na Vinohradské třídě čp. 12.

Mezi první povinnosti technika tehdy patřily opravy, údržba a servis rozhlasových přijímačů, ale také náležitá osvěta, konání přednášek a propagace podniku, protože radiotelefonie, jak byl v raných dobách rozhlas nazýván, vzbuzovala u lidí rozpačité reakce. Jedni jej obdivovali jako zázrak 20. století, druzí jej bezostyšně zatracovali.

S osobností Karla Konička je spojeno několik významných průkopnických událostí z meziválečného vysílání Československého rozhlasu. Uvedme si ty nejdůležitější. Spolupracoval na prvním sportovním přenosu v Evropě, který se uskutečnil dne 2. srpna 1924, kdy bylo na vlnách rozhlasu přenášeno boxerské utkání mezi Frankem Rosem a Rocky Knightem v Klusáckém stadionu na Letné. I další zajímavé prvenství je spojeno s Karlem Koničkem. Dne 12. února 1925 se uskutečnil první přímý přenos celé opery v Evropě, když byla z prken Národního divadla přenášena Smetanova opera „Dvě vdovy“. Přenos se zdařil a byl náležitě oceněn množstvím děkovaných dopisů od posluchačů. Byl to bezesporu velký úspěch našeho rozhlasu, neboť i britská BBC začínala s operními přenosy, ale prozatím se jí podařilo odvysílat pouze první dějství Mozartovy Kouzelné flétny z proslulé londýnské Covent Garden dne 8. ledna 1925. Karel Koniček pak instaloval mikrofon nejen na jeviště Zlaté kapličky, ale i po jiných místech v Praze. Můžeme uvést například vysílání ze secesní Smetanovy síně Obecního domu, z Velkého sálu paláce Lucerna, z Alhambry apod. Karel Koniček stanul nejen u prvních přímých přenosů sportovních událostí či vysílání oper a vážné hudby, ale také zabezpečil první simultánní vysílání pražské a brněnské stanice a přispěl k odvysílání prvních zpravodajských přenosů.

Jeho práce vyžadovala časté cestování, není proto divu, že jen během třiceti let urazil více než 1 milion kilometrů.⁹ Asi největší potíže s dojížděním měl v letech 1928–1929, kdy po absolvování vojenského cvičení byl přemístěn do výkonu operatéra v brněnské rozhlasové odbočce. Jednatelskému sboru Radiojournalu tehdy adresoval dopis následujícího znění. „*Musím přiznat, že Vaše rozhodnutí působí na mne téměř drtivě, a to z důvodu, které si dovoluji uvést: Jsa jedinou oporou svých starých rodičů, z nichž zvláště otec stále churav, jsem nucen o ně se starati a je podporovati. V důsledku toho dojíždím stále domů, pokud služba tomu dovoluje... Mým přeložením bylo by mně téměř znemožněno výše uvedených závazků vůči mým rodičům dodržovati, což by na ně působilo jistě bolestně a mně pak ztrpčovalo další působení.*“¹⁰

Zdá se, že v této době tížila Karla Konička nejen péče o své staré rodiče, ale že měl i vlastní existenční starosti. Ze svého platu, který v letech 1927–1929 činil 1 700 Kč, musel totiž nejen živit sebe, ale i podporovat své rodiče a od roku 1929 také manželku, která byla v domácnosti.¹¹ Již v roce 1927 proto požádal správu Radiojournalu o půjčku na nákup motocyklu, čemuž Výkonný výbor vyhověl. „*Žádám tímto zdvořile, by mně byla laskavě poskytnuta půjčka ve výši 6,000 Kč..., k úhradě zakoupení motocyklu, kterého jest mi zapotřebí, jelikož bydlím u svých rodičů v Brandýse nad Labem a spojení drahou činí mi při mém zaměstnání značné obtíže a jest tudíž v zájmu dochvilnosti mně toto nutné. Zavazují se, že obnos ten budu spláceti po 300 Kč měsíčně.*“¹²

Protože se rozhlas snažil neustále vylepšovat a překvapovat své posluchače pestrostí svých přenosů, neváhal Karel Koniček zajistit přímé reportáže z automobilu, vlaku, lodě či letadla. Svě povinnosti plnil během své téměř čtyřicetileté služby vždy vzorně. Bylo mu adresováno několik písemných pochval za pohotovou a ochotnou práci. K 20. výročí služby obdržel jako dar za obětavou činnost rozhlasový přijímač značky Eroica.¹³ V písemných fondech rozhlasového archivu se nachází pouze jedna stížnost na jeho činnost, která však působí poněkud úsměvně. Je datována z 2. dubna 1938, kdy u příležitosti přenosu z Písku pořádal starosta města slavnostní večeři, na kterou pozval i Karla Konička, který byl obviněn z nevhodného chování u stolu, když na tomto banketu měl být údajně „...*p. Koniček nespokojen co do kvanta jídel a po skončení večeře zavolal si vrchního číšníka, kterému nařídil před ostatními hosty, aby mu znovu servíroval celou večeři v příslušně zvětšených porcích a současně mu však připomenul, že to pan starosta zaplatí.*“¹⁴

Karel Koniček svou poslední relaci, která zaznamenávala jednání disciplinární komise ústředního výboru Československého svazu tělesné výchovy v Praze, natočil 28. září 1961. Pracovní poměr u Československého rozhlasu ukončil k 30. září 1961, kdy odešel na zasloužilý odpočinek.

Závěrem ještě dodejme, že dne 19. března 1929 se oženil s jednadvacetiletou Barborou, roz. Barešovou. Sám přiznával, že jeho jediným životním koníčkem je rozhlasová práce.¹⁵ Karel Koniček strávil celý svůj profesní život ve službách rozhlasu. Celkem 38 let. Byl ve své profesi uznávaným odborníkem, který během své mnohaleté praxe podal několik zlepšovacích návrhů, což dosvědčuje i patent na míšení mikrofonů a adaptorů, který mu byl přiznán Patentním úřadem Československé republiky v roce 1933.¹⁶ Rozhlasu věnoval maximum svého času i energie, přičemž svou průkopnickou činností a zanícením položil základy pro další rozvoj Československého rozhlasu.

Po jeho odchodu do důchodu ještě spolupracoval s Československou televizí, pro kterou dělal „zvukařinu“ a playbacky. Naposledy pracoval pro Československý rozhlas v létě 1969, kdy byl v čase dovolených přijat „na dvouměsíční výpomoc“ jako samostatný technik.

Publikační činnost Karla Konička:

- Karel Koniček, 1923–1928, Ve službách Československého rozhlasu v prvních pěti letech, Praha 1948.
- Karel Koniček, Prožil jsem život v rozhlase, In: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu IV., Praha 1966, s. 5–132.
- Karel Koniček, Prožil jsem život v rozhlase, In: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu V., Praha 1966, s. 3–89.
- Karel Koniček, Vzpomínka na začátky Československého rozhlasu, In: Radiojournal, roč. XIII, číslo 8, s. 9.
- Karel Koniček, Vzpomínky operatérovy na rok 1923, In: Radiojournal, roč. XIII, číslo 19, s. 9.
- Karel Koniček, Vzpomínky operatéra na r. 1924, In: Radiojournal, roč. XIII, číslo 21, s. 13.

Archiv Českého rozhlasu

Písemné fondy: Osobní spis Karla Konička

Zvukové fondy se záznamem hlasu Karla Konička:

- A léta běží... Hovoří Radiojournal Kbely, AF 5823/1
- Půlstoletí na rozhlasových vlnách rok 1923, AF 4750/1
- Karel Koniček hovoří o 1. sportovní reportáži, AF 172/2
- Karel Koniček o prvních vysíláních Radiojournalu a významu rozhlasu dnes, AF 3165/4
- A léta běží ... „Čest průkopníkům rozhlasu“, AF 128/2
- Vzpomínka rozhlasového technika Karla Konička na reportáž z vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava, AF 6556/3
- Pozdravy k 30. výročí zahraničního vysílání, vzpomínky bývalého technika na počátky ZV, AF 172/13, DF 5559/1
- Z kroniky rozhlasového vysílání, AF 5656/1
- Karel Koniček – pamětník Února 1948, AF 287/3
- Pořad k 30. výročí prvního rozhlasového přenosu, AF 1086/2
- Vzpomínky rozhlasového technika na začátky rozhlasového vysílání, DF 2453–2456
- A léta běží ... k 70. narozeninám Karla Konička, AF 5308/1

Poznámky:

- 1) Srov. Karel Koniček, Ve službách Československého rozhlasu v prvních pěti letech, Praha 1948, str. 21.
- 2) Archiv Českého rozhlasu, Zvukové Fondy, Karel Koniček, Vzpomínky rozhlasového technika na začátky rozhlasového vysílání, nosič DF02455, duben 1971.
- 3) Karel Koniček, Ve službách Československého rozhlasu v prvních pěti letech, Praha 1948, str. 89.
- 4) Archiv Českého rozhlasu, Zvukové Fondy, Karel Koniček, Vzpomínky rozhlasového technika na začátky rozhlasového vysílání, nosič DF02455, duben 1971.
- 5) Tamtéž.
- 6) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Karla Konička, Osobní dotazník z 19. října 1934, bez čísla jednacího.
- 7) Karel Koniček, Prožil jsem život v rozhlase, In: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu IV., Praha 1966, str. 8.
- 8) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Karla Konička, Nedatovaný dopis Karla Konička pro ředitele Eduarda Svobodu, bez přesné datace a bez č. j.
- 9) Karel Koniček, Prožil jsem život v rozhlase, In: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu IV., Praha 1966, str. 69.
- 10) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Karla Konička, Žádost Karla Konička k jednatelskému sboru Radiojournalu ve věci jeho nepřeložení do Brna z 26. srpna 1928, bez č. j.

- 11) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Karla Konička, Platové výměry z let 1923–1944.
- 12) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Karla Konička, Žádost Karla Konička o půjčku z 6. května 1927, bez č. j.
- 13) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Karla Konička, Blahopřání k 20. výročí působení u rozhlasu z 25. srpna 1943, č. j. 44-II/Dv/H.
- 14) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Karla Konička, Stížnost na chování Karla Konička z 27. dubna 1938, bez č. j.
- 15) Archiv Českého rozhlasu, Zvukové Fondy, Karel Koniček, Vzpomínky rozhlasového technika na začátky rozhlasového vysílání, nosič DF02456, duben 1971.
- 16) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Karla Konička, Patentová listina č. 45396 z 24. srpna 1933.

Mgr. Jiří Hubička

Zdeněk Hejzlar

18. 7. 1921 Dobřany, okr. Rychnov nad Kněžnou – 6. 8. 1993 Stockholm

**pedagogický a politický pracovník, učitel,
ředitel základní školy a ústřední ředitel ČsRo**

Když v roce 1993 ve švédském Stockholmu Zdeněk Hejzlar zemřel, napsal jeho bývalý druh a kolega Zdeněk Mlynář v nekrologu mimo jiné toto: „...po válce byl předsedou Svazu mládeže, symbolickou postavou generace ‚modrých košil‘. Tím je pro mnoho lidí u nás dnes Zdeněk Hejzlar nejenom politicky zařazen, ale i lidsky vyřízen. Život však byl vždy jiný než měřítko Koniášů všech dob – a jiný byl proto i úděl a význam Zdeňka Hejzlara...“

Pokusme se tedy zjistit, jak se opravdový úděl Zdeňka Hejzlara vyvíjel, jaký byl význam této postavy, jež stala nakrátko v pozici ústředního ředitele Československého rozhlasu.

Kdybychom sestavovali žebříček všech ředitelů Československého a Českého rozhlasu podle kritéria nejkratší doby vládnutí, zařadil by se Hejzlar se svými přesně dvěma měsíci, jež setrval v ředitelském křesle, až na třetí místo – a to za Karla Starého, který na přelomu let 1989–1990 seděl v ředitelně 56 dnů, a za bezkonkurenčně prvního – profesora Otakara Matouška, který řediteloval pouhých 20 dnů, počínaje 5. květnem 1945.

Je příznačné, že všichni tři „krátkodobí“ ředitelé byli do svých funkcí jmenováni ve vypjatých revolučních dobách. Zatímco profesor Matoušek si jmenování Národní radou ve dnech Pražské květnové revoluce vysloužil jako vzdělaný a dlouholetý spolupracovník rozhlasu v oblasti přednáškové činnosti, ale brzy se ukázalo, že státní orgány potřebují v čele nejmocnějšího komunikačního prostředku protřelého politika (ještě v květnu 1945 nastoupil do této role Bohuslav Laštovička); zatímco Karel Starý byl přivolán narychlo ze své zahraničnězpravodajské mise ve Francii jako spása nezávislosti a objektivitu, ale brzy se ukázalo, že nesplňoval požadované lustrační parametry a byl narychlo odvolán koncem ledna 1990, s Hejzlarem to bylo trochu jinak. Do funkce ho vynesla vlna politické euforie, jež nastala v polovině roku 1968. Aniž měl předtím jakékoli rozhlasové zkušenosti, byl v tu dobu v řadách reformního křídla politiků a ti ho na post ředitele rozhlasu dosadili – ovšem ve chvíli, kdy do srpnové okupace chyběl necelý měsíc. Po dalším měsíci Hejzlar z funkce odstoupil sám a po krátké diplomatické peripetii se odebral do švédské emigrace.

Zdeněk Hejzlar tedy logicky nemohl v nejvyšší řídicí funkci prokázat nic. Nebýt oné shody okolností, která ho na velmi krátký okamžik učinila ústředním ředitelem, neměl by patrně s rozhlasem (s výjimkou několika politických projevů a prohlášení ještě z dob, kdy byl předsedou Svazu mládeže) nic společného. Proto bychom se jeho osudem – z rozhlasového pohledu – ani nezabývali. Tím však, že se v oné nesmírně pohnuté době na okamžik objevil na čelném místě Československého rozhlasu, zaslouží si jeho osud naši pozornost – už jen proto, abychom si uvedli další příklad z onoho širokého spektra nahodilostí, jež velmi často do rozhlasu přivály postavy, které mu pak – tu více, tu méně k jeho prospěchu – stály v čele.

Zdeněk Hejzlar, rodák z podorlického kraje, inklinoval od mládí k pedagogické činnosti a současně ke společenské angažovanosti. Vystudoval učitelský ústav v Hradci Králové (v letech 1936–1940) a vzápětí začal učit na základní škole v rodných Dobřanech. Jenomže v téže době se začal podílet na jakési formě domácího protinacistického odboje. Jaká forma to konkrétně byla, to nikde z jeho materiálů ani rozhovorů nevyplývá. Jedno však je jisté – v roce 1943 je zatčen a uvězněn v koncentračním táboře Buchenwald. Odtud se dostává až na samém konci války. Stejně jako mnoho dalších lidí podobného osudu se do života v osvobozené vlasti vrhá se vši vervou, s levicovým přesvědčením a s touhou změnit svět. Již v roce 1945 se stává jedním ze zakladatelů Svazu české mládeže, od roku 1946 pak jeho předsedou, posléze předsedou nástupnického Československého svazu mládeže. Jeho politická hvězda stoupá ještě výš – v roce 1948, tedy ve svých 27 letech, se stává jedním z nejmladších poslanců Národního shromáždění, v roce 1949 pak dokonce členem ÚV KSČ. Souběžně s tím zastává – v letech 1949–1952 – funkci místopředsedy Světové federace demokratické mládeže.

Z té doby jsou doklady o tom, že v úloze předsedy mládežnické organizace vystupoval často ve vysílání školského rozhlasu ČsRo. To je však – co se jeho rozhlasových zkušeností týče – vše.

V roce 1952 se Hejzlarova zářivá kariéra náhle láme. Jsme v období politických čistek, vykonstruovaných

soudních procesů a politických justičních vražd. Zdeněk Hejzlar je zatčen, vyšetřován a souzen v procesu se Slánským a jeho skupinou za „spoluúčast na protistátním a protistranickém spiknutí“. V jeho případě zaznělo jako hlavní obvinění propagace oné cesty k socialismu, kterou tehdy v Jugosláviirazil prezident Tito. Hejzlar byl uvězněn, zbaven všech funkcí a vyloučen z KSČ.

Roky 1952–1955 strávil na nucených pracích ve vojenských Pomocných technických praporech (PTP). Po propuštění byl nadále považován za personu non grata, a tak našel zaměstnání pouze na šachtě (v Ostravě), v letech 1956–1958 pak jako valcír ve Válcovnách a železárnách K. Gottwalda (VŽKG Ostrava).

Teprve v roce 1958 mu bylo dovoleno vrátit se k učitelské profesi. Směl se také přihlásit na vysokou školu. V letech 1959–1965 vystudoval historii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. V letech 1964–1968 působil jako ředitel základní školy při Pedagogické fakultě v Ostravě.

Ve školství působil ještě na začátku roku 1968. Už tehdy se ale začal často vyjadřovat k otázkám polednového politického vývoje. V rozhovoru, který s Hejzlarem vedl v dubnu roku 1968, praví redaktor Ivo Štuka na závěr: „Ukazuje se jako nutná samozřejmost, že polednový demokratizační proces potřebuje nové politické osobnosti. Myslím, že s jednou z nich, jejichž hodnotu garantuje dramatický obsah životních zkušeností, zmodření a přitom neotřesitelná vůle vytvořit u nás socialismus skutečně demokratický, humanistický a československý, že s jednou z nich byl veden tento rozhovor.“ (Signál, 13. 4. 1968)

25. dubna 1968 se v tisku objevila zpráva o chystané stranické rehabilitaci Zdeňka Hejzlara. Otázky této rehabilitace podrobně probíral časopis Mladý svět ve svém 19. čísle.

Otázka: „Jak došlo k ztracení Zdeňka Hejzlara?“ Odpovídal tehdejší předseda Ústřední kontrolní a revizní komise KSČ Miloš Jakeš: „Tenkrát v padesátých letech se hledal nepřítel ve straně i mezi vedoucími funkcionáři společenských organizací. Vznikla teze, že není možné, aby taková důležitá organizace, jako je Svaz mládeže, byla bez nositelů protistranických zájmů, bez protistranické skupiny. V důsledku některých často zveličovaných nedostatků a také vlivem osobních styků Zdeňka Hejzlara s řadou soudruhů z ÚV KSČ, kteří byli obviněni z podvrtné činnosti, se vytvořila situace, kdy komise ÚV KSČ dala impuls, že je to soudruh Zdeněk Hejzlar.“

Otázka: „V čem vlastně Zdeněk Hejzlar chyboval?“

Jakeš: „Měl mít na tom podíl, že Svaz mládeže se nedostatečně přimkl ke straně a měl přílišnou samostatnost. ... Osobně velmi Zdeňkovi Hejzlarovi přitížilo, že nebyl ochoten svědčit a vymýšlet si obvinění na ty, jejichž exponentem byl označován. Přitom ve snaze sebekriticky posoudit svou práci a život zveličoval nedostatky a tím byl také poplatný své době. Jeho sebekritika však nikdy nevyzněla, že je zrádce. Je mu také ke cti, že se po celou dobu choval jako komunista.“

Otázka: „Jak je to tedy s jeho rehabilitací?“

Jakeš: „Jeho případem jsme se zabývali a rozhodli jsme se ho plně stranicky i společensky rehabilitovat. Zdeněk Hejzlar je nyní ředitelem základní školy v Ostravě a aktivně se podílí ve veřejnosti na demokratizačním procesu. Došli jsme k závěru, že navrhujeme obnovit i jeho mandát například kooptováním v Ústředním výboru KSČ. Měl by také zaujmout odpovídající funkci ve veřejném životě – třeba právě za některého z těch, kteří ztratili důvěru občanů této země...“

Jakešova slova se splnila beze zbytku. Byl rehabilitován a 25. července 1968 nahradil ve funkci ředitele Československého rozhlasu Miloše Marka, který byl tím, kdo „ztratil důvěru občanů této země“, především však rozhlasových pracovníků.

Ve své funkci byl sotva týden a dění ve společnosti kulminovalo. Poté, co byla v červnu 1968 zrušena cenzura, co 27. června vyšel manifest 2 000 slov, tlak socialistických států na Československo zesiloval a v průběhu července kulminoval. Na 3. srpna byla do Bratislavy svolána schůzka představitelů socialistických zemí. O působení nového ředitele Hejzlara v té době podal svědectví Slavomil Vondrášek, tehdejší vedoucí redaktor Armádního rozhlasu: „Před bratislavským jednáním, v dramaticky vypjaté situaci přišel za námi ústřední ředitel Zdeněk Hejzlar s prosbou, abychom nedráždili sovětskou stranu kritikou nebo příspěvkem, které by zesilovaly napětí. Přiznám se, že, ač Hejzlar byl férový ředitel, nebylo nám to vůbec po chuti a také jsme to tak vyjádřili. V tomto případě jsme ani nemuseli sáhnout po kompromisu – štvavě jsme nevysílali a podávat skutečnost pravdivě, otevřeně a nezákladně jsme měli jako své krédo.“ (Vondrášek, Slavomil: Zapadlé poznámky. Strojopis, 1990, nezařazeno.)

O tom, zda se Hejzlar stihl do dění v rozhlase během první poloviny srpna ještě jinak zapojit, nejsou žádné doklady. Jisté je, že když v noci z 20. na 21. srpna došlo k vojenské intervenci armád pěti zemí, Hejzlar v rozhlase nebyl. Pobýval v těch dnech na pracovní návštěvě v Bratislavě.

Zastupoval ho jeho náměstek Rostislav Běhal, který v průběhu osudné noci a celý následující den vedl všechna jednání, k nimž došlo.

Během chaotického dění dopoledne 21. srpna se v rozhlase objevil bývalý ředitel Miloš Marko. „S Markem přišel Miloš Vacík a doprovod několika příslušníků Státní bezpečnosti. Marko střídavě tvrdil, že přišel z pověření Dubčeka, pak zase, že mu volal Hejzlar z Bratislavy...“ (Dienstbier–Lánský: Rozhlas proti tankům. Informace výzkumného oddělení Čs. rozhlasu č. 83, Praha 1989, s. 15)

Důležitou roli (jakkoli danou formálním statutem) sehrál Hejzlar později. Z Bratislavy se vrátil 21. srpna kolem 21. hodiny. Jako ústřední ředitel měl jediný právo dát souhlas ke zprovoznění pohotovostního zálohovacího pracoviště, jež bylo umístěno na Žižkově v krytu, místa zvaného „Pěčko“, jež bylo připraveno pro případ války. Hejzlar příkaz vydal a od okamžiku, kdy už nebylo možné vysílat z Vinohrad, se z Pěčka odbavovalo veškeré vysílání. Hejzlar také po návratu z Bratislavy vystoupil ve vysílání a ujistil posluchače, že rozhlas bude vysílat dál.

Když se 9. září 1968 do hlavní budovy na Vinohradech vrátili zaměstnanci a bylo obnoveno vysílání z původních pracovišť, bylo na 11. hodinu svoláno shromáždění rozhlasových pracovníků do velkého hudebního studia. Za přítomnosti ústředního ředitele Zdeňka Hejzlara, vládního zmocněnce Odonu Závodského, ministra kultury Miroslava Galušky a vedoucího oddělení ÚV KSČ Dušana Havlíčka promluvil především člen předsednictva a tajemník ÚV KSČ Zdeněk Mlynář. Poděkoval za heroický výkon všem, kteří se podíleli na srpnovém vysílání, a požádal o pomoc v postupné normalizaci poměrů cestou realistické politiky a důsledného plnění moskevské dohody. Zároveň zcela otevřeně prohlásil, že si rozhlasoví pracovníci zaslouhují větší odměnu než tato slova, ale v dohledné době se dočkají spíše opaku.

Kromě těchto zmínek o Hejzlarově přítomnosti v rozhlasu se však mnoho známek o jeho činnosti nezachovalo. Věnoval se přece jen více politické práci – na mimořádném „vysočanském“ sjezdu KSČ byl totiž zvolen do předsednictva ÚV KSČ.

Jakkoli byl Hejzlarův návrat do politického a veřejného života jen krátkodobou záležitostí, přesto se stihl do dění po srpnu 68 zamíchat natolik, že jeho odchod z politiky a ze všech funkcí patřil k jednomu z konkrétních kádrových požadavků brežněvovského moskevského vedení.

Hejzlar situaci sám věcně vyhodnotil a na funkci ústředního ředitele rozhlasu 25. září 1968 rezignoval. Dubčekovo stranické vedení, které bylo ještě krátce u moci, ho v říjnu poslalo jako diplomata do Vídně. Když ale v dubnu 1969 Dubčeka v nejvyšší stranické funkci vystřídal Husák, byl Hejzlar (znovu) vyloučen z KSČ a odvolán z Vídně zpět do Prahy. V tom okamžiku se rozhodl odejít do exilu. Požádal o azyl ve Švédsku. Tam

také v letech 1970–1987 působil jako vědecký pracovník Institutu pro mezinárodní politiku.

Později se doma ocitl na tzv. černé listině, jak se nazývala „Jednotná centrální evidence představitelů, exponentů a nositelů pravicového oportunismu, organizátorů protistranických, protisocialistických a protisovětských kampaní a akcí“, již v letech 1971–1973 vypracoval ÚV KSČ.

Po listopadu 1989 se Hejzlar občas vracel do Prahy. Nikoliv však natrvalo. V několika rozhovorech, které poskytl různým médiím, se vyjadřoval především k tzv. „švédskému modelu demokracie“, který se však už tehdy, na počátku 90. let, při orientaci naší společnosti jevil jako nežádoucí. Do praktického politického dění se už vmísit nehodlal.

Zemřel v srpnu 1993 ve Stockholmu.

V závěru nekrologu, z něhož jsme citovali už v úvodu, Zdeněk Mlynář shrnuje Hejzlarovu životní dráhu: „Ve světě politiky někdy vyvolával dojem člověka málo pružného, snad až dogmatického. Ve skutečnosti však šlo vedle pevnosti vlastního přesvědčení o to, že Hejzlar byl protikladem egoismu všeho druhu, úzkostlivě se bránil politickým kalkulům a intrikám. Proto také v časech, kdy se cenil ohebný konjunkturalismus a vstřícnost vůči moci, nemohl Zdeněk Hejzlar dělat politickou kariéru. Ani za stalinismu (byť se to zpočátku jevilo jinak), ani za normalizace. Ani dnes nepatřil mezi ty, o jehož zkušenosti a schopnosti by nová moc jevila zájem.“ (Rudé právo, 9. července 1993)

Mlynář: „Zhruba čtyři roky, kdy se Z. Hejzlar podílel na politickém vedení komunistické diktatury (1948–1951), tu tedy stojí proti čtyřiceti létům, kdy je touto diktaturou pronásledován nebo se jí aktivně staví na odpor.“

Rudolf Chaloupka

Ivo Tomáš

4. 8. 1931 Jaroměř (okr. Náchod) – 12. 1. 1998

Před nástupem do krajského studia Československého rozhlasu v Hradci Králové působil Ivo Tomáš čtyři roky jako redaktor v okresních novinách Průkopník v Dobrušce.

V královéhradecké stanici začal pracovat jako redaktor krajského zpravodajství a reportér v roce 1959. Vzdělání si doplnil v letech 1966–1969 studiem na Fakultě osvěty a novinářství UK Praha. Pro účast v srpnovém protiokupačním vysílání Čs. rozhlasu z Hradce Králové byl v roce 1970 propuštěn a následujících dvacet let mohl pracovat jen v dělnických profesích. V roce 1990 se po rehabilitaci na dva roky vrátil do zpravodajství východočeského rozhlasu.

Vzpomínku na něj napsal jeho kolega a dobrý kamarád Rudolf Chaloupka, který s ním po listopadové revoluci pracoval v hradeckém rozhlasu: „S Ivou Tomášem jsme se sešli v lednu 1990 po 20 letech v jedné kanceláři krajského studia Československého rozhlasu v Hradci Králové. Oba jsme byli rehabilitováni, a protože

novinář

jsme ještě neměli důchodcovský věk, mohli jsme se vrátit tam, kde jsme už kdysi 10 let pracovali. Naše životní cesty v oněch 20 letech byly zamotané a nelehké. Ivo-vo líčení by vydalo na knihu. I když vyprávěl o těžkých a nepříjemných situacích, kterými byl nucen projít, bral život z té lepší stránky. Jedním z jeho pracovišť byla loď na Labi, do které se těžil písek. Jemu se podařilo ji potopit. Méně humorné už byly neustálé a nepravdělné návštěvy estébáků na jeho dalším pracovišti – panelárně v Předměstí nad Labem. Odváželi si ho k opakovaným výslechům. Po čase jsme se potkali v nádražní restauraci, kde dělal skladníka. Mezi jeho další, už o něco lepší štace patřilo místo vedoucího prodejny potravin 12 km od Hradce Králové. Co to všechno znamenalo pro jeho rodinu se dvěma dětmi, si každý umí představit.

Ivovým koníčkem bylo sběratelství. Například jeho vzorně vedená sbírka knoflíků. Nevynechal kdejakou burzu. Když mluvil o tamních horentních cenách všeho

možného, žasl. Po návratu do rozhlasu jsme někdy jeli společně každý za svým cílem. Dodnes si pamatuji první cestu do Trutnova. Na oběd mne dovedl do místní hospody na jeho oblíbený řízek s knedlíkem a se zelím. Pochutnali jsme si oba.

Ivo uměl velmi dobře a úspěšně navazovat kontakty i v pokročilejším věku.

MgA. Jan Hlaváč

Zdeněk Cupák

22. 8. 1921 Brno – 25. 5. 2005 Brno

Nejvýznamnější osobností brněnské hudební redakce v oblasti tzv. vážné hudby byl v poválečné rozhlasové historii Zdeněk Cupák.

Dosáhl nejprve klasického vzdělání na reálném gymnáziu v letech 1932–1936. Posléze nasměroval svoji pozornost k pedagogické dráze, vstoupil na Státní mužský ústav učitelský v Brně (1936–1940) a konečně poté na Státní hudební konzervatoř v Brně, kde se věnoval dvěma oborům, skladbě a dirigování. Studia však musel kvůli totálnímu nasazení na dva roky přerušit, od února 1943 až do května 1945 byl pomocným kontrolorem v 1. brněnské strojírně. Už po válce od července 1946 začal nejprve externě spolupracovat s brněnským rozhlasem. Zastával funkci výpomocného hudebního režiséra. Jako stálý zaměstnanec nastoupil do rozhlasu 1. listopadu 1947, kdy se nejprve stal referentem hudebního oddělení. Jeho náplní práce byla část tvorby pořadů vážné i populární hudby a všechny tajemnické práce tehdejšího hudebního oddělení.

Vzhledem ke svým mimořádným tvůrčím schopnostem se za osm let od 1. března 1955 stává vedoucím hudební redakce a tuto funkci zastává až do konce roku 1969. Na vlastní žádost, po srpnových událostech roku 1968, z vedoucí pozice odstupuje. Od roku 1970 byl v hudební redakci zařazen jako „mimořádně kvalifikovaný redaktor hudebního vysílání“ pro symfonickou, vokální a komorní hudbu. V tomto postavení setrval až do svého odchodu do důchodu 31. srpna 1981. S rozhlasem a jeho hudební redakcí byl ale v osobním styku až do své náhlé smrti v květnu roku 2005. Cupákův nezastupitelný význam pro rozhlas byl v několika liniích. Cílená dramaturgická práce v hudební prvovýrobě hrála svoji roli už od 50. let, kdy se s využitím magnetofonového záznamu začal budovat hudební archiv s nejvýznamnějšími interprety dané doby a linií vytváření katalogu skladeb nejen klasického repertoáru, ale především hudby soudobé jak domácí, tak zahraniční. Zdeněk Cupák sám považoval v této oblasti za největší úspěch to, že se mu podařilo natočit, vysílat i zachovat nahrávky skladeb členů brněnské Skupiny A – Jana Nováka, Miloslava Ištvana, Josefa Berga, Aloise Piňose a Zdeňka Pololánika, prováděné souborem Studia autorů, řízeného Jiřím Hanouskem. Toto tvůrčí uskupení vzhledem ke svému novátorství, které se neslučovalo s tehdejší socialistickou kul-

Měl jednu neřest – byl silným kuřákem. A to se mu stalo bohužel osudným.“

Ivo Tomáš zemřel 12. ledna 1998. Zbývá dodat, že zmiňovanou sbírku uniformních a stejnošrotových knoflíků založil v roce 1974 a dnes, kdy v jeho sběratelské činnosti pokračuje jeho syn, je největší sbírkou tohoto druhu v České republice.

hudební redaktor a dramaturg

turní linií, mělo s výkonnou mocí potíže už v době svého vzniku v 60. letech a zcela zakázáno bylo v době normalizace.

Dalším významným a jedinečným dramaturgickým počinem bylo natáčení kompletního díla Bohuslava Martinů. Za dvacet let se podařilo v brněnském rozhlasovém studiu realizovat nejvíce titulů tohoto autora ze všech ostatních našich i světových institucí. Stejně tak je tomu u díla Leoše Janáčka v interpretaci dirigentů Břetislava Bakaly, u kterého byl Cupák už na počátku asistentem, a později Františka Jílka, jejichž nahrávky jsou světovým unikátem. Brněnské studio se díky svým jedinečným hudebním archivním zvukovým fondům vzniklým za éry Zdeňka Cupáka může srovnávat s nejvýznamnějšími rozhlasovými stanicemi nejen v Evropě.

V další tvůrčí linii Zdeňka Cupáka na poli prezentace a kontaktu se světem bylo založení mezinárodní rozhlasové soutěže zaměřené na hudební vysílání s názvem Prix musical de Radio Brno. Konala se každoročně od roku 1967 až do svého posledního ročníku 1992. Za svoji více jak dvacetiletou soutěžní historii uvítalo Brno rozhlasové zástupce snad ze všech zemí Evropy, ale i zámoří. Československý rozhlas si tak vydobyl díky této akci mezinárodní prestiž. Sám zakladatel soutěže si odnesl 1. cenu jako rozhlasový autor v roce 1980 s pořadem „Zpěv – fontána zrání“ o brněnských skladatelích druhé poloviny 60. let. Nutno podotknout, že brněnské studio se Zdeňkem Cupákem získalo další ceny hned několikrát.

Zdeněk Cupák s rozhlasem doslova žil i v době důchodu. Nejenže celý život sledoval vysílání všech možných rozhlasových stanic v Evropě a získával tak cenné podněty pro svoji práci, v době zaslouženého odpočinku pravidelně docházel do rozhlasové fonotéky, aby utříboval a podle potřeby i identifikoval rozhlasové nahrávky let minulých. Vzpomínám na jeho bystré postřehy k současnému hudebnímu dění, netajil se ani kritickými názory. Dramaturgicky se podílel na slavnostním filharmonickém koncertu k 80 letům brněnského rozhlasového studia v roce 2004, několikrát jsem jej požádal i o autorskou spolupráci, kterou s radostí přijímal a zároveň ve své skromnosti mně, sice nesrovnatelně mladšímu a začínajícímu redaktorovi, vždy dával přednost.

Velmi přesně jeho osobnost charakterizuje vzpomínka operního pěvce Richarda Nováka, který s ním jako špičkový interpret celý život v rozhlase spolupracoval:

„Zdeněk Cupák byl pro rozhlasovou práci skvěle vyzbrojen především obrovskou pílí a skladatelským vzděláním. Dovedl dobře číst partituru a vytvořit si hodně přesnou představu o skladbě, aniž by ji slyšel. Navíc pečlivě sledoval brněnský hudební život a stěží mu ušlo něco, co se objevilo na tehdejší bohaté koncertní scéně. Pokud byl svědkem něčeho dramaturgicky nebo kvalitativně zajímavého, sám inicioval možnost hudebních záznamů a nečekal, až mu někdo něco donese. Dění v rozhlase se odehrávalo pod bdělým okem ideologického oddělení krajského výboru strany a nebylo to vůbec jednoduché. Ale našla se metoda, jak způsobit, aby se vlk nažral a koza zůstala celá. Občas se náležitě zdůraznilo zařazení díla některého z ideových borců typu Dobiáše či Kabalevského a v jeho stínu čile prošel Bartók či Honegger nebo Stravinskij – i Messiaen. V tomto kontextu působí dnes zábavně a zároveň nepochopitelně protokol o jednání stranické organizace rozhlasu, na které byl Cupák volán k odpovědnosti za to, že povolil, aby se nahrával a vysílal živý záznam výchovného kon-

certu pro školy na Stadioně, kde se hrál průřez operou Boris Godunov (s Rudolfem Asmusem) s průvodním slovem prof. Černušáka. Co na tom straně vadilo? Je to dnes těžké pochopit, ale Černušák! Tato úžasná osobnost, tento skvělý vypravěč se nesměl v rozhlase objevit.

Když odešel Zdeněk Cupák do důchodu, liboval si, že se může konečně víc věnovat svým starým láskám – četbě středověkých mystiků – Tomáše Akvinského, Augustina či mistra Eckharta. Po čase se začal velmi hluboce zabývat dílem svého někdejšího spolužáka, hudebního skladatele, Jana Nováka. Cupákovy analýzy byly hluboce poučené, poznámky a rozbory psané jeho typickým drobným písmem byly do nejmenších detailů podrobné. Zpracoval tak několik především vokálních děl a popral se autenticky tedy i s latinou. Bohužel mu nebylo dopřáno, aby takové dílo v té šíři mohl dokončit.

V posledním desetiletí jeho života jsme se vídali dost často, především díky jeho zájmu o Novákovo dílo. Dojímala mě jeho skromnost, samozřejmost, s jakou přijímal omezení, která nedovolovala dosáhnout na některé kulturní statky. To bylo v této rozmařilé době velmi příkladné a já si ho pro to nesmírně vážím.“

Mgr. Eva Ješutová

Karel Leiss

31. 8. 1901 Plzeň – 29. 8. 1972

Karel Leiss studoval v letech 1912–1920 reálné gymnázium v rodné Plzni, studium zakončil maturitní zkouškou. Po maturitě začal studovat práva, studium však nedokončil. V letech 1921–1922 absolvoval roční vojenskou prezenční službu u VI. hraničářského praporu v Trhanově na Chodsku, kde se seznámil s Jindřichem Jindřichem. Po vojně nastoupil jako úředník Berní správy v Praze na Žižkově, ale o dva roky později se vrátil do Plzně a byl zaměstnán v organizačním oddělení Škodových závodů. Na tomto místě setrval plných šest let, do r. 1930, kdy vstoupil do svého prvního uměleckého angažmá jako sólista v ostravské opeře. Po několika představeních mu další působení znemožnila oční choroba. Vrátil se do Plzně a nastoupil jako umělecký spolupracovník do Loutkového divadla prof. Josefa Skupy, kterého si velice vážil. Umělecká spolupráce v jeho případě spočívala ve zpěvu, hře na klavír, skládání textů a příležitostném komponování hudby k představením. Tento přerod z úředníka v umělce nebyl náhlý, protože již od mládí zpíval v plzeňském sboru Smetana a od šestnácti let se plných dvanáct let věnoval soukromému studiu zpěvu. Nejprve byl žákem prof. J. Branžovského a prof. Elly Noěmi-Koppové v Plzni, pokračoval v Praze u prof. Urbánkové a K. a E. Burianových. Studium završil v italském Miláně u M. Graniho a ve Vídni G. Ramieriho.

Již v době působení v divadle J. Skupy se současně věnoval i své sólové pěvecké kariéře. V r. 1935 nazpíval

koncertní pěvec a pedagog

s Tessou Lorelli (se kterou účinkoval i v divadle) píseň Dej mi svoji lásku z filmu Václava Bínovce Polibek ve sněhu. Zvláště úspěšná byla jedna z prvních skladeb K. Běhounka, dodnes hraný evergreen Sám s děvčetem v dešti, kterou Karel Leiss jako první nazpíval na gramodesky značky Ultraphon. V r. 1936 K. Leiss zahájil jako koncertní pěvec rozsáhlou externí spolupráci s Radiojournalem, když se po šesti letech práce v divadle přihlásil jako sólový zpěvák ke zkouškám do Radiojournalu. Zkušební komise tvořená Zdenko Knittlem, Karlem Boleslavem Jirákem a Otakarem Jeremiášem jej hodnotila kladně, ale protože příležitostí pro sólové zpěváky bylo v rozhlase málo, zpíval současně i v Kühnově pěveckém rozhlasovém sboru. Na konci 30. let ještě nazpíval pro Ultraphon cyklus národních písní Český jih a Šumava v písni, v r. 1938 píseň Motorová hráz.

V roce 1944 se externí spolupráce změnila v zaměstnanecký poměr a dalších deset let byl K. Leiss jako stálý sólista členem hudebního odboru Československého rozhlasu. Jen do svých 55 let absolvoval celkem 2 776 pěveckých vystoupení v rozhlase nebo na veřejných koncertech, při nichž uvedl přes 500 písňových novinek. Jeho repertoár byl velice široký, zahrnoval vše z naší i světové vokální tvorby, od národních a lidových písní přes písně komorní, kantáty, oratoria až po operní árie. Ve fondech Českého rozhlasu je dochováno 21 operních titulů, na jejichž realizaci se ve 40. a 50. letech 20. století jako tenorista interpretačně podílel. O tom, že se

v žádném případě nejednalo o podřadnou kvalitu, svědčí i to, že v nich účinkovali i přední pěvci opery Národního divadla jako Beno Blachut, Jan Soumar, Maria Tauberová, Eduard Haken a další.

K. Leiss zaznamenal ve své pěvecké kariéře i jeden nepřekonatelný primát – byl prvním zpěvákem, který účinkoval v čs. televizním vysílání. A k této poctě se dostal vlastně díky svému působení v Čs. rozhlasu, protože první pokusné televizní vysílání se konalo 24. června 1948 v rámci rozhlasové výstavy MEVRO. K. Leiss tehdy za doprovodu klavíristky Věry Řepkové zpíval písně B. Smetany. Celý pořad uváděl František K. Zeman.

Od roku 1951 spolupracoval se Státní konzervatoří Praha, od 1. dubna 1953 byl tamtéž jmenován profesorem sólového zpěvu a později se stal vedoucím oddělení zpěvu.

Jeho zaměstnanecký poměr v Čs. rozhlasu byl ukončen k 31. březnu 1954. Došlo k tomu na základě dohody uzavřené mezi Čs. rozhlasem a Akademií múzických umění s tím, že hlavní pracovní poměr K. Leisse bude na akademii. Při této příležitosti hlavní redaktor hudební redakce Vlastimil Musil ocenil dlouholeté umělecké působení K. Leisse v rozhlasu: „*Jsmě si vědomi Tvé činnosti v budování umělecké tradice Čs. rozhlasu*

Mgr. Rafael Brom

Václav Břešťák

4. 9. 1931 Heřmanův Městec – 21. 6. 1997 Praha

Naposledy jsem s panem kolegou Václavem Břešťákem mluvil v pátek 20. června 1997 kolem desáté hodiny. Telefonoval z domova, že ten den nepřijde, že mu není dobře a že svou práci dokončí příští týden v pondělí.

Pan redaktor Břešťák, třebaže v důchodu, stále docházel do redakce ke svým symfonickým programovým úkolům, kterým zasvětil takřka celý svůj tvůrčí profesionální život. Ostatně i jeho popularizační publicistické práce, a nebyla to jen útlá knížka „Poznáváme komorní hudbu“, patřily do jeho oboru v intencích oddělení Symfonické, vokální a komorní hudby, části Hlavní redakce hudebního vysílání. Hudební redaktor Václav Břešťák opatroval programové záležitosti symfonické hudby – pořady, přenosy koncertů symfonických orchestrů nejen v běžné koncertní sezoně, ale zejména v průběhu Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro, a velkou měrou se podílel i na dramaturgii žánru.

Odpovědnost, kterou za tuto oblast nesl, doznala završení zejména při jednáních sekčních porad, na kterých se scházeli všichni redaktori Československého rozhla-

na úseku písňové tvorby. *Vyslovujeme Ti za to srdečné poděkování a doufáme, že zůstaneš nadále spolupracovníkem našeho rozhlasu na podkladě smlouvy o dílo.*“

V roce 1965 se společně s Marií Budíkovou-Jeremiášovou, Vlastou Linhartovou a dalšími osobnostmi zasloužil o vznik mezinárodní pěvecké soutěže Antonína Dvořáka, která se koná až dosud každoročně v Karlových Varech a je určena pro mladé koncertní a operní pěvce.

Velice oceňoval zásluhy rozhlasu o přiblížení naší i světové operní a operetní tvorby posluchačům, zejména proto, že řada z oper nastudovaných a vysílaných rozhlasem nebyla ani v repertoáru divadel. (Například Milhaudova dvoutaktová opera Kryštof Kolumbus zazněla v Čs. rozhlasu v československé premiéře, podobně jako Veselohra na mostě B. Martinů.)

Z rozhlasových pracovníků, s nimiž po několik desetiletí spolupracoval, si velice vážil především tří významných rozhlasových osobností – Mirko Očadlíka, Zdenko Knittla a Františka K. Zemana. Oceňoval hlavně jejich neúnavnou systematickou práci, neustálou inovaci hudebního programu a úsilí zaměřené na zvyšování kulturní úrovně posluchačů.

hudební redaktor

su z celých Čech, z rozhlasových stanic v Plzni, Českých Budějovicích, Hradci Králové či Brně. S velkou starostlivostí pečoval o nahrávky a koncerty rozhlasových symfoniků a jeho prestižním programovým činem byly přenosy koncertů České filharmonie.

Celá osmdesátá léta, která mi byla dopřána prožít v redakci ve společnosti pana redaktora Břešťáka, jsem měl možnost vnímat jeho rozhlasové zkušenosti – odbornost, rozhled, uvážlivé posudky, pečlivost přípravy programů a přímých přenosů, na které jsem od první příležitosti pana Břešťáka doprovázel. Neochvějná redakční spolehlivost, kolegiální a snaha prospět programu jen jedinkrát nedošla naplnění.

V pondělí 22. června, kdy jsem měl pana Břešťáka, jako obvykle, v redakci potkat, přišel oběžník šéfredaktora, že pan Václav Břešťák v sobotu 21. června 1997 zemřel, a že je tudíž nezbytné převzít jeho pořady. A tak dodnes naplňuji ranní sobotní recitály a vždy si vzpomenu, s jakou pečlivostí vybíral nahrávky „svých“ sólistů nejen světového věhlasu, ale i kolegů z orchestru rozhlasových symfoniků.

Mgr. Eva Ješutová

Stanislav Sigmund

12. 9. 1921 Praha – 16. 10. 1988 Praha (15.10. ČsRo)

sportovní redaktor a reportér

Stanislav Sigmund se řadí vedle Josefa Laufra k legendám rozhlasové sportovní reportáže. A není bez zajímavosti, že právě J. Laufer jej k rozhlasové sportovní reportáži vlastně přivedl. V rozhovoru, který vyšel v roce 1983 ve Zdravotnických novinách, na to vzpomíná: „Když jsem byl malý kluk, slyšel jsem poprvé rozhlasovou reportáž legendárního reportéra Josefa Laufra. Tehdy jsem se rozhodl: *Budu Laufer! Když jsem se pak za dlouhý čas reportérem skutečně stal, Josef Laufer mě představoval: Já jsem Laufer a tento muž bude další Laufer.*“

S J. Laufrem zůstal vlastně až do konce jeho života, protože mu připadl i smutný úkol – pronést řeč nad jeho rakví.

S. Sigmund se narodil 12. září 1921 v Praze, kde také v letech 1936–1940 vystudoval Obchodní akademii v Karlíně. Už od dětských let ho to táhlo ke sportu, rád si hrál na sportovního komentátora. Jako student obchodní akademie se aktivně věnoval řadě sportů, a když školu končil, poslal do tehdejšího Radiojournalu žádost o přijetí. Po odmítnutí s tím, že všechna místa jsou obsazena, nastoupil do Lidové životní a živelné pojišťovny a po roce přešel do pojišťovny Securitas. Byla to léta druhé světové války a právě ročník 1921 byl nejvíce postižen totálním nasazením. S. Sigmund v rámci totaleinsatzu pracoval v Německu u firmy Bosch ve Stuttgartu. V té době se mu ozvali z pražského rozhlasu, aby se dostavil k mikrofonním zkouškám a stal se hlasatelem. Na dopis neodpověděl. Po válce se na čtyři měsíce vrátil do pojišťovny, pak byl zaměstnán v účtárně na ministerstvu informací, odkud hned po vzniku Mladé fronty přešel do její redakce. Zprvu jako externí redaktor, později už jako řádný zaměstnanec. Věnoval se – jak jinak – sportu.

Rozhlas ho ovšem stále lákal, a tak když mu tehdejší vedoucí sportovní redakce Jaroslav Beneš navrhl, aby znovu podal žádost, neváhal a 15. září 1953 se stal zaměstnancem Čs. rozhlasu. Ve sportovní redakci v té době pracoval i Otto Popper, což je občanské jméno spisovatele Oty Pavla. Ke své vysněné profesi sportovního reportéra se S. Sigmund ale hned nedostal, nejprve se musel důkladně naučit. K prvnímu živému vysílání se dostal díky onemocnění kolegy. Byl to hokejový zápas ČSSR – Švédsko a jeho spolukomentátorem byl Rudolf Gallo. I když přenos dopadl dobře, musel si ještě počkat až do zimních olympijských her v Cortině d'Ampezzo. Komentování přímých přenosů z olympijských her si pak zopakoval ještě šestkrát, až po Lake Placid v r. 1980. Hned při první olympiádě se ovšem přesvědčil, že práce sportovního redaktora, byť slušně jazykově vybaveného (angličtina, němčina a později ruština), s sebou přináší nečekaná úskalí. Dostali totiž s R. Gallem k dispozici technika, který ovládal pouze svou mateřštinu a na žádost „Praga, signore, prego“ postupně navázal

spojení s Helsinkami, Mnichovem, New Yorkem, opět Helsinkami, Paříží a několika dalšími městy a teprve na poslední chvíli s Prahou. Po této nervy drásající anabázi technici z pražského hlavního přepojovače uvítali S. Sigmunda slovy: „...to je dost, kde se couráš, my tu na tebe už půl hodiny čekáme...“

Překvapení opačného rázu si zažil v r. 1960 na olympiádě ve Squaw Valley, kde spojení zajišťovali vojáci: „Dostal jsem k ruce Bobyho. Ujistili mě, že občas něco porozumí česky. Nebylo lehké se s ním domluvit. Běžel třetí den a tu náhle Bob, rozradostněný, že ihned dostal spojení, povídá s krásným žižkovským přízvukem: *‘Panne Sigmund, vemte si to, máte tady tu Prahu’. Kdoví kdo ho k nám přídělil.*“

S. Sigmund byl po Josefu Laufrovi po tři desetiletí nejznámějším sportovním komentátorem. Působil jako všestranný reportér, zejména kolektivních sportů, účastnil se všech poválečných mistrovství světa v ledním hokeji, na který byl specialistou. Komentoval i Kanadský pohár v roce 1976, mistrovství světa ve fotbale v Chile v roce 1962, byl u celé řady úspěchů našich sportovců, ale neminula ho ani sportovní zklamání. Za více než třicet let své činnosti sportovního redaktora připravil spoustu rozhovorů se sportovci, trenéry a sportovními činovníky, podílel se na každoročním sportovním bilancování. Kromě pořadů s ryze sportovní tematikou se jako dobrý vypravěč účastnil i zábavných pořadů. Byl také jedním z aktérů vysílání Čs. rozhlasu v srpnových dnech roku 1968, stejně jako řada jeho kolegů ze sportovní redakce.

Vynikal především velkou kadencí slov. Při komentování hokejových zápasů dokázal vychrlit mezi modrými čarami 134 až 152 slov a před brankou ve vypjatých momentech až 194 slov za pouhou jednu minutu. Není proto divu, že ani jemu se nevyhnuly občasně přebreypty. K těm známějším patří věta z fotbalového utkání s Maďarskem v r. 1956, kdy naše reprezentace nečekaně vedla nad favorizovaným domácím mužstvem: „*Maďarži, Maďarži, samozřejmě chtějí silou mečí, mocí mormou a silou a mermomocí vyrovnat.*“

Nezapomenutelný je i jeho počtářský výkon při hokeji: „*Utkání tedy skončilo jedenáct jedna, ne dvanáct jedna, já to snad už ani nespočítám, tedy třináct jedna. Po jednotlivých třetinách 7:0, 1:0 a 5:1 celkem dvanáct jedna!*“

Sportu a obzvláště lednímu hokeji se věnoval nejen jako vynikající komentátor, ale jako autor se podílel s Václavem Sáblem a Karlem Gutem na *Knize o československém hokeji* (Olympia 1969).

Kromě sportu měl rád dobrý džez a miloval hudbu Jaroslava Ježka, za nejlepší odpočinek považoval ticho u řeky při chytání ryb. V r. 1987 odešel do starobního důchodu, ale jeho spolupráce s Čs. rozhlasem pokračovala až do jeho smrti.

Se jménem Stanislav Sigmund se při rozhlasových sportovních reportážích setkáváme i dnes. Jeho syn po něm převzal nejen jméno, ale i profesi. Ovšem nikoli na vlnách Českého rozhlasu, ale komerčního Rádia Impuls. A na rozdíl od svého otce, jehož doménou byl hokej, preferuje S. Sigmund ml. fotbal.

Mgr. Jiří Hubička

František (Franta) Kocourek

14. 9. 1901 Praha – 13. 5. 1942 koncentrační tábor Osvětim (Birkenau)

**nezávislý novinář a reportér,
externí spolupracovník ČsRo Praha, spisovatel**

František Kocourek si přál, jak svědčí dobové dokumenty, aby byl osloven jako Franta, stejně tak se také podepisoval. To samo o sobě působí dnes, kdy uplynulo už téměř 70 let od jeho smrti, jisté zmatky. Zeptáte-li se kohokoli, kdo není přímo zasvěcený do rozhlasové historie, co mu říká jméno Franta Kocourek, vybaví se tázanému zpravidla jiná postava téhož jména, a to brněnský herec, silák a mystifikátor, jenž shodou okolností – ale to je také snad jediná podobnost v osudech obou Frantů Kocourků – zemřel předčasně ve věku jen o málo vyšším, než je 40 let.

Snad ale přece jen ještě jedna okolnost je v něčem oběma Kocourkům společná – oba se stali, každý ze zcela jiného důvodu, legendou. Onen Franta Kocourek, který zasáhl – a to nepochybně velmi výrazně – do vývoje české rozhlasové reportáže, tedy ten, který nás z hlediska rozhlasové historie zajímá, se zapsal do širšího povědomí (těch zasvěcených) nejvýrazněji jedinou větou, kterou pronesl do vysílání Československého rozhlasu v reportáži, již musel odvysílat pochmurného březnového dne (bylo to 19. března) roku 1939 a která zůstala uchována v archivu ČsRo.

Jak už to však bývá u legend, jejich podoba se často odvíjí svým životem, příběhy se vzdalují od reality, a to tím více, čím delší doba uplynula od časů reálných dějů, jež se staly legendě podnětem. Franta Kocourek je dnes spojován se slavným výrokem o černé vráně a tento výrok i okolnosti, za nichž byl Kocourkem pronesen, doznávaly časem v dalším tradování proměny a odlišnosti. Pokusme se uvést na pravou míru nejen to, co se odehrálo na Václavském náměstí 19. března 1939, pokusme se nahlédnout do osudu novináře Kocourka tak, abychom poodhalili větší spektrum informací o jeho životě a působení. Franta Kocourek rozhodně nebyl novinář „jednoho výroku“.

Nejprve zrekapitulujeme doložená fakta z Kocourkova života.

Narodil se v září roku 1901 v Praze na Malé Straně jako nejstarší ze čtyř dětí profesora germanistiky na žižkovské reálce. V duchu rodinné tradice studoval na pražské filozofické fakultě jazyky (jako hlavní obor francouzštinu), dále také srovnávací literaturu, a to především se zřetelem k dramatu. Promoval v roce 1926. Svou disertační práci věnoval divadlu (konkrétně francouzskému

S. Sigmundovi se splnil jeho dětský sen, stejně jako Josef Laufer se stal komentátorskou legendou a vzorem pro své mladší kolegy. O tom, že se jeho tužba naplnila a že prožil život podle svých představ, svědčí i jeho slova: „A kdybych mohl vrátit čas, kdybych měl znovu volit svou životní dráhu, chtěl bych být opět rozhlasovým reportérem.“

a německému sociálnímu dramatu). Jako student založil několik uměleckých kroužků zaměřených na zpěv a recitaci. Ve studiích pokračoval pak ve francouzském Aix-en-Provence, posléze ještě v Berlíně, kde se věnoval filozofii a diplomacii. Dobrá jazyková vybavenost byla prvním předpokladem jeho budoucí novinářské práce. Studia a pobyt v cizině mu pak dala nadhled a schopnost vnímat širší kontexty, byl vybaven rozhodně kvalitnější přípravou, nežli tomu bylo u mnoha jeho současníků, kteří nikdy neopustili středoevropskou kotlinu.

Svou novinářskou dráhu zahájil už na začátku 20. let, v dobách svých studií, jako velmi mladý člověk. Už tehdy prokázal svou reportérskou duši, současně smysl pro výběr důležitých událostí, jichž chtěl být a stal se přímým účastníkem. Jeho tištěné reportáže zachycují například Mussoliniho vítězný pochod na Řím, jímž se italský diktátor chopil v roce 1922 moci, zatčení Abd el-Krima, marockého povstaleckého vůdce, který byl deportován z Casablanky v roce 1926.

S rozhlasem začal jako reportér spolupracovat od roku 1933. Tato spolupráce trvala, s menšími přestávkami, do jara roku 1940. Vždy si při tom uchovával postavení externího spolupracovníka.

V průběhu 30. let pak v roli rozhlasového, ale současně novinového reportéra obsáhl a komentoval svým analyticky přesným pohledem další důležité události: v roce 1935 byl svědkem konání tzv. „sárského plebiscitu“, v němž se více než 90 % obyvatel Sárska, do té doby spravované Francií, vyslovilo pro přičlenění k Německu. Byl u toho, když proběhl Dollfusův puč v Rakousku (1934), stejně jako později u „anschlussu Rakouska“ (12. března 1938).

Kocourek, vědom si velkého nebezpečí, které pro celou Evropu pramenilo z vývoje v Německu, bedlivě sledoval jednání představitelů fašistických mocností – komentoval první setkání Mussoliniho a Hitlera v červnu 1934 v Benátkách, byl u jejich následné schůzky v Neapoli. Osobně se účastnil dalších důležitých událostí, reportoval například pohřeb belgického krále, stejně jako pohřeb polského vojenského vládce, maršála Pilsudského, v květnu 1935. Psal o cizinecké legii, absolvoval celou řadu reportážních cest – namátkou uvedme, že byl v Alžírě, Maroku, Řecku, Turecku, Egyptě a v několika dalších zemích.

Abychom odstranili jednu z nepřesností, jež po létech opřádají osud Franty Kocourka, musíme konstatovat, že sice proslul a získal si neobyčejnou popularitu jako rozhlasový reportér a komentátor, ale jeho činnost a novinářské působení v tištěných médiích byly mnohem rozsáhlejší, nežli jeho práce s mikrofonem. S ojedinělými výjimkami, jedna z nich nastala v roce 1936, kdy založil a po dva roky redigoval časopis *Groš*, usiloval Kocourek o to uchovat si postavení nezávislého novináře. V této roli přispíval za celou svou dráhu do 35 různých novin a časopisů (tento údaj sdělila kdysi vdova po F. Kocourkovi Vilma). Svoje reportáže a úvahy později vydal v několika souborech, jež vyjmenujeme na jiném místě.

Když se Kocourek začal ucházet o místo externího reportéra v Československém rozhlasu, tedy v roce 1933, byl už dostatečně znám jako píšící redaktor. Z jeho reportérských rozhlasových zkoušek (konkurzu, řekli bychom dnes) byl nedávno v archivu ČRo objeven zvukový záznam, který vypovídá o neobyčejné obratnosti Franty Kocourka, o jeho smyslu pro tvar a specifikum rozhlasového projevu, mimo jiné i o přesném čtení a respektování času, vymezeného pro ten který druh pořadu. Není divu, že konkurz vyhrál.

Jako první Kocourkova reportáž bývá uváděn jeho komentovaný popis slavnostního převezení ostatků plukovníka Švece do Památníku odboje v Praze na Žižkově (v říjnu roku 1933). Svými nezastřenými postoji a varovným hlasem, jenž zdvíhal proti rostoucí fašizaci Evropy, se mu už v roce 1933 podařilo dospět ke konfliktu s představiteli agrární strany. Po incidentu s Františkem Staňkem a Rudolfem Beranem, vůdčími představiteli agráriků, kteří zastávali politiku kompromisu s nacisty, bylo na Kocourka uvaleno trestní oznámení a byl vyšetřován na základě zákona na ochranu republiky. Hned si tím vysloužil dočasný zákaz vystupování v rozhlasu.

Zákazů působení v rozhlasu se dočkal ještě několika, ale pokaždé (pochopitelně s výjimkou zákazu posledního, který přišel v roce 1940) se dokázal před mikrofon vrátit.

Z několika nahrávek, jež se dochovaly v archivu ČRo, můžeme dobře posoudit, proč se Kocourek stal jako rozhlasový reportér, komentátor a interpret vlastních přednášek tak široce populární osobností. Měl nejen příjemný, barytonově položený hlas s náznakem nosového tónu; dokázal především mluvit jasně a srozumitelně. Nespěchal, ale současně dával svým slovům náležitý důraz, využíval dobře intonačních schopností češtiny, jeho věty netrpěly přílišnou rozkošatělostí, ale na druhou stranu jeho jazyk byl bohatý, obsahoval celou řadu obrazných přirovnání. Ve vypjatých chvílích, kterých mu bylo dáno za mikrofonem zažít celou řadu, nepropadal nadměrnému afektu, ale prokazoval mužný, nesentimentální patos.

V době, kdy rozhlas byl nejrychlejším a už i masově rozšířeným sdělovacím prostředkem, v časech, kdy mu nekonkurovala televize a kdy se film soustředil převážně na plnění zábavné funkce, byl rozhlas jediným mé-

diem, které mohlo vytvořit skutečnou, respektovanou a uctívanou „hvězdu“ v oblasti moderátorsko-komentátorské. Touto hvězdou se Franta Kocourek stal. Byl hvězdou bez prázdných manýrů a trapných sebestředných gest, jimiž budují své renomé dnešní hvězdy mediálního světa, byl hvězdou díky obsahu svých slov a pro přesvědčivost, jakým tento obsah sděloval.

Doba, která stupňovala napětí v celé Evropě a která postavila Československo do role státu, jenž se posléze stal hříčkou v rukou mocnějších, připravila Kocourkovi situace, ve kterých – vyplývá to logicky z jeho celoživotního vývoje a uvažování – na sebe vzal povinnost využít „síly slova“ (ve kterou, jak víme, silně věřil) k tomu, aby vléval do myslí posluchačů jiskry naděje a víry v lepší budoucnost.

Do období bezprostředního ohrožení a následujícího zániku Československa spadá nejvýznamnější období působení Franty Kocourka.

V té souvislosti je ovšem třeba poznamenat, že politické komentáře, které ve svých vystoupeních Kocourek pěstoval (a to ještě před rokem 1938), nebyly v dřívějším pojetí vysílání pražského Radiojournalu ani trochu obvyklé. „Celých patnáct let se vysílání obešlo bez politického komentáře, nepočítáme-li za něj občasný oficiální projev vládního představitele...“ uvádí Jiří Hraše v kapitole *Profesionalizace vysílání 1930–1938 (Od mikrofonu k posluchačům, Praha 2003)*. Vývoj politické situace koncem 30. let si však nastolení politického komentáře vyžádal.

Když se 8. května 1938 začala vysílat tzv. Okénka (mimochoodem – pojem „okénko“ byl v té době v rozhlasovém vysílání využíván často – existovala „okénka Čs. rozhlasu“, „vzdělávací okénka“, „filmová okénka“ a „okénka do zahraniční kultury“...), věhlasná se však stala až Okénka s politickým obsahem), vzal si jejich autor Miloslav Disman do svého nejužšího přípravného kolektivu právě Frantu Kocourka. Nebyl sám, vedle něj působili v Okénkách také Mirko Očadlík, F. K. Zeman a Jan Wenig.

Těchto Okének se zachovalo v archivu jen několik (celkově se jich za nedlouhou dobu jejich existence odvysílalo 96). Vyjmenujeme-li témata některých z těch, které připravil F. Kocourek, pochopíme jejich naléhavost a aktuálnost. Například 18. září 1938 komentoval pohřeb obránců hranic ve Falknově (Sokolově), 23. září 1938 (v ten den, kdy se shodou okolností ženil) hovořil ve francouzsky čteném komentáři o zradě Francie, 27. září 1938 odpovídal na Hitlerovu řeč proslovenou v Norimberku. Svými rozhlasovými rozhovory a komentáři pomáhal při repatriaci vysídlenců z obsazovaných území.

Naléhavost a akcent na téma ohrožení národní jednoty zazníval i v těch Kocourkových reportážích, jež byly na první pohled nepolitické – například v jeho podílu na kolektivním reportování z X. všesokolského sletu v červenci 1938.

Nežli se budeme věnovat nejsložitějšímu období, které Frantu Kocourka čekalo coby rozhlasového reportéra od podzimu 1938, udělejme dvě odbočky.

Odbočka první – Kocourkovo působení literárně-dramatické

Jak jsme už zjistili z Kocourkova životopisu, jeho velkým zájmem bylo divadlo. Napsal celou řadu statí a recenzí, vesměs o divadlech a inscenacích v různých evropských zemích, které na svých cestách navštívil.

Jeho působení však nebylo pouze teoreticko-kritické. Napsal také dvě vlastní hry pro mládež a drama pro dospělé Jarní seznámení (1925), k němuž mu dala podnět skutečná událost – vražda mladé americké Slovenky Margit Vörösmartyové ve Vysokých Tatrách.

(Později, v květnu roku 1938, se ve spoluautorství s Janem Wenigem pokusil také o rozhlasovědramatický tvar. Společně napsali pořad s názvem Lázně Poděbrady, který se v textové podobě uchoval v archivu ČRo. Text je označen jako rozhlasová hra, se skutečnou hrou však nemá nic společného. Jedná se o historicko-přírodovědně naučný pořad, v němž jsou v podobě velmi naivně stavěného dialogu prezentována fakta o historii, současnosti a chvályhodných účincích poděbradských lázní. Je to jakýsi turisticko-propagační průvodce v dialogizované podobě.)

Kocourkovo literární působení bylo však ještě o mnoho širší. Rozpětí témat a jeho zájmů pochopíme jen z pouhého soupisu titulů, které vydal v průběhu 30. let v knižní podobě.

Jedná se o tyto knihy: Frank a Flink za volantem, s podtitulem Příhody reportéra a mechanika (společně s bratrem Mílou Kocourkem, 1930); na tuto knihu navazuje Frank a Flink v Maroku, román (opět společně s Mílou Kocourkem, 1931); Ve vile ministra Brauna, detektivní román (1935); Jak vznikl atlas Československé republiky (1935); Oběti zvrácených: homosexuální a nedospělí (společně s J. F. Němečkem, 1937); Na té naší vojně, úsměvné vyprávění z vojenského prostředí (1938); dále knižně společně vyšly tři rozhlasové projevy O slávě živého slova, Zdravice Moravě a Jaro 1939; v roce 1939 je vydalo nakladatelství Dědictví Havlíčkovo v Brně.

Odbočka druhá – Kocourkovo působení v českém filmu a několik nezodpovězených otázek

Se jménem Franty Kocourka je spojen všeho všudy jediný český film. Společně s jakýmsi Rudolfem Vaníčkem napsal scénář k filmu Píseň lásky, který v roce 1940 natočil známý režisér Václav Bínovce.

Je to sentimentální příběh o lásce, která inspiruje hudebního skladatele k napsání jeho vrcholné hudební kompozice. Film se od ostatní předválečné i protektorátní filmové tvorby lišil pouze tím, že jeho hudební složka nebyla soustředěna na operetní či populární písňový žánr, ale vycházela vstřícně ctitelům hudby klasické. Výběrem hudby k filmu byl pověřen známý skladatel Dalibor C. Vačkář a ten zvolil úryvky jednak z vlastních skladeb, dále z děl L. van Beethovena, J. L. Dusíka; hlavním hudebním motivem filmu se pak stala slavná Sukova Píseň lásky.

Z hlediska našeho zájmu o Frantu Kocourka jsou však mnohem více, nežli umělecké kvality filmu, zajímavé souvislosti s osobami, které se na vzniku filmu podílely.

Pro Václava Bínovce (užíval také pseudonym Willy Bronx) byla Píseň lásky vlastně labutí písni jeho režisérské kariéry. S jedinou výjimkou (adaptace Drdova Městečka na dlani z roku 1942) už tento velmi úspěšný a populární režisér žádný celovečerní hraný film nikdy nenatočil. V následujících letech se totiž pro své politické názory ocitl na indexu českých výrobců. Brzy po vzniku protektorátu se totiž zapletl s nacisty, se kterými se důvěrně stýkal. Byl členem několika organizací a dokonce prý Němcům udával své kolegy. V této souvislosti je zajímavý jeden údaj – Bínovec měl údajně udat samotného Karla Hašlera, který byl později umučen v koncentračním táboře Mauthausen. Podle některých zdrojů byl Hašler – v krátké době už podruhé – zatčen v září 1941, a to přímo při natáčení Městečka na dlani. Bylo to prý na udání V. Bínovce.

Po válce byl Václav Bínovec zatčen, obviněn ze zločinů proti státu a ze zločinu udavačství. Byl odsouzen ke třem letům vězení, které si odpykal v pracovních oddílech, a byla mu zabavena třetina majetku. I jeho další osudy byly velmi dramatické, ale těm se v tuto chvíli věnovat nebudeme.

K otázce, zda Hašlera skutečně udal Bínovec, se vrací ve své knize Cesty za oponu času (2010) publicista Stanislav Motl. Uvádí: „Hodně se mluvílo, zejména po válce, o tom, že Karla Hašlera měl udat režisér filmu Městečko na dlani Václav Bínovec. Hašler to řekl i některým spoluvězňům. Ovšem tuhle informaci mu údajně řekl při výslechu pouze jediný člověk – Werner Dress, nacist, který měl na starosti filmovou cenzuru. Otázkou tedy je, do jaké míry může být člověk tohoto typu věrohodný. Samotný Václav Bínovec, který byl po válce souzen a odsouzen za kolaboraci, však toto tvrzení až do konce života vášnivě popíral. Žádný konkrétní důkaz o udání Karla Hašlera vyšetřovatelé nepodali. Jak ale víme, Hašlera mohl udat opravdu leckdo. A co je podstatné – nacisté o jeho hudebních produkcích už několik let dobře věděli a dlouhodobě ho sledovali.“

Vraťme se k filmu Píseň lásky, pro který napsal Franta Kocourek scénář. Film byl velmi dobře obsazen. Hráli v něm: Pavel Ludíkar, Vladimír Borský, Marie Rosůlková, Hana Vítová, Ladislav Boháč, Jaroslav Marvan, Zdeňka Baldová, Marie Ptáková, František Kreuzmann st. ... a – Jan Sviták.

Posledně jmenovaný, herec Jan Sviták, který v Písni lásky ztvárnil menší roli primáře, v osudu Franty Kocourka sehrál poměrně významnou roli.

Kdo to byl Jan Sviták? Dnes už pozapomenutý filmový režisér, herec a scenárista, který prožil neobyčejně dramatický život – a dočkal se také pohnutého konce. Narodil se v roce 1893 (nebo 1895) v Plzni. Brzy odešel z domova a vystudoval námořní školu v Pule. Za I. světové války sloužil na ponorce v rakouském válečném loďstvu. Po válce se nechal zlákat k divadlu, vystupoval v divadlech v Olomouci, Ostravě, Bratislavě a po-

hostinsky na scénách pražského Národního a Vinohradského divadla. Poté vstoupil do angažmá jako přední herec Divadla Vlasty Buriana, kde se začal věnovat i divadelní režii. Měl vysokou statnou postavu a milovnícký zjev, takže se začal uplatňovat také jako filmový herec. Na popud režiséra a herce Josefa Rovenského začal režirovat. Natočil celkem šestnáct filmů, točil většinou různá melodramata a sentimentální snímky. Jeho nejúspěšnější filmy byly *Grandhotel Nevada* (1934) s Lídou Baarovou a *Otomarem Korbelařem*, *Poslední Podskalák* (1940), jeho posledním a vůbec nejlepším filmem pak byla komedie s *Vlastou Burianem Přednosta stanice* (1941).

Posledním filmem, v němž působil jako herec, byla už zmíněná *Píseň lásky*.

V roce 1937 byl Jan Sviták jmenován technickým ředitelem nových radlických ateliérů Fojafilm. Proto posléze omezil a na začátku 40. let úplně ukončil vlastní filmařskou tvorbu. Během okupace se stal vedoucím Filmového klubu v paláci Lucerna – a také šéfem filmového cenzurního úřadu Filmprüfstelle. Byl také pracovníkem Českomoravského filmového ústředí. Vlivem těchto poměrně vysokých funkcí byl v těsném styku s představiteli nacistické okupační moci.

Upadl tak do podezření, že udával Němcům své filmařské kolegy. Podle jiných verzí však naopak využíval svého vlivu, aby se u nacistů přimlouval za propuštění svých podřízených a jejich příbuzných. Jaká verze byla pravdivá, se však nikdy nevyšetřilo.

10. května 1945 byl odveden gardisty na výslech do Bartolomějské ulice. Jeho byt byl posléze prohledán a údajně se z něj ztratily mnohé materiály, které by patrně mohly poškodit tehdejší významné osobnosti české kultury a veřejného života.

Druhý den ráno vyšetřovatelé doslova předhodili Svitáka zfanatizovanému davu. Vystrčili ho na ulici jen ve spodním prádle, dav se ho zmocnil, vlekl jej až ke kostelu Svatého Martina ve zdi, kde – údajně poté, kdy jistá známá česká herečka vykřikla, že Sviták byl tím, kdo udal Karla Hašlera – ho dav lynčoval. Jeho život ukončil mladý ruský voják, který Svitáka na popud běsnícího davu zastřelil samopalem. Nepotvrzené dohady tvrdí, že lynč byl objednan proto, že Sviták na mnoho lidí mnoho věděl.

Sviták se tedy stal po Bínovcovi druhým filmařem, který byl obviněn z udání Karla Hašlera. Ani v jeho případě však nebyl tento skutek dokázán. Sviták se nikdy před žádný soud nedostal.

Co spojuje Jana Svitáka s Frantou Kocourkem?

Sviták se v první polovině 30. let oženil s herečkou Vilinou. Měl s ní syna Milana, který se uplatňoval jako dětský herec (hrál ve dvou filmech, tím druhým byl právě Svitákem režírovaný *Přednosta stanice*). V druhé polovině 30. let se však manželé Svitákovi rozvedli.

A 23. září 1938 – shodou okolností šlo o den, kdy byla vyhlášena mobilizace – si Vilmu bere za ženu Franta Kocourek. Jejeho syna Milana pak společně s ní vychovával. Jak svědčili příbuzní Vilmy, vztahy mezi Svitákem,

jeho bývalou ženou a Kocourkem nebyly nijak konfliktní. Po Kocourkově zatčení a deportaci do koncentračních táborů, zůstala Vilma se svým synem sama. Poté, kdy se dozvěděla o smrti svého muže (zemřel v květnu 1942 v Osvětimi), začala proti Němcům otevřeně vystupovat, byla zatčena a skončila v Malé pevnosti v Terezíně. Odtud se jí však na konci války podařilo vyváznout. (Syn Milan byl do konce války vychováván v útulku salesiánů v Říčanech.)

Tyto skutečnosti nastolují řadu otázek, na které však – nejspíš – už nikdy nikdo neodpoví. Pokud je pravdivé ono tvrzení, že Sviták svých kontaktů s nacisty využíval k tomu, aby se přimlouval a zasazoval o propuštění zatčených českých lidí, kolegů z branže, proč nedokázal zachránit také Frantu Kocourka?

Stanislav Motl (v knize *Mraky nad Barrandovem*) dokonce tvrdí, že Sviták a Kocourek zůstali blízkými přáteli, že Sviták několikrát Kocourka varoval, aby se při svých vystoupeních v rozhlase a na přednáškách vyjadřoval opatrněji, ve dvou případech prý dokonce dokázal zastavit vyšetřování, k němuž byl Kocourek předvolán.

Konečně katastrofě, tedy Kocourkově zatčení v červnu 1941 a jeho deportaci do koncentračního tábora, však nezabránil. Nemohl?

Nejspíš ne. Kocourek na sebe německé orgány upozorňoval soustavně a bez jakýchkoli zábran. Na varování, jichž se mu dostávalo od důvěryhodných lidí, nedbal. Kruhy se kolem něj začaly stahovat postupně.

Stanislav Motl připomíná ve své knize (*Cesty za opnu času*) dvě okolnosti: I Jan Sviták byl později varován, že po konci války nastane tvrdé účtování, přesto však „...neprojevil sebemenší snahu Prahu opustit, jako to udělala třeba Lída Baarová. Byl si jistý – jak vzpomínal jeho synovec či akademický architekt Karel Černý, že ho zachránil jakýsi blíže nespecifikovaný notýsek, ve kterém měl mít podle jedné verze záznamy o pomoci rodinám uvězněných odbojářů a podle druhé verze jména českých lidí, kteří k němu chodili udávat své herecké a jiné kolegy... Mohl přece předpokládat, že v nastalém zmatku mu jakákoliv obhajoba nebude zřejmě nic platná“.

Zmíněné Svitákovy zápisky se po válce nikdy nenašly.

Druhá okolnost, kterou Motl zmiňuje, vypovídá v náznaku o tom, co se dělo po Svitákově zatčení v Bartolomějské ulici číslo 4. „Podle toho, co svému synovi vyprávěla první Svitáková manželka Vilma, která se několik dní před touto událostí vrátila z Terezína, její bývalý muž opakovaně policisty žádal, aby jí mohl zatelefonoval. Hledal pomoc? Alibi? K telefonu ho však policisté nepustili.“

Vztahy mezi bývalými manželi Svitákovými nikdy neupadly do naprostého odcizení. Proto poté, když dav a posléze mladý ruský voják Svitáka zabil, a poté, kdy jeho tělo leželo několik hodin před kostelem Sv. Martina, Vilma rychle zalarmovala pohřební službu. Jeho tělo pak nechala zpopelnit v krematoriu v Motole a urnu s popelem uložila do rodinného hrobu v Plzni.

Závěr Kocourkova působení – rozhlas a přednášková turné po českých městech

Počínaje zářím roku 1938 nabývá Kocourkova veřejná činnost na stále větší hektičnosti. Dokud se nedočká zázkazu vystupování v rozhlase (stane se tak nejprve po 1. září 1939 – po okupaci Polska), vysílá téměř denně svá stanoviska, komentáře a reportáže. Jen stručný výčet dochovaných vystoupení (ať už v nahrávkách či v textu) nám Kocourkovu usilovnou plii dokládá.

17. září 1938 vysílá reportáž z oslav 600 let Staroměstské radnice v Praze; 18. září vysílá z Falknova; 23. září 1938 – v den mobilizace – si do svého deníku, z něhož celá řada autorů cituje (byť není zřejmé, zda se zápisky dodnes uchovaly), poznamenává: „Budu jeden z mála těch, kdo mají to štěstí, že v této podivné válce vůbec mohou nějak bojovat...“

Téhož večera ve vysílání reaguje na britskou a francouzskou nótu, ve kterých obě mocnosti žádaly o vydání pohraničních okresů ČSR Hitlerovi. Svůj projev pronesl francouzsky a mimo jiné v něm řekl: „Necítíme se před vámi malí, ale rovní s rovnými. A budeme se bránit a budeme bojovat vámi opuštění nejen za sebe, ale i za vás.“

27. září 1938 odpovídal na Hitlerovu řeč prosloušenou v Norimberku.

Později pomáhal svými rozhlasovými rozhovory a komentáři při repatriaci vysídlenců z obsazovaných území.

10. října 1938 – v Okénku – promluvil o situaci po vyklizení Sudet: „Nezbude nám mnoho času na zábavu nebo úsměšek. Ve všech dnech příštích budeme plně zaměstnání sami sebou. Práce, která nás čeká teď, od zítřejšího rána musí být v mnohém směru odlišná od způsobu, kterým se pracovalo dosud. Především v úřadech, v administrativě. Máme-li bez jakékoli zbytečné ztráty zachránit a životně uspořádat to, co nám zbylo, má-li republika vzkvétat, jak si všichni přejeme, musí se hned přestat s nemožným tempem a většinou i nemožným způsobem úřadování, kterým jsme všichni trpěli. ... Musíme vyvodit důsledky z konců, k nimž jsme dospěli, jinak by bylo dětské doufat, že se něco změní k lepšímu. ... Z každého dopisu, který nám přišel do Radiojournalu, je především vidět rozhodnou touhu po důkladné a co nejrychlejší změně našeho stranickopolitického života. Tento obecný hlas nemůže a nesmí zůstat nevyslyšen. Je na politických stranách, aby plnily funkci, pro niž původně vznikly. To jest, aby sloužily státu a zájmu celku.“

Když byl 30. listopadu 1938 zvolen Emil Hácha prezidentem okleštěné země, Kocourek to komentoval slovy: „Jen vznešeně a důsledně jít dál tou prokazatelně špatnou cestou!“

Nejsložitější úkoly před mikrofonom čekaly na Kocourka v těžkých březnových dnech roku 1939, kdy došlo k rozpadu Československa a k okupaci Českých zemí. Sledoval tehdy události hodinu po hodině a v rozhlasovém vysílání na jejich vývoj reagoval. Večer 14. března 1939 ve 20 hodin promluvil v rozhlase na téma Předvečer nového státního přelomu. Ve 22 hodin se

rozloučil se Slováky a Ukrajinci. Ve 23 hodin 10 minut ohlásil obsazení Ostravy.

15. března, při obsazení Čech vojsky wehrmachtu, do vysílání prohlásil: „Trůny se třesou a bortí, státy vznikají a zanikají, ale národ zůstává národem a vlast vlastní.“

16. března byl jako reportér vyslán na Pražský hrad, aby odtud komentoval přenos oficiálního projevu Adolfa Hitlera. Na obtížnosti tohoto úkolu nic nemění fakt, že projev nakonec v zastoupení přečetl říšský ministr zahraničí von Ribbentrop.

A to už přichází 19. březen a s ním ona proslulá Kocourkova reportáž ze slavnostní přehlídky německých branných sil na Václavském náměstí. Všichni, kdo ji tehdy, ale i později díky záznamu slyšeli, se shodli v názoru, že Kocourek tu mistrovským způsobem s despektem pomíjí sám fakt vojenské přehlídky a pochodujících útvarů a využívá každou příležitost k tomu, aby líčením prostředí a podružných věcí podtrhl truchlivost a absurditu výjevu.

Zde také zazněl onen slavný výrok o černé vráně.

Citován byl tak často, až mnohdy nepřesně (např. ve stati „Z počátků rozhlasového komentáře“, Rozhlasová práce 4, 1964, se mluví dokonce o tom, že „...vyrušeny plachtí tři černé vrány po délce Václavského náměstí k Můstku, kde se ztrácejí...“). Nepřesnosti jsou i v určení místa, odkud Kocourek přehlídku reportoval (uvádí se rampa Národního muzea, balkon Melantrichu...). Ve skutečnosti stál Franta Kocourek, doprovázen uniformovanými příslušníky SS, jak ho zachytila slavná fotografie, na balkóně tehdejšího hotelu Šroubek, dnešního hotelu Evropa.

Pravdivě ovšem také není tvrzení, které se v mnoha článcích o Kocourkovi opakuje, že po této reportáži byl zatčen a odvezen do koncentračního tábora. Nebylo tomu tak, dokonce bezprostředně poté vystupoval v rozhlase dál, po krátkém přerušení v září 1939 se k mikrofonu znovu vrátil a působil u něj až do 14. září 1940, kdy v rozhlase vystoupil naposledy.

Tehdy se s velkou intenzitou vrhl na přednáškovou činnost, kterou postupně rozvíjel až do června následujícího roku.

(Poznámka: autentické znění Kocourkovy zmínky o leťící vráně ze zmíněné reportáže je toto: „Dovolte, abych se zmínil o podrobnosti čistě nevojenské. Odkudsi zdaleka přiletěla nad Prahu také velká černá vrána, která se spustila a plachtila od muzea nad jedoucimi světlometry a odposlouchávacími přístroji německé armády, dolů k Můstku. Divila se asi tomu hluku, který zde slyšela, a obrazu, který viděla pod sebou.“)

Franta Kocourek se do paměti mnoha posluchačů zapsal ještě o něco později, jako komentátor z pohnutého okamžiku – uložení ostatků Karla Hynka Máchy na vyšehradském hřbitově. Uskutečnilo se 7. května 1939 a stala se z něj národní manifestace proti nacismu. Rozhlasová reportáž z této události byla také posledním víceméně necenzurovaným rozhlasovým přenosem.

Již předtím, ale zejména po této reportáži, se začaly objevovat zřetelné stopy výpadů českých fašistů a konfidentů proti Kocourkově působení. Například – pod šif-

rou O-ský se v článku Ještě k činnosti Dra Kocourka v českém rozhlasu, Národní výzva, 1. 12. 1939, píše: „Při příležitosti uložení ostatků K. H. Máchy na vysehradském hřbitově reportoval také Dr. Kocourek. V jedné pasáži, kdy se dostal ke slovu národ, obrátil význam takto: ‚Ale nemluvme raději o národě, to je pojem příliš mlhavý, mluvmé raději o lidství...‘

Ještě týž den obrátil jsem se na Dra Kocourka v otevřeném dopise, kde jsem mu tento výrok vytýkal... Dopis nebyl otištěn a v písemném odůvodnění stálo: ‚Máte pravdu, divíme se, jak ještě v nynější době je možné takovým způsobem mluvit, rádi bychom dopis otiskli, ale nechceme naše lidi existenčně ohrožovat...‘ Jak může člověk s mlhavým pojmem o národě přednášet v národním rozhlasu o vlastenectví? Jde o neodpovědné žvanění, nebo o vědomě zakládaný podkop? V nynější době nemůže být trpěno ani jedno, ani druhé!“

Přednášková činnost

Zákaz rozhlasového vystupování po 1. září 1939, po okupaci Polska, přiměl Kocourka k rozhodnutí zahájit mnohem intenzivnější přednáškovou činnost. Kocourek během svých výprav do mnoha měst, městeček a vesnic (jen pro ilustraci a jako příklad jeho širokého záběru uvedme třeba mezi jeho štacemi Žamberk, Opočno, Litomyšl, Jaroměř, Sadskou, Ústí nad Orlicí, Chrudim, Prahu, Skuteč, Jindřichův Hradec, ale také Brno, Kroměříž) si svými odvážnými a povzbudivými slovy získával stále větší popularitu. Postupem doby zvládal až pět přednášek týdně. Od účastníků těchto přednášek dostával velké množství dopisů, které ho utvrzovaly v přesvědčení, že jeho mise mají smysl.

Cítil se vůči svým posluchačům zavázán, a proto také odmítal návrhy svých přátel, aby urychleně odešel do zahraničí.

I když se po čase jeho zákaz vystupování v rozhlasu zmírnil a on mohl znovu promlouvat prostřednictvím mikrofonu (bylo to, jak se traduje, na základě tlaku posluchačů, kteří si ho vyžádali), v přednáškové činnosti nepolevil. Jezdil tak v hektickém tempu rok a půl. Postupně na něj ovšem přicházela stále častěji udání.

Průběh některých zastavení nám mohou ilustrovat citace z jeho deníku (citováno podle pořadu: Návrat nežádoucí, Svědectví o českém reportéru Františku Kocourkovi, vysílání ČsRo 20. 2. 1978):

17. ledna 1940 – Přednáška v Hronově na téma „O nového českého člověka“ zakázána;

26. 2. 1940 – Z Prahy přes Pardubice jsem přijel do Josefova a dozvěděl se, hodinu před začátkem svého projevu, že je přednáška zakázána;

6. 3. 1940 – Projev v Městci Králové. O přestávce mi řekli, že tuto první, půldruhé hodiny trvající část řeči sledovalo pět úředníků gestapa, kteří po přestávce odjeli svým autem do Kolína;

21. 6. 1940 – Večer konečně mám politický rozhlasový projev o tom nepotřebnějším. Doufám, že jsem některým lidem zdvihl hlavu, nejvíc v odstavci ovládaném zavoláním: „Co se bojíte, malověrní?“;

12. 10. 1940 – Mluvím k mladým v Karlíně, v restauraci Beseda;

22. 6. 1941 – Můj článek v Pestrém týdnu o Boženě Němcové úředně vyhozený. Jsem prý na indexu spolu s Karlem Čapkem, Ivanem Olbrachtem, Marií Majerovou a Vítězslavem Nezvalém;

20. 3. 1941 – Podruhé mluvím ve Skutči. Pan vrchní strážmistr mě před projevem upozornil, že je přítomen také největší místní štváč, vlajkař a prokázaný uduvač;

25. 4. 1941 – Podruhé Polička. V Tylově divadle za skvělé nálady mluvím od 20 do 23 hodin;

27. 5. 1941 – Ve 20,15 zahajuji v sokolovně v Kouřimí svůj první večer;

31. 5. 1941 – Pečky – Praha. Vracím se do Prahy, až večer se dozvídám o předvolání na gestapo, určené na tento den na půl devátou ráno. Za mé nepřítomnosti manželka telefonicky domluvila odložení mého výslechu, v pořadí již třetího, na úterý 3. června;

1. 6. 1941 – Zas jednou v neděli doma. Venku je skvělé počasí. Až k večeru jdu na procházku, zatoulal jsem se až ke Spořilovu a byl jsem překvapen sličností jeho zahradní úpravy ozdobené jarem.

Jakkoli ho blízcí přátelé a také lidé z řad pořadatelů často upozorňovali na to, že v sále jsou lidé z gestapa, nedbal toho. Svoji dikci, svoje varovné apely a snahu povzbudit „malověrné“ nikdy neoslabil. Na pamětníky to působilo až jako ztráta smyslu pro sebezáchovu. Byla v tom zřejmě směs neobyčejné odvahy, současně pocitu zodpovědnosti vůči lidem, kteří jeho přednášky houfně navštěvovali a projevovali mu svou důvěru, ale nepochybně v tom byla i velká míra sebevědomí, která ho v souladu s velkou popularitou, již měl u širokého publika, vedla v podvědomí k přesvědčení, že si na něj Němci netroufnou. V tom se však mýlil.

11. června 1941 odjel přednášet do Bečvář. O přestávce své přednášky byl zatčen kolínským gestapem. Předem byl zřejmě upozorněn, že ho gestapo sleduje. Proto cestou vlakem z Pardubic nechal své zavazadlo na kolínském nádraží v úschovně. Lístek spolu s penězi poslal svojí ženě po známém do Prahy.

Němci si ho ještě v tuto chvíli chtějí koupit. Uvědomují si, jakou má jeho hlas váhu, jak působí na posluchače. Dávají mu velkorysé nabídky: za jednu aktivistickou reportáž o Velkoněmecké říši mu nabízejí ohromný honorář. Dávají mu k dispozici služby Luftwaffe, aby byl dostatečně pohyblivý. Po odvysílání takové reportáže ho slibují pustit na svobodu. Chtějí, aby vypracoval seriál přednášek útočících na Anglii. Dostal od Němců také nabídku, aby založil nový časopis, který by pojednával o aktuálních otázkách a spolupráci obou národů – českého a německého... I tuto nabídku provázely velmi lukrativní podmínky. Nabídli mu také možnost vrátit se znovu do rozhlasu, kde by mohl vést některou z redakcí nebo celé studio. Všechno ale odmítl.

Následuje Pankrác a brzy nato Terezín. Odtud se mu podařilo propašovat několik motáků. Píše například: „Svým způsobem jsem rád, že jsem tady. Že jsem také

tady. Že mi bylo dáno poznat z vlastní zkušenosti tuto německou skutečnost.“

19. září 1941 byl s hromadným transportem odvezen do Osvětimi. Jako politický vězeň byl veden pod číslem 21016 s označením „návrat nežádoucí“.

22. února 1942 napsal své ženě: „Řekni mamince, že jsem šťasten, že mi dala život. Byl hezký. Plný událostí, práce, zkušeností a radosti.“

Podle svědectví spoluvězňů, kteří se s ním setkali v květnu 1942, onemocněl tyfem a zápallem plic. Vážil v té době 36 kilogramů. V horečkách napsal několik dopisů. Poslední jeho slovo bylo: miluji.

Zemřel 13. května 1942.

„Nikdy jsem se nebál v pravém slova smyslu smrti a vždy jsem si byl vědom její existence, její postavy tam kdesi na konci,“ napsal v jednom svém textu. „Pracoval jsem někdy přímo se zběsilou vášní, z níž vyzařovala radost vědomí, že je zase uděláno něco, co by tu zůstalo, kdybych v té vteřině odešel. Řídil jsem se vždy jen jediným heslem, které mi učarovalo v mládí a jež mám dosud na štítu a měl by je mít na štítu každý, kdo chce nosit hrdý titul novinářského povolání. Je to heslo staré, z antických dob: Šťasten, kdo dovedl poznat podstatu věcí a nebál se přitom ani osudu, ani smrti... (Vergilius)“

Odkaz Franty Kocourka budoucím generacím

Po roce 1948 se odkaz Franty Kocourka stal pro komunistické vykladače jeho díla a osudu zapeklitým oříškem. Kocourek totiž nebyl komunistou ani v nejmenším. Dokazuje to na celé řadě míst – například ve svém komentáři s názvem „Básník dokazuje svou revolučnost“ (text v archivu ČRo, bez datace) si s noblesním sarkasmem utahuje z revoluční domýšlivosti básníka Vítězslava Nezvala. To nebylo nejlepší vizitkou pro ty, pro něž byl Nezval oficiálním básníkem „nové doby“.

Nicméně Kocourkovy činy, jeho statečné působení a konečně tragický konec byly dostatečnými argumenty, aby se jeho příkladem zaštiťovali i levicově kovaní novináři. Jen občas utrousili něco o tom, že Kocourek byl „...buržoazní novinář, který byl do té míry individualistou, že se silnou dávkou uspokojení pokládal sám sebe za tlumočnicka lidu a tak také před mikrofonem vystupoval... S naivní, politicky krátkozrakou, ale poctivou vírou volal po jednotě a semknutí národních sil... Pro politicky nevyspělé masy lidu zněla jeho slova v době, kdy byla KSČ rozpuštěna a veškerý její tisk zastaven, důvěryhodně a nadějně... Pro tonoucí byl oním příslověným stéblem...“ (F. K. Zeman, Rozhlasová práce 7, 1964).

Ve stejné stati však stejný Zeman nachází pro Kocourkovu odvahu velké uznání, přičemž ze všech jeho

reportáží a přednášek nejvíce vyzdvihuje tu z dubna roku 1939, která se jmenovala „O slávě živého slova“.

(„Celá naše minulost je přítomna v naší řeči, celé dějiny našeho národa, jeho osudy, utrpení, naděje i víra, porážky i vítězství. Nechtě za každých, i za dnešních, poměrů, je české slovo nejen čisté, ale rovné, nechť se drží zpříma jako páteř našich nejlepších lidí. Nechtě se nehrbí a nepodlezá a nepochlebuje...“)

Kocourkova přesvědčivá a moudře formulovaná schopnost burcovat spoluobčany k činnosti, budit v nich naději, a dokonce šířit praktické rady pro další postup v době útlaku, sehrávala v pozdější poválečné historii významnou roli mravního vzoru.

Není divu, že se k příkladu Kocourkova osudu obraceli rozhlasoví pracovníci zejména po srpnu 1968. Z února roku 1969 pochází pořad, který připravila redaktorka Šleisová pod názvem Podivný mír. V něm se zabývala osudem F. Kocourka a citovala z jeho politického Okénka z 10. října 1938.

Kocourek tehdy mimo jiné říkal: „Známe konečně pravdu. Ale byl by omyl, kdybychom si mysleli, že ta pravda nemůže být ještě horší, nedáme-li se všichni dohromady... I když není vyhlášena válka, i když se nestřílí, nesmíme propadnout dojmu, že je mír... Budeme-li nejen stateční, ale také moudří a obratní, neboť statečnost sama nestačí, dokážeme-li se poučit chybami a zkušenostmi minulých dvaceti let, může se nám podařit to, co je v dané situaci nejlepší. To je soustředit všechny síly k dílu přestavby silně ohrožené republiky tak, aby mohla co nejdříve normálně žít...“

Je zřejmé, že Kocourkův apel nabyl v čase po srpnové okupaci ČSR další významy a souvislosti. K tomu ještě třeba dodat hořký paradox, že redaktorka Šleisová, která Kocourkovy apelativní výzvy připomněla, byla posléze (nejen ovšem za tento pořad) během normalizačních čistek z rozhlasu vyhozena.

Některé další Kocourkovy myšlenky pak mají význam trvalý, nadčasový. Jednou z nich, která rezonuje stále silněji zejména v naší současnosti, vzpomínku na statečného, vzdělaného a charakterního novináře Frantu Kocourka uzavřeme. Je to jeho výzva z července 1939: „Nikdo nesmí být svým politickým důstojenstvím tolik povýšen, aby na něj nedosáhly zákony platící pro tak zvané obyčejné občany. Nikdo z kapitánů veřejného života nesmí být vyňat z pravidel určených pro každého jednotlivce národního společenství. Nejenom to. Právě to, že byli postaveni do popředí, je zavazuje k tomu, aby se pevně drželi hlavně ve věcech, na nichž se v politice nejčastěji sklouzne. Myslím hlavně na věci majetkové, na zaopatřování příbuzenstva, na ochotu uhybat před různě maskovaným náporům zlata. A aby se opravdu mohli stát příkladem pro ty, kteří je pověřili svou důvěrou. A jenom takové své vůdce budeme ctít, milovat a podporovat.“

Mgr. Jiří Hubička

Jaromír Hřebík

20. 9. 1921 Praha

Československý rozhlas byl coby svého času nejmocnější sdělovací prostředek vždy pod ostrým zorným úhlem těch, kteří určovali politický kurz této země. Bylo tomu tak vlastně od samých začátků vysílání v roce 1923, tedy za tzv. „první republiky“. V režimu, který si zakládal na tom, že je demokratický, sváděly různé strany boj o podíl svého vlivu na rozhlasové vysílání. Zcela jednoznačně se pak vlivy vládnoucích garnitur prosazovaly v režimech, jež označujeme jako totalitní.

Po roce 1948 se rozhlas stal nástrojem vládnoucí strany. Jeho řediteli už nebyli vzdělaní odborníci, jako tomu bylo v předválečném období (i když i z této doby si toto označení zaslouží snad jen Ladislav Šourek) nebo z doby těsně po válce (sem lze po právu řadit pouze Otakara Matouška, příznačné je, že ve své funkci vydržel necelý měsíc!), nastoupila zde sestava stranických kádrů, kteří měli za úkol pečovat v první řadě o bezchybnou ideologickou služebnost rozhlasu. Jen pro přehled je vyjmenujme tak, jak šli po sobě – a to bez ohledu na to, zda šlo o generální ředitele (Bohuslav Laštovička 1945–1948; Kazimír Stahl 1948–1952) či byli řízení jen pověřeni (Josef Věromír Pleva červen 1952 až listopad 1952) či jejich funkce byly pojmenovány ještě jinak – jako např. Václav Kopecký, který byl od června 1952 do listopadu 1953 předsedou Čs. rozhlasového výboru. V čele rozhlasu se potom ocitl Jozef Vrabec, který byl v letech 1952–1953 prvním náměstkem předsedy Čs. rozhlasového výboru a jako takový byl pověřen řízením ČsRo, aby se v následujícím roce stal řádným generálním ředitelem ČsRo. František Nečásek, který nastupuje po Vrabcovi, je pak v letech 1954–1957 ústředním ředitelem, ale jako jediný z celé té galerie ředitelů zastává současně funkci ústředního ředitele Čs. rozhlasu i Československé televize.

A po něm se – už opět jen jako ústřední ředitel Československého rozhlasu – objevuje Jaromír Hřebík. Ředitelskou židli v budově na Vinohradské třídě zahřívá necelé dva roky (od 1. ledna 1958 do 1. února 1959). Byl to vrchol jeho rozhlasové kariéry, která byla přímočará a jednoznačně opřená o stranickou disciplínu a bezvýhradnou služebnost komunistické ideologii.

Vratme se na začátek životní dráhy Jaromíra Hřebíka, která se začala odvíjet v Praze, kde se 20. září 1921 narodil. Pocházel ze skromných poměrů – otec byl dělník, matka v domácnosti. Oba v poválečné době vstoupili do KSČ. Jaromír vystudoval v letech 1932–1941 státní gymnázium v Praze 2. Pak se stal úředníkem, nejprve na Úřadu práce v Praze, kde pracoval do roku 1945, potom – do dubna 1948 – na Ministerstvu ochrany práce a sociální péče; v obou případech nešlo však o pevný pracovní poměr, působil pouze na smlouvu.

Současně s úřednickou prací studoval v letech 1945–1946 na Vysoké škole politické a hospodářské v Praze, kterou však nedokončil. Zásadní změnu v jeho

politický pracovník, vedoucí redaktor, ředitel ČsRo

kariéře znamenal rok 1947, kdy byl doporučen a posléze přijat ke studiu na Univerzitě marxismu-leninismu v Moskvě. Školu dokončil v roce 1949, ale současně se studiem už také začal v Moskvě pracovat. Poprvé se tak dostal do kontaktu s rozhlasem. V letech 1947–1953 působil jako redaktor ve Výboru pro rozhlasové vysílání při Radě ministrů SSSR. Později se stává zástupcem hlavního redaktora zahraničního vysílání moskevského rozhlasu – v sekci vysílání pro ČSR. Jakkoli v této funkci působil až do roku 1953, byl už v červnu 1952, tedy ještě za své nepřítomnosti, jmenován jedním z náměstků nově ustaveného Československého rozhlasového výboru. (Hřebíkovými kolegy a tedy dalšími členy téhož výboru byli J. Vrabec, J. Urban, A. Suchý, J. Pauer, J. V. Pleva, J. Kapr a V. Lacina.)

Etapa „dálkového řízení“ ČsRo pro Hřebíka končí 1. března 1953, kdy nastoupil do rozhlasových služeb v Praze. Kromě funkce ve výboru dostal ještě post šéfa domácího vysílání.

Přes sérii různých reorganizací, které rozhlasem od roku 1952 otřásaly, přečkal ve funkci šéfa domácího vysílání až do roku 1958, kdy byl – jak už bylo řečeno – jmenován ústředním ředitelem.

Řídící styl Jaromíra Hřebíka se vyznačoval bezduchou loajalitou vůči stranickým pokynům a odvíjel se za soustavného prosazování sovětských vzorů. Jeho způsob vedení výstižně charakterizoval Rostislav Běhal v publikaci „Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu“ (vydalo Sdružení pro rozhlasovou tvorbu v roce 1992): „Hřebík v rozhlase vystupoval vždy jako úzkostlivý vykonavatel stranických příkazů, vyhýbající se vlastní odpovědnosti za cokoli. Pokoušel se do Čs. rozhlasu a jeho organizace přenést metody práce sovětského rozhlasu, většinou však bezúspěšně. Strach z odpovědnosti ho vedl dokonce k tomu, že dával za vzor sovětskou Hlavní správu tiskového dohledu (GLAVLIT), údajně proto, aby zbavil redaktory starosti o politickou bezchybnost materiálů a o neporušení státního tajemství. Tato instituce pak byla jako orgán ministerstva vnitra za jeho období skutečně zřízena (v červenci 1953 byla ustavena HSTD – Hlavní správa tiskového dohledu, která zpočátku podléhala přímo předsednictvu vlády, později se stala jednou z hlavních správ ministerstva vnitra). Od tohoto okamžiku musel každý text určený do vysílání být předložen k cenzuře. I natáčené reportáže musely být přepisovány, aby mohly být v písemné podobě podány ke schválení.“

Skutečnost, že se Jaromír Hřebík, který před svým odjezdem na studia do Moskvy neměl s rozhlasem nic společného, stal náhle jednou z rozhodujících osobností ve vedení ČsRo, nebyla náhodná a měla své kořeny ve vývoji mezinárodní situace. Koncem roku 1952 se studená válka vyostřila do stadia, kdy se už otevřeně mluvilo o reálném nebezpečí vypuknutí 3. světové války. 1. lis-

topadu toho roku uskutečnily Spojené státy jaderný výbuch v Tichomoří. Za několik měsíců se k vlastnictví atomových zbraní přihlásil i Sovětský svaz. Stranické vedení přehodnotilo mediální propagandu a zvolilo ofenzivní strategii. Už nestačilo bránit se pouze pronikání tzv. „imperialistických ideologií“ k nám, což se dělo především prostřednictvím systému rušiček, nyní bylo nezbytné vyztužit vlastní propagandu. V rozhlasu vyústilo toto rozhodnutí v pozvání sovětských poradců, kteří měli za úkol provést organizační přestavbu rozhlasu. V principu to znamenalo přechod na systém tzv. hlavních redakcí. Když sovětské mediální odborníci tuto změnu, jež byla uskutečněna v červnu roku 1952, dokončili, bylo zcela logické, že vedení nejdůležitějších úseků bylo svěřeno do rukou těch, kteří prošli studiem v Moskvě. (Kromě Hřebíka dostává vysokou funkci – ředitele zahraničního vysílání – Aleš Suchý, Hřebíkům „moskevský“ spolužák a někdejší vedoucí redakce moskevského vysílání pro ČSR.)

V pozici ředitele domácího vysílání měl Hřebík velké řídicí pravomoci. Prostřednictvím čtyř hlavních redaktorů, kteří pod něj spadali, ovládal chod i obsah vysílání čtyř hlavních programových redakcí, a to Hlavní redakce politického vysílání, Hlavní redakce literárního a dramatického vysílání, Hlavní redakce hudebního vysílání a Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež.

S ohledem na všechny tyto okolnosti není divu, že ve vysílání přibýlo mnohonásobně sovětské tematiky – jednak ve zpravodajství a publicistice, dále ve všech typech uměleckých pořadů. Podle sovětského vzoru byla zcela zastavena produkce původních rozhlasových her, ale začala se dodržovat praxe přenosů divadelních inscenací (DUM – tedy Divadlo u mikrofonu), natáčeny byly výhradně adaptace klasického repertoáru, nejčastěji ruského. Vysílání bylo navíc zapleveleno nekonečnými a nekrácenými záznamy projevů státníků z nesčetných sjezdů a konferencí.

Hřebíka jsme před okamžikem označili za jednoho z otců oficiální cenzury. Nesmíme mu upřít ještě další zakladatelský čin. Byl to totiž on, kdo se na počátku 50. let zasadil o urychlené zavádění rozhlasu po drátě. V té souvislosti se traduje jeho výrok, který údajně často opakoval: „V obleženém Leningradě nešla elektřina, voda, plyn, svítilo se jen olejovými lampičkami a to jediné, co přinášelo naději obyvatelům obleženého města ve sklepních úkrytech, byla mluvící bednička rozhlasu po drátě.“

Na vybudování sítě „mluvících bedniček“ se podílelo ministerstvo národní obrany, ministerstvo vnitra a ministerstvo spojů. Jejich hlavním cílem bylo zajistit dostupnost informací v situaci, kdy by nepřítel vyřadil z činnosti rozhlasové vysílače. Rozhodovalo se tehdy ovšem ve spěchu, a tak se stalo, že namísto rozhlasu po drátě, který by byl schopen přenášet program více kanálů, tedy takové sítě, jaká fungovala v Sovětském svazu, byl u nás zaveden RPD pouze jednonábový.

Historickým paradoxem je, že rozhlas po drátě, zaváděný v 50. letech v rámci příprav na útok „imperialistických mocností“, sehrál svoji záložní úlohu v noci z 20. na 21. srpna 1968, kdy jeho vysílání nebylo (omylem) na

rozdíl od pozemních vysílačů vypnuto a po jistou dobu šířilo jako jediné informaci o vpádu vojsk pěti zemí. Není třeba dodávat, že onen paradox spočívá v tom, že v srpnu 1968 se nejednalo o útok západních zemí.

Když se Jaromír Hřebík stal na začátku roku 1958 ústředním ředitelem ČsRo, byla už situace ve státě, ale i v rozhlasu jiná. Jisté náznaky uvolnění ostré stalinské linie v řízení rozhlasu se projeví brzy poté, kdy byl nastolen systém změn podle sovětského vzoru. Neúnosnost a fádnot programů přinesla pokles počtu posluchačů. Signály k tomu, aby byl program pestřejší a pro posluchače přijatelnější, zazněly přímo z řídicího centra – z ÚV KSČ. Skutečným bodem obratu je však signál, který zazněl ze Sovětského svazu. Na XX. sjezdu KSSS počátkem roku 1956 byl odhalen a odsouzen kult Staliny osobnosti a odstartoval proud rozsáhlých změn, které přinesly uvolnění v Sovětském svazu (byť tam jen dočasně), ale postupně i v jeho satelitních zemích.

V rozhlasu se postupně prosazuje profesionalita nad ideologickou jednostranností. Program nabývá na tvarové i obsahové pestrosti, rozvíjí se rozhlasová zábava, hlavní proud změn je pak patrný (více než v oblasti zpravodajství a publicistiky, které jsou stále dost přísně dozorovány) ve sféře uměleckého programu. Tříbí se autorské zázemí, krystalizuje se kvalitní obsazení redakcí. Zlomovým bodem – alespoň co se rozhlasové dramatiky týče – byl rok 1958, kdy Jiří Horčíčka natočil v dramaturgii Jaroslavy Strejčkové slavnou dramaturgii Čapkovy Války s mloky.

To vše se sice odehrávalo v době, kdy byl Jaromír Hřebík ve vedoucích funkcích a kdy se posléze stal ústředním ředitelem rozhlasu, je však zcela zřejmé, že se to dělo bez jakéhokoli jeho přispění, dost možná spíš navzdory jeho snažení. Pokud bychom hledali jediný jeho pozitivní přínos k těmto změnám, pak ho lze snad sledovat v tom, že jim nedokázal zabránit. Což je – přiznejme si – ocenění neslavné, konstatování, jež ovšem lze spojit s hodnocením celé řady dalších vysokých rozhlasových šéfů, kteří se vlivem historického vývoje ocitli v situaci, kdy by sice rádi mnohému zabránili, mnohé poškodili, ale už k tomu neměli dost možností.

Jaromír Hřebík poté, kdy k 1. březnu 1959 skončil své působení v roli ústředního ředitele ČsRo, v mediální hierarchii povýšil. Byl jmenován generálním tajemníkem Mezinárodní rozhlasové a televizní organizace (OIRT). V této funkci přečkal veškeré turbulence, jež dění v naší zemi provázely zejména na konci 60. a na začátku 70. let. V roli generálního tajemníka setrval až do začátku 80. let. Po odchodu do důchodu pak ještě působil nějaký čas v diplomatických službách ve Vídni.

Jméno Jaromíra Hřebíka zůstane v dějinách Československého rozhlasu spojeno především s neblahým vývojem počátku 50. let. Do vysokých funkcí v řízení rozhlasu ho vynesla doba, která přála lidem poddajným, přízpůsobivým, bez vlastního názoru či se schopností tento názor potlačit. Rozhodně ne skutečným osobnostem, obdařeným samostatným a koncepčním myšlením. Otázkou zůstává, zda se podobné skutečné osobnosti dokázaly do vedení rozhlasu prosadit v letech a desetiletích následujících. Pokud ano, mnoho jich nebylo.

Mgr. Jiří Hubička

Miloň Čepelka

23. 9. 1936 Pohoří, okres Rychnov nad Kněžnou

Miloň Čepelka patří k těm osobnostem, které byly v rozhlasu zaměstnány sice jen relativně krátký čas, které však svou tvorbou, zájmem a působením zůstaly s tímto médiem spjatý celoživotně.

Není snad jediný rozhovor – a novináři jich s ním připravili hodně, v němž by se Miloň Čepelka nezmínil o své sympatii k rozhlasu, náklonnosti, která se u něj, jak říká, datuje už od dětských let. Protože se mu však – kromě rozhlasu – druhým osudovým určením stalo divadlo, pojednejme stať zasvěcenou životním peripetiím a hlavně tvorbě Miloň Čepelky v několika aktech.

Prolog

Miloň Čepelka patří ke generaci, která zažila v raných letech nejen dobu, kdy magická oka velkých rozhlasových přijímačů tvořila v rodinách zvláštní a tajuplnou atmosféru, kdy rozhlas byl nejrychlejším zdrojem informací a nositelem kultury a zábavy, současně však také náleží ke generaci, která byla už v dětství konfrontována s varováním, že „poslouchání zahraničního rozhlasu je zakázáno a trestá se kázníci nebo i smrtí“. Vzdor tomu, vzpomíná Miloň Čepelka, „naslouchal s tatínkem Londýnu a zprávám“, a – jak dodává – „...na Praze orchestru Antonína Balšánka“.

U rozhlasu vnímal jako teprve devítiletý květnovou revoluci a boj o rozhlas. V následujícím období pak už poslouchal větší měrou program, který – mnohem více, nežli válečné zahraniční vysílání – byl jeho věkové kategorii určen. Bavily ho pohádky a rozhlasové hry. Nezůstal ovšem jen u poslechu. Podnícen podmanivostí zážitku z poslechu dramatických pořadů, sám se o několik let později pokusil o vlastní rozhlasovou pohádku na cizí motivy. „S drzostí a naivitou kluka v pubertě jsem hru do rozhlasu dokonce poslal. Přišla zpátky s ideologickým vysvětlením, že je to dramatizace pohádky tak zvané umělé, posluchačům že je však třeba zdrojů čistých, lidových, nezkažených...“ (Týdeník rozhlas, č. 44, 1992)

Ještě o něco později už rozhlas na jeho literární pokusy zareagoval příznivěji. Odvysílal totiž jeho první otištěnou báseň, která vyšla v časopise Host do domu. Čepelkovu radost zmnožil fakt, že si ji rozhlasová redakce vybrala sama, aniž by ji on pro vysílání nabízel.

V té době však ještě zdaleka netušil, že se jednoho dne s rozhlasem potká důvěrně a na osm let se stane jeho zaměstnancem.

Akt první – pedagogický

Po dokončení střední školy směřovaly Čepelkovy touhy k herectví. Rodiče však viděli jeho budoucnost střízlivěji a přiměli ho (nejspíš v přesvědčení, že učitelský

redaktor, básník, prozaik, dramatik, textař, průvodce četnými rozhlasovými pořady a herec

stav představuje solidní existenci; v polovině 50. let to snad bylo ještě přesvědčení oprávněné), aby vystudoval Vysokou školu pedagogickou v Praze. Studia zaměřená na český jazyk a literaturu dokončil v roce 1958 a v následujícím roce nastoupil jako učitel Základní školy v Novém Kníně, obci nedaleko Dobříše. Přišel sem na umístěnku. Přestože měl aprobaci pro třetí stupeň, tedy pro střední školy, byl zde nucen učit na druhém stupni, a to převážně předměty, které nevystudoval (dějepis, zeměpis a ruštinu). To mu přineslo značné zklamání a celou řadu nepříjemných situací. Není tedy divu, že využil první příležitosti, která se mu naskytla, a školství opustil.

Akt druhý – rozhlasový

Ona příležitost se otevřela v roce 1961. Tehdy se dozvěděl, že Československý rozhlas hledá redaktora (za tehdy odcházejícího básníka Karla Šiktance). Přes první zaváhání, které nastalo, když zjistil, že ono volné místo je v tzv. armádní redakci, se rozhodl nabídku přijmout. Měl štěstí. Přišel ve správnou dobu na správné místo. Pro člověka s tvůrčími ambicemi, touhou psát a, jak se později ukázalo, také s touhou oslovovat posluchače, byla armádní redakce na počátku 60. let skvělou příležitostí.

Překvapivě pozitivní vývoj obsahu vysílání armádní redakce, na němž měl nespornou zásluhu vedoucí redaktor a náčelník, plukovník Slavomil Vondrášek (v redakci působil od roku 1952, nejprve jako redaktor, později až do roku 1969 jako její šéf), člověk neobyčejně otevřeného myšlení a rozhlasové vnímavosti, přesně charakterizoval Milan Rykl v kapitole Renesance rozhlasu 1959–1968: „Armádní rozhlas byl ve svých počátcích v roce 1945 na periferii zájmu posluchačů. Svým způsobem představoval světovou raritu, protože něco podobného v jiných rozhlasích neexistovalo. Vysílání stálo na příbězích vzorných vojáků, lidové tvořivosti, občasných dopisech, rozličné četbě s válečnou tematikou. Nesmělo se ale dotknout skutečných problémů vojáků a jejich rodin či blízkých. Stálé zdůrazňování třídního pohledu a vedoucí role strany se začalo zajídat především průkopníkům spontánnějšího druhu vysílání pro vojáky a od počátku šedesátých let začal tým armádní redakce své záměry uskutečňovat. ‚Vojenský dril‘ se z obsahu i forem jejich pořadů rychle vytrácel. Mezi ty, kteří předznamenali výjimečnou popularitu pořadů armádní redakce v šedesátých letech, patřili v předchozí dekádě Karel Kyncl a Karel Šiktanc.“ (Od mikrofonu k posluchačům, Praha 2003, s. 317)

Miloň Čepelka se brzy po svém příchodu do redakce, v níž už ovšem nebyli ani Karel Kyncl, ani Karel Šiktanc,

zato zde nadále působil Jiří Šebánek, později uvedl především jako autor a průvodce pořadem *Polní pošta*. Šlo o pravidelný nedělní magazín pro vojáky (a nejen pro ně), který byl sice založen na jednoduchém principu písniček na přání, postupně se v něm ale objevovaly další rozhlasové tvary – komentáře, ankety, rozhovory, dokonce i četba. Pořad si získal postupně ohromnou popularitu a jeho poslechovost rostla.

Po roce Čepelkova působení v armádní redakci se zde uvolnilo další redaktorské místo. Tehdy Miloň Čepelka doporučil k přijetí svého kamaráda, učitele z Žatce, Zdeňka Svěráka. Ten velmi brzy vnesl do vysílání osobitý humor – nejprve pouze v pořadu nevelkého rozsahu, v ranní pětiminutovce o knihách z nakladatelství *Naše vojsko*. Později mu byl přidělen pořad „15 minut politického školení mužstva“, který mu nebylo co závidět. I z tohoto ideologicky podmíněného úkolu se Svěrák dokázal obratně vylhat pomocí jemných náznaků, drobných vtípků a mystifikací.

M. Čepelka: „Počátkem 60. let začali být komunističtí hlídači méně bdělí a my jsme si v té armádní redakci dovoluvali stále více. Dokonce jsme si jednou dovolili do vysílání propašovat „lihové milice“. To už byla opravdu velká drzost. Ale hlavně jsme si hráli s mystifikacemi všeho druhu. Navíc v rozhlase se mystifikace dobře dělají. Takže, když jsme měli natočit reportáž ze spojeneckého armádního cvičení, odjeli jsme do zemědělského družstva a s vážnou dikcí točili o tom, že jeden dělbuch zasáhl drůbežárnu. Byla to krásná doba. Já neměl v Praze byt, tak jsem spal v redakční kanceláři na gauči. Ráno jsem vklouzl do papučí a už jsem byl u svého pracovního stolu. Vedle v kanceláři Šebánek se Svěrákem vymýšleli své mystifikace. Vždycky, když jsem slyšel výbuch smíchu, musel jsem běžet k nim a vyslechnout, co je zase napadlo...“ (ze scénáře TV pořadu, 2011)

Čepelkovo angažmá v rozhlase skončilo (stejně jako tomu bylo u jeho kolegů Svěráka a Šebánka) v srpnu roku 1969. Tehdy si uvědomili, že jejich působení v normalizovaném rozhlase už nebude mít perspektivu a že by je, tak jako celou řadu jejich kolegů, stejně čekal vyhazov, proto všichni tři podali svorně výpověď. Pro Čepelku se stal pověstnou poslední kapkou příkaz, který přišel od kohosi z nového vedení, aby ve své *Polní poště* zahrál písničku na počest milicionářů, kteří v den prvního výročí okupace násilně potlačili demonstraci v centru Prahy. Svým odchodem si všichni tři na celou řadu let cestu k rozhlasu uzavřeli nebo zkomplikovali. Čepelka však shledává, že to mělo jednu ohromnou výhodu. Po letech mohl v jedné ze vzpomínek prohlásit: „Nikdy jsem na svá vlastní ústa nemusel říct a neřekl nic, co jsem si opravdu nemyslel.“

Mezihra – Zrození Járy Cimrmana z ducha *Vinárny U Pavouka*

V armádní redakci (byla od roku 1956 přičleněna k Hlavní redakci vysílání pro děti a mládež) se brzy po setkání Zdeňka Svěráka s Jiřím Šebánkem začal klíčit nápad vytvořit program založený důsledně na principu

mystifikace. „S Jirkou jsme si začali rozumět, pokud jde o humor,“ napsal po úmrtí Jiřího Šebánka v roce 2007 Zdeněk Svěrák. „Populární mystifikující pořad *Vinárna U Pavouka* jsme psali nejprve pro vojáky, ale později už to bylo pochopitelně nepřijatelné. Ale tam ten humor rozkvetl a získal spoustu příznivců...“

Jakkoli Miloň Čepelka nepatřil mezi autory ani interprety *Vinárny U Pavouka*, přesto se ona mystifikace stala fenoménem, který ho později nejen zasáhl, ale v pravém slova smyslu vtáhl. V rozhlasové nealkoholické *Vinárně U Pavouka* (fiktivní přenos se poprvé vysílal 6. prosince 1965) se totiž nenápadně zrodila postava Járy Cimrmana.

První zmínka o Járu Cimrmanovi zazněla v programu *Vinárny 16. září 1966*.

Zdeněk Svěrák: „...jednou ze zajímavostí instalovaných zde v areálu *Vinárny* je obrovitý nafukovací pavilon B, v němž vystavuje svá díla naivní sochař samouk Jára Cimrman...“

Ovšem došlo k nehodě. Nafukovací pavilon z neznámých důvodů ušel a splaskl... Vážení posluchači, je to smutný pohled na zplihlou celtovinu, z níž trčí obrysy naivních soch. Ovšem ještě naivněji, jak vidím, si počíná sám jejich tvůrce, ano, je to on – Jára Cimrman. Bůhví kde si opatřil pumpičku na kolo, kterou se teď zoufale snaží obrovitý pavilon znovu nafouknout. Nu, nejde to, samozřejmě. Je to opravdu škoda, že návštěvníci *Vinárny U Pavouka* nebudou moci zhlédnout Cimrmanovy originální plastiky inspirované povoláním tohoto lidového umělce. Jára Cimrman je řidičem parního válce u národního podniku Stavby silnic a železnic v Hradci Králové.“

Bylo to poprvé a také naposledy, kdy byl Jára Cimrman představen jako žijící současník. O tři měsíce později, tedy ve vánočním vydání *Vinárny U Pavouka* z roku 1966, zveřejnil Karel Velebný, jazzový muzikant, který ve fiktivních přenosech z *Vinárny* vystupoval také jako muzikolog dr. Evžen Hedvábný, poprvé objev Cimrmanovy pozůstalosti. Byla tak založena ona legenda o geniálním Čechovi vídeňského původu, všeu-mělcovi, vynálezci a objeviteli slepých uliček, cestovatelů a dramatikovi..., který žil na přelomu 19. a 20. století. Onen nápad a základní nárys životopisu Járy Cimrmana (v první fázi byl označován jako Jára da Cimrman) pocházel od Jiřího Šebánka. A byl to rovněž Jiří Šebánek, který po krátké době přišel s nápadem, že by kolem postavy fiktivního velikána mohlo vzniknout divadlo. Napadlo ho to prý poté, kdy náhodně navštívil baráčnickou rychtu na pražské Malé Straně. „Když můžou hrát divadlo baráčníci, proč bychom nemohli hrát i my,“ řekl prý tehdy a vzápětí svolal v sídle armádního vysílání ČsRo (tedy v budově v tehdejší Hviezdoslavově, dnešní Dykové ulici) schůzku budoucích členů Divadla Járy Cimrmana. Kromě Šebánka byli u tohoto zrodu divadla Zdeněk Svěrák, Miloň Čepelka a přizván byl už také redaktor nakladatelství *Mladá fronta*, Ladislav Smoljak. Nechyběla ani režisérka *Vináren U Pavouka* Helena Phillipová. Schůzka se konala 29. října 1966. Téměř přesně o rok později (4. října 1967) se soubor di-

vadla poprvé veřejně představil v pražské Malostranské besedě. To už tým spolutvůrců rozšířili mimo jiné také jazzový hudebník Karel Velebný, hudební dramaturg Československého rozhlasu Ivan Štědý a rozhlasový redaktor Oldřich Unger.

„Nápad založit na humoru uplatněném ve Vinárně U Pavouka divadlo byl geniální. Šebánek dobře odhadl, že to má budoucnost.“ (Zdeněk Svěrák)

Akt třetí – „Akt“ (hra)

Jakkoli je herectví Miloně Čepelky na scéně Divadla Járy Cimrmana poněkud mimo hlavní zřetel této stati, jež je přednostně soustředěna na působení rozhlasové, přesto sem zmínky o Čepelkově jevištním vystupování patří. Nejen proto, že celé Divadlo Járy Cimrmana se zrodilo z rozhlasového nápadu, nejen proto, že pozdější tvorba této scény se objevovala (nejprve sporadicky, hojněji až od 90. let) v rozhlasovém vysílání, především však proto, že svérázné herectví tvoří nedílnou součást Čepelkova uměleckého působení. Jde o herectví založené na přesně zvolené stylizaci a záměrně balancující na hraně snaživě amatérského projevu, jako ostatně veškeré herecké výkony ostatních členů tohoto souboru.

„Naše nepoučené herectví je dnes řízená metoda, ale myslím, že se na ni přišlo jaksi samovolně, pak to teprve Láďa Smoljak teoreticky zformuloval jako postulát. Od počátku jsme měli dobré východisko: totiž že jsme v první části každé hry v roli jakoby vědců, kteří se později přestrojí do kostýmů, takže jim publikum leccos odpustí.“ (MF Dnes, 18. 10. 2008)

Zpočátku zakladatelé Divadla Járy Cimrmana s Čepelkou jako hercem příliš nepočítali. Snad pro jistou plachost, kterou – alespoň navenek – působil. K Čepelkově angažmá v první hře, jež se ocitla v repertoáru divadla, došlo vlastně náhodou. Režisérka Helena Phillipová (režirovala první inscenace Divadla JC) rozhodla, že Čepelka ve hře Akt narychlo nahradí Karla Velebného, jenž po vážném úraze musel s vystupováním skončit. Čepelka po Velebném převzal tehdy roli matky Žilové. Již předtím si ženskou úlohu sice vyzkoušel ve hře Jiřího Šebánka Domáci zabijačka (hrál zde paní Libuš), ale jeho převtělení do matky Žilové v Aktu bylo natolik zdařilé, že mu byly ženské role v několika dalších hrách šity už doslova na tělo (např. ve Švestce či v Českém nebi, v němž hraje babičku Boženy Němcové).

Po vystoupení v Aktu začal také alternovat ve hře Vyšetřování ztráty třídní knihy. Tím však postupně do souboru vplynul a stal se jeho nedílnou součástí. Znalci „cimmanologie“ si už některé postavy z repertoáru DJC, jakkoli jsou povětšinou alternovány, bez Čepelky nejmějí představit (např. dvojroli princů Jasoně a Drsoně ze hry Dlouhý, Široký a Krátkozraký nebo hraběte Zepelina z Hospody Na mýtince či šikovatele Vogeltanze ze Zásroku...).

Groteskní herectví Miloně Čepelky vytváří jakýsi protipól k jeho vlastní tvorbě literární, zejména pak básnické, která je vedena převážně mnohem vážnějším tónem.

Akt čtvrtý – opět rozhlasový

Ani po dobrovolném odchodu z rozhlasu se Čepelka působení v tomto médiu nevzdal. Ještě těsně poté, co dali výpověď, vymysleli si spolu se Svěrákem (jako externisté) pořad Šest na bidýlku. Šlo o jemnou parodii na nejrůznější hitparády, které se už v šedesátých letech v rozhlase objevily. Nejznámější a nejoblíbenější byla tehdy písničková soutěž 12 na houpačce. V „Šesti na bidýlku“ soutěžili mezi sebou zpěvní ptáci. Šlo o propojení cimrmanovského humoru, reality a mystifikace. Vzhledem k tomu, že pořad byl založen na pěveckém projevu zpěvních ptáků, našel svůj prostor v rámci tradičního pořadu o vědě a technice Meteor. Tento „úkryt“ pro vtipnou mystifikaci netrval však dlouho.

M. Čepelka: „Šest na bidýlku jsme dělali se Zdeňkem Svěrákem ve snaze, aby bylo v té neveselé době aspoň trochu veselo. Bavili jsme se parádně. Zdeněk byl rozvázný vědec Žirecký a já strašně rychle mluvící, nadšený reportér Kukla. Hlasy ptáků natáčel v různých lokalitách Olda Unger, další člen našeho divadla, jenž vydržel v rozhlase o něco déle než my, ale pak ho vyhodili a on posléze emigroval... Ptačí hitparáda se však vysílala jen pár týdnů. Když nám ji někdy v sedmdesátém roce zadrželi jako lidem, kteří se v srpnu provinili, nesměl jsem do rádia nejmíň deset let. Hry a pohádky jsem pak psal jako Vladimír Kučera. To byl skutečný člověk, můj dávný kamarád z Opočna... On o tom věděl a souhlasil. Teprve až v polovině osmdesátých let, kdy se vše začalo uvolňovat, jsem jako externista mohl zase psát pod svým jménem.“ (Reflex, 20. 8. 1998)

Ukryt pod jménem Vladimíra Kučery napsal Čepelka například rozhlasovou hru Čekárna z roku 1970, o rok později pohádku Zahradník a Rozvíjenka. Ještě v druhé polovině 80. let, vzdor jeho tvrzení, že směl už psát pod vlastním jménem, uvádí dvě rozhlasové hry pod vypůjčeným jménem (Miroslav Andrš) – byly to hry Trofej (1986) a Nejlepší špatný táta (1988). Naopak ovšem – mnohem dříve – své jméno propůjčil ke krytí tehdy důsledně a dlouhodobě zakázaného Františka Pavlíčka (Salon paní Tellierové na motivy povídky Guy de Maupassanta, 1973).

Na přístupu Miloně Čepelky k autorské práci, konkrétně k práci rozhlasové, je sympatická jeho pokora a schopnost uznat a ocenit zásluhy rozhlasových redaktorů. Málokdo z těch, kteří do rozhlasu v dobách normalizace vstupovali „zadními dveřmi“, napsali později podobné ocenění jako Čepelka v roce 1992: „Stýskalo se mi. A podle všeho se, zaplať pámbůh, stýskalo trochu i rozhlasu. Brzy někteří citliví a stateční redaktoři a dramaturgové to vzájemné stýskání uslyšeli, a dokonce vyslyšeli. A tak jsem se díky Evě Košlerové z redakce pohádek, díky Ladce Kremlíčkové z vysílání pro školy, Aleně Břizové a Josefu Hlavničkovi z redakce rozhlasových her či díky dr. Josefu Kleiblovi z Meteoru mohl do éteru vracet i v letech sedmdesátých a osmdesátých.“ (Týdeník rozhlas, č. 44, 1992)

Se jménem posledně jmenovaného, dr. Josefa Kleibla, se pojí také Čepelkův pokus o návrat do rozhlasu po roce 1989. Dr. Kleibl tehdy začal působit jako programový ná-

městek a Miloň Čepelku vtáhl na krátký čas do role dramaturga. „Zkusil jsem to, ale byla to práce po výtce spíš úřednická a já si uvědomil, že dvěma pánům sloužit nejde.“

Jedním z oněch dvou pánů je přirozeně divadlo, které v onom rozhodování zvítězilo. To ovšem ani trochu neznamenalo, že by se Čepelka s rozhlasem rozloučil.

V devadesátých letech se jeho působení pro Československý, posléze Český rozhlas naopak rozšířilo. Kromě autorství dalších rozhlasových her či dramatizací (například Šikovatel Lemaninský, Réva na zdi) se začal systematicky věnovat kultivování českého jazyka v rozhlasovém vysílání. Pro mladé adepty básnictví připravoval pořad Nebojte se veršů, ve kterém posluchače seznamoval se slavnými básníky a ozřejmoval zásady básnických technik; Textempore byl pořad zasvěcený kritickému pohledu na kvalitu textů soudobé populární písňové tvorby. A vedle toho se také ujal uvádění hudebních pořadů, převážně orientovaných na žánr dechovky. Novináři se ho často ptají, co ho k zálibě v tomto žánru vedlo. „Někdo nad tím ohrne nos, jenže jsou na světě lidé, a není jich málo, pro které tak zvané lehčí nebo úplně lehké umělecké žánry tvoří zásobárnu jejich potřeb krásy. A já si myslím, že dechovka patří nejen k životu, ale že má být lidem, kteří ji mají rádi, dodána vkusně.“ (Týdeník rozhlas, č. 40, 1998)

A tak Miloň Čepelka uváděl a uvádí pořady s názvy Z nepohody do pohody, Dechovková hitparáda nebo Dechovka, to je moje (pro českobudějovické studio ČRo). Kromě toho napsal velkou řadu textů pro několik dechovkových souborů. Vedle toho však je také autorem českých textů francouzských šansonů, z nichž mnohé sám interpretuje.

Akt pátý – literárně-statistický

Jakkoli je zřetel této stati převážně rozhlasověhistorický, nelze při snaze postihnout celou šíři záběru Miloň Čepelky opomenout jeho tvorbu básnickou a literární, byť půjde o rekapitulaci jen heslovitou.

Čepelka své první básnické pokusy začal publikovat už v roce 1956. V první polovině 60. let příslušel k volné skupině mladých autorů kolem časopisu Plamen, po-

zději spolupracoval s literárním periodikem Tvář, v letech 1964–1965 byl v tomto časopise členem redakční rady. Psal pro Sešity pro mladou literaturu (1966–1969), přispíval do Hosta do domu, Červeného květu a bratislavské Mladé tvorby.

Mezi vydáním jeho první básnické sbírky (Když se dnes nevrátím, 1964) a druhým souborem veršů (Pět nocí k úplňku, 1990) uběhlo víc než čtvrt století. Pak ale vydává v poměrně rychlém sledu několik sbírek poezie za sebou – Abeceda lásky, 1995; Dvě básně o smrti, 1997; Bdění ve zvěrokruhu, 1999; Jen ještě jednou, 2005; Deník Haiku, 2009.

V posledních pěti letech se Čepelka začal intenzivně věnovat próze a žánrovou a tematickou pestrostí své čtenáře překvapil. Z roku 2007 je eroticky laděná novela Poklesky rozverné snoubenky. Návratem do neradostných let normalizace je příběh Příliš mnoho pohřbů aneb Když květiny promluví, 2008. Nejnovější Čepelkovy prózy pak představují psychologický příběh otevírající celou řadu etických otázek – Bezdětný otec a syn, 2010 – a Svědectví inspektora Toufara (2011), v níž se autor překvapivě vydal v osmi povídkách na pole hororových příběhů.

Namísto epilogu – dvě neochvějná přesvědčení

Šíře Čepelkova záběru, spektrum jeho zájmů a literárně-dramatických aktivit, z nichž velkou část zasvětil rozhlasové práci, ho řadí mezi nejvýraznější osobnosti, které kdy v rozhlase (a pro rozhlas) pracovaly.

Vytrvalost, talent, píle, ale také schopnost vypořádat se s nepřízní poměrů a doby, nezatrpnout přitom – to byly základní předpoklady, které umožnily Čepelkovi zůstat v aktivním kontaktu s rozhlasem téměř nepřetržitě po celých 50 let. Jeho schopnost objevovat stále nová pole pro svou tvorbu a stále znovu překvapovat novými nápady nám dávají důvod k přesvědčení, že v aktivním kontaktu s rozhlasem zůstane ještě hodně dlouho. Přejme si, aby tomu tak bylo. Bude to rozhlasu ku prospěchu.

Václav Bělohavý ml.

Antonín Vašíček – Tři čtvrtě století se světem – 40 roků s rozhlasem

Rozhovor s Antonínem Vašíčkem (nar. 10. 10. 1936) vedl u příležitosti jeho 75. narozenin Václav Bělohavý ml., hudební redaktor ČRo Ostrava (pozn. red.).

Do ostravského, tehdy Československého rozhlasu, jsme nastoupili rok po sobě – počátkem 70. let minulého století. Sem tam jsme se potkávali na chodbách, později i pracovně, v posledních 20 letech docela intenzivně. Kolegové si někdy brávali na mušku naše jména a příjmení. Já jsem coby Vašíček účinkoval v ostravském rádiu kdysi dávno v dětských rolích – a dříve narozené techničky mi tak říkávaly i později, ačkoli jsem byl už Va-

šek, ba Václav. Tak mě dnes oslovuje pan Antonín, Vašíček příjmením. Já jeho – pane Vašíčku...

Jak se dostal chlapec ze Slušovic na Opavsko?

To bylo velice prosté. Můj tatínek byl obchodníkem. Koncem války jsme bydleli v Lůžkovicích (pokud se nemýlím, vesnička dnes patří ke Zlínu). Když válka skončila, tatínek s jedním kamarádem – v rámci akce „osíd-

lování pohraničů – nasedli na kola a vydali se na cestu. Dojeli do Opavy (kde tatínek za první republiky sloužil na vojně a moc se mu tam líbilo), a přesto, že město bylo ze tří čtvrtin zničené, získal zde obchůdek a zůstal natrvalo. Jeho kamarád pokračoval dál a zakotvil až v Krnově.

Jak se stal z chlapce kantor a později organizátor kulturního života v tomto kraji?

V Opavě jsem dokončil obecnou školu i měšťanku (tehdy se už jmenovala jinak). Pedagogickou školu jsem začal studovat v Orlové. Tam jsem měl ovšem roztržku s ředitelem ústavu, takže jsem čtvrtý ročník absolvoval v Ostravě. Po maturitě jsem krátce učil, odsloužil jsem si poněkud prodlouženou vojenskou prezenční službu u modrých „pétépáků“ – a vrátil se ke kantořině. Půl roku jsem vyučoval ve Štítině a pak tři roky dojížděl do maličké vesničky jménem Jamnice. Byly to docela idylické časy a na děti, které jsem učil, a také na některé jamnické obyvatele rád vzpomínám dodnes. V té době jsem hrával v jedné velice známé a dobré opavské amatérské kapele pana Radima Frgaly. Jednou se na zkoušce kluci domlouvali, že někomu půjdou zahrát na svatbu na úřad, a já si posteskl panu kapelníkovi, že bych měl také rád zaměstnání, kde bych se mohl uvolnit i dopoledne. Odpověděl, že v Domě osvěty Petra Bezruče hledají metodika pro hudbu a zpěv. Podnikl jsem příslušné kroky a má snaha byla nakonec korunována úspěchem. Deset let jsem pak v této instituci pracoval, a tady se mi naskytla příležitost podílet se na kulturním životě Opavska. Kromě vlastní práce, která obsáhla celý okres, jsme pořádali také krajské akce – a konečně festival Bezručova Opava měl celostátní dosah; i díky spoluorganizátorům v našem zařízení. Právě tento festival mi přinesl jeden nezapomenutelný zážitek. Při literárním večeru jsem doprovázel recitaci herců klavírními předěly. Po skončení programu, když už jsem odcházel domů, za mnou přišel postarší pán, podal mi ruku a vřele mě chválil za citlivé a obsah básní vystihující improvizace. Teprve později jsem se dověděl, že tímto pánem byl významný překladatel O. F. Babler. Nevím, jestli se mi kdy v životě dostalo většího uznání. Pokud si vzpomínám, pak právě toto vystoupení mi přineslo nabídku k externí spolupráci se Slezským divadlem. Tam jsem pak celých deset let účinkoval v hudebních komediích jako klavírista, hráč na varhany a občasný dirigent maličké ansámblu. K několika inscenacím jsem napsal i hudbu. Myslím, že premiér, které jsem odehrál, bylo asi třicet.

A do třetice – proč zamířil kulturní pracovník a oblíbený muzikant z Opavy do ostravského rozhlasu?

Je pravda, že jsem se v Opavě zúčastňoval mnoha kulturních akcí – a na nejdne se jako účinkující nebo organizátor aktivně podílel. V 60. letech sestavili muzikanti big band, který si časem získal dobré jméno, účinkoval na jazzových festivalech, natáčel v rozhlase a vystoupil mimo jiné i v Praze v Parnasu vedle kavárny Slávie. Dodnes mě těší, že jsem mohl s tímto orchestrem spolupracovat. Koncem roku 1969 mě doma navštívil Richard Kovalčík (sólista ORO, vedoucí Flaminga a můj kamarád z časů studií) a vyběhl mne, abych se zúčastnil konkurzu na místo hudebního redaktora v Československém roz-

hlase v Ostravě. Jsem konzervativní člověk, a tak jsem na první vyzvání nereagoval. Teprve až Richard přijel podruhé, přihlásil jsem se. Bylo mi shůry přáno, a tak od 1. května 1971 jsem se stal pracovníkem rozhlasu. Obavy, které mě provázely s přechodem na nové místo, mi účinně pomáhal překonávat moudrý, naprosto nezištný a laskavý pan Drahoslav Volejniček, na jehož místo jsem nastoupil. Zasvětil mě do všech tajů redaktorské práce – a byl mi rádcem a pomocníkem, kdykoliv jsem potřeboval. Účinnou pomoc při vystupování na mikrofon mi poskytovali slovní režiséři – Libor Kondělka, Dagmar Jakubowská (později Joklová) a Květa Budíková.

Počátek 70. let byl ve společnosti – i v rádiu – přelomový; svá místa musela opustit řada zkušených rozhlasáků. V takové atmosféře se asi nezačínalo lehce. Sám jsem to poznal o rok později...

V době mého nástupu do rozhlasu už bylo po největším zemětřesení způsobeném tehdejší ředitelem. Většina pracovníků, kteří nebyli „prokádováni“, už v rozhlase nebyla, postupně odcházeli ti, kterým dobíhaly výpovědní lhůty. Časem se situace zklidnila, ale napětí s hrozbou možného propuštění nebylo stále zažehnáno. Já jsem nikdy nebyl v žádné straně, takže jsem se partajních schůzí a aktivit nemusel zúčastňovat; a jak jsem poznenáhlu vytušil, větší obavy z ředitele měli především straníci. Mým štěstím bylo, že jsem pracoval v hudební redakci. Jednak tam bylo hodně nestraníků, a ti, co jimi byli – a to musím říci – byli slušní lidé. Ostatně – v celém studiu bylo více těch, kdo nikomu neublížili, než těch, co neměli čisté svědomí. A tak za této situace se mi nepracovalo špatně. Samozřejmě v jiných redakcích, třeba ve zpravodajství, byl ten politický tlak na kolegy pěkně silný. Ono je to tak: číst a psát umí kdekdo, a proto „slovařům“ do toho kdekdo kecal, ale muzice už tolik lidí nerozumí, nevyzná se v ní, noty jsou pro většinu lidí tabu. Takže – aby se různí ideologové nezesměšňovali, raději se nám do práce moc nepletli. Měli jsme klid, stačilo neprovokovat a plnit to, co bylo stanoveno na programových konferencích a celostátních poradách hudebních redaktorů. A to se dalo, aniž by se člověk musel bůhvíjak přemáhat a zpronevěřovat se svému přesvědčení.

Severomoravská a slezská hudební scéna mohla i v sedmdesátých letech navazovat na rozmach let šedesátých, zejména v oblasti jazzu a populární hudby. To se to redaktorovalo, když člověk překonal prvotní ostych a začínal zvládat řemeslo. Bylo z čeho vybírat!

To je sice pravda, ale mělo to jeden háček, vlastně pořádný hák. Onen kádrovácký ředitel si usmyslel, že „prokádruje“ i rozhlasovou fonotéku. A tak přesto, že už dříve byly vyřazeny všechny „ideově závadné“ písně, nechal si předkládat texty písníček, a ty, co se mu nelíbily (pánbůh ví proč), nechal smazat. Denně jsem dostával texty písní, které se už nesměly hrát. Celkem se jednalo přibližně o 500 nahrávek. Já jsem měl v té době spoustu pořadů na celostátních okruzích, ve kterých jsem málem neměl co vysílat. To byly opravdu svízelné chvíle. Nakonec soudruh ředitel začal texty psát sám – a chtěl, aby je pan Volejniček zhudebnil. Toho zachránil nápad

poslat texty ke schválení přímo do Prahy. Obratem byl řediteli vydán zákaz psát, protože úroveň jeho textů byla „pod psa“. Jak se písničkový repertoár postupně doplňoval o nové melodie a ve studiu se objevovali noví zpěváci, práce s přípravou pořadů se zlepšila. Orchestrálek se naštěstí žádné prověřování netýkalo, bylo jich dost, kvalitních a žánrově rozmanitých, a tak, máte pravdu, práce přinášela člověku pěkné potěšení. Trošku mě mrzelo, že i když mezi muzikanty ORO bylo nemálo těch, co by se rádi věnovali kromě populární hudby i jazzu, nebylo v 70. letech tomuto žánru ještě tolik přáno. Teprve až v 80. letech dostal jazz zelenou.

80. léta charakterizoval také nástup folkové, v dobrém slova smyslu angažované hudby. Ostravský rozhlas jí poskytoval značný prostor natáčením Port a dalších akcí. A přišel další velký přelom – listopad 1989. Na samém počátku roku 1990 jste byl zvolen svými spolupracovníky do funkce ředitele krajského studia Českého rozhlasu...

Jenom na chvíli se zastavím u folku. Nejen Porty, ale i porubské Folkové kolotoče měly pro nás nesmírnou cenu. Všechny jsme natáčeli, a i když některé písně nebo účinkující nebyli pro odpovědné funkcionáře zcela „v až-úru“, nebyly s těmito pořady, pokud pamatuji, žádné problémy. Však si vzpomínám, Václave, že jsme spolu do jednoho z pořadů, který jste moderoval, zařadili písničku s Jaromírem Nohavicou, tehdy zakázaným vysílat – a přežili jsme to oba bez následků.

Musím přiznat, že jsem v rozhlasu měl vždy dost práce. Nejenom s přípravou a natáčením vlastních pořadů, ale i s výběrem hudby do pořadů kolegům z ostatních redakcí. Stalo se tedy, že i v těch listopadových dnech roku 1989 jsem si hleděl více své práce než toho, co se začalo dít ve společnosti. Neangažoval jsem se – až mě šéf orchestru Pavel Staněk navrhl Občanskému fóru jako možné řešení. Pak už to nabralo rychlý spád a nakonec jsem od 1. ledna 1990 stál v čele ostravského studia. Mou výhodou bylo, že jsem se znal velmi dobře se všemi spolupracovníky a věděl, co jejich práce obnáší. Nevýhodou zase bylo, že mi různí „revolucionáři“ snad denně navrhovali, koho mám propustit a koho ne. Když si to tak v hlavě s odstupem času probírám, nebylo to nic příjemného, protože těch, které jsem měl propustit (a nikdo neřekl proč), byla snad polovina studia. Nakonec byli propuštěni tři pracovníci. Netvrdím, že z toho mám dodnes radost. Ale jinak na tu dobu vzpomínám docela rád. Ve studiu byli výteční a nesmírně pracovití lidé, a tak to zde „žilo“ ve dne v noci. Natáčela se a vysílala spousta kvalitních pořadů (existovalo posluchačsky úspěšné společné vysílání všech regionálních studií pod názvem „Regina“, na kterém Ostrava značnou mírou participovala, některé pořady jsme připravovali s brněnskými kolegy jako „moravské vysílání“) a po počátečním odlivu posluchačů, zvědavých, co vysílají privátní stanice, se nám poslechovost zase zvyšovala.

Poslední roky místo zaslouženého odpočinku pátráte v rozhlasové historii – přímo fyzicky. Nejdříve to byla podrobná evidence natočených snímků ve fonotéce. Bylo třeba vzít každý pásek

do ruky, dát do souladu textovou dokumentaci – středové lístky a křestní listy, počítačově zpracovat a připravit k digitalizaci. Kolik toho bylo, asi spočítáno nemáte...

Možná se trochu podivíte, ale znám dosti přesný počet. Popsal jsem 1 382 listů a na každém jsou uvedeny čtyři snímky. Takže těch natočených snímků jsem za vydatné pomoci své někdejší kolegyně (měla na starosti mj. i fonotéku) a současné životní partnerky Alenky Neckářové zpracoval přes pět a půl tisíce. Všechny snímky jsem „oposlouchal“ a znovu se utvrdil v přesvědčení, že v ostravském rozhlasu vznikla spousta krásných, někdy až kouzelných, umělecky zdařilých nahrávek. Škoda, že se teď už téměř nevysílají...

...nu a teď trávíte dlouhé hodiny v nevládném přízemí vedlejší rozhlasové budovy, kde sídlí notový archiv. Málo světla, málo tepla, zato více prachu – i když méně než v současném ostravském ovzduší. Ale na druhé straně – kolik námětů pro pořady z rozhlasové historie, kterými stále těšíte své posluchače!

To už jsem byl v důchodu, když mi tehdejší vedoucí techniky ing. Dagmar Vlčková nabídla možnost počítačově zpracovat bohatý rozhlasový notový archiv. Je to vskutku zajímavá práce, člověk se z některých často vtipných (ba i nepublikovatelných) poznámek na notových partech dozví docela zajímavé skutečnosti z dob „dávno minulých“. Notový archiv – to je v jistém slova smyslu historie ostravského rozhlasu. Alespoň co se týká hudebního vysílání. Myslím, že dosud mám zpracováno kolem 100 000 skladeb. A máte pravdu, Václave: jak dochované snímky ve fonotéce, tak i poznatky z hudebního archivu poskytují mnohé náměty pro využití ve vysílání – například v pořadu „Poklady z našeho archivu aneb z historie ORO“.

Před dávnými lety jsme stáli proti sobě – slovní redaktor proti hudebnímu. Já jsem hájil každý kousek textu, vy každý tón ve vysílání. Čas oponou trhnul, dvacet let jsme na stejném břehu – a oba nás asi stejně trápí způsob, jakým se často s hudbou zachází ve vysílání. Bohužel i na vlnách veřejnoprávního rozhlasu. Muzika se stahuje běžně – co takhle stáhnout moderátora?!

Je to tak, tento nešvar jsem z hloubi duše nenáviděl a nesnáším jej dodnes. Proto také nejraději poslouchám stanici Vltava, protože tady se k hudbě chovají s úctou a jsou k ní ohleduplní. Jak je vidět, jde to. Ale to si s tím musí dát ti, co připravují pořady – hudební i slovní – trošku práce a kapánek uvažovat. I my jsme kdysi používali některé orchestrálky jako „předělovky“ či „dorážky“, ale byly to vždy jen krátké skladbičky k tomuto účelu už natočené, nikdy písničky. Zvláště dnes, kdy se vysílá především „naživo“, by neměl být pro kvalitního moderátora problém vypočítat si přesně, kdy musí skončit, aby závěrečná muzika dohrála celá. A co mi také v dnešním vysílání (i veřejnoprávních stanic) nesmírně vadí, je to, že naprosto neznají „ticho“. Pauzičku po pořadu, který tu chvíli klidu přímo vyžaduje. Ale to ne. Jen co dozní pořad, hned musí následovat „džingl“, nahlašování stanice (což se týká i několika na-

hlašování během pořadu, jako kdybychom byli pitomci a nevěděli, koho posloucháme) a hned další pokračování programu. Neustálý hluk a žádný odpočinek pro ucho...

Snad naše povzdechy někdo uslyší...

Pane Vašíčku, co vám poprát – pevně zdraví, chuť do práce, další objevy archivních pokladů – anebo co ještě byste chtěl v sám?

Věra Heroldová-Šťovíčková

Miroslav Panchártek alias Míla Pátek

27. 10. 1911 Plzeň – 30. 3. 1992 Praha

Vlastním jménem byl Panchártek, ale toto příjmení nepoužíval ani v úředních papírech, zato celý život slyšel na jméno Míla, ačkoli věděl, že ho pokřtili jako Miroslava. U Míly Pátka bylo zkrátka vždycky všechno trochu jinak, než to vypadalo.

Byl mým nejstarším kolegou v zahraniční redakci, úředně později přejmenované na Redakci mezinárodního života, a protože si toho byl vědom, snažil se také od nás dorostenců, kteří jsme tehdy byli jeho kolegy, udržovat jistý odstup. S některými si rozuměl více, s jinými méně, ale osobní přátele mezi kolegy neměl. Není divu, narozen v roce 1911, řádově o dvacet let starší než my ostatní – když mezi nás přišel, měl už kus života za sebou, byl i ve zcela jiném pracovním oboru, a v zahraniční politice se teprve zapracovával. Teprve při psaní tohoto textu jsem se z různých úředně zapůjčených osobních dotazníků dozvěděla, že původně byl absolventem vyšší průmyslové školy elektrotechnické, léta pracoval v plzeňském krajo-
vém studiu jako technik a do Prahy – a zároveň do redak-

Věra Heroldová-Šťovíčková

Ladislav Porjes

21. 11. 1921 Žilina

Konstatovat, že od roku 1954 začal Laco Porjes pracovat jako rozhlasový redaktor v Praze, znamená zabývat se jeho životní dráhou až v druhé polovině jeho života. Narodil se v Žilině, stihl maturovat na gymnáziu, ale protizidovské zákony Tisova režimu mu nedovolily ve studiu pokračovat. Neminul ho koncentrační tábor v Osvětimi, odkud se mu podařilo utéct, konec války ho zastihl v armádě generála Svobody. Po válce se stal novinářem, povolání ho zavedlo do Prahy, kde působil jako vedoucí redaktor slovenské Pravdy, ovšem hned v roce 1952 opět doplatil na svůj původ a v následující vlně protizidovské politiky v souvislosti s procesem proti Slánskému byl propuštěn. V roce 1954 byl rehabilitován a stal se redaktorem pražské redakce Čs. rozhlasu v Bratislavě, v letech 1956–1957 působil jako zpravodaj v Maďarsku. Vzhledem k tomu, že znal několik jazyků, včetně pro Prahu téměř exotické maďarštiny, stal se v roce 1957 členem Redakce mezinárodního života Čs. rozhlasu v Praze, nejprve do roku 1963 zpravodajem pro socialistické země, 1964–1968 zpravodajem pro NDR, Západní Berlín a skandinávské země. Mít v Redakci me-

Přece jen to nejdůležitější je zdraví. Když člověk může chodit, dýchat a ještě mu nekoróvá mozek, pak se dá docela dobře žít. Takže – to bych si přál: abych mohl své rozhlasové působení jednou zdárně a bez jakýchkoliv dluhů vůči tomuto médiu ukončit. Protože rozhlas a práce pro něj – to byla a zůstává moje životní láska.

Děkuji za rozhovor.

novinář a zahraničněpolitický komentátor

ce – nastoupil teprve v roce 1952, patrně (životopisné údaje se v jeho případech často drobně liší) rovnou do zahraniční redakce, zřejmě puzen vlastním zájmem a rozhodnutím.

Jako autor komentářů a poznámek byl plodný, psal věcně, náznaky humoru či jiných citových apelů mu byly cizí, stejně jako popisná kresba v reportážích. Ve srovnání s jinými zahraničními komentátory a zpravodaji patrně proto vyvolával menší zájem a pozornost posluchačů, třebaže byl velice pilný, zejména jako korespondent nejprve v Jugoslávii, pak na Středním východě, v Británii a nakonec v Americe. S oblibou si bral služby na „komentovanou dvaadvacítku“ – to byla zpravodajská relace ve 22:00 hodin, které si posluchači nevěšovali, dokud se jí neujala zahraniční redakce a pod záminkou detailnějšího zpravodajství z ní neudělala jednu z rozhlasových tribun Pražského jara. Pražské jaro ho zasáhlo stejně jako ostatní členy zahraniční redakce, a proto byl, rovněž jako ostatní, v roce 1970 normalizátory z rozhlasu propuštěn a odchází do invalidního důchodu.

novinář, tlumočník, překladatel

zinárodního života na starosti socialistické, v tehdejší terminologii ‚bratrské‘, země nebylo žádné terno. Jak příkazovala, opět dobovým jazykem řečeno, strana a vláda, psát o nich se smělo pouze optimisticko-budo-
vatelsky, a pokud se v těchto zemích opravdu dělo něco, co vyvolalo zájem světové veřejnosti, v soudružském československém tisku a rádiu se o tom povinně mlčelo, a v nejhroším případě lhalo (viz maďarské události 1956). Povinnou volbou tematiky tak stával Porjes občas stranou hlavního proudu vysílání Redakce mezinárodního života, s kolegy vycházel dobře, ale – snad i vzhledem k tragicky bolestným zážitkům z minulosti – osobní přátelství nenavázal. S redakcí ovšem sdílel v roce 1968 sympatie pro Pražské jaro, takže, jako všichni ostatní v této redakci, byl na počátku tvrdé normalizace z rozhlasu propuštěn a až do odchodu do důchodu 1972 pracoval jako dělník.

Ladislav Porjes je mimo jiné autorem knihy příběhů s názvem *Josele a ti ostatní aneb Vyvolení a zavržení*, kde líčí osudy Židů v koncentračních táborech a v době po skončení války.

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

Uvedený text (reportáž z pohřbu T. G. Masaryka) je přesným opisem z Knihy závad, a to včetně chyb a překlepů.

Redakce SR

DENNÍ PROTOKOLY 1937

POZNÁMKY O ZÁVADÁCH POSLECHU atd.

Podle protokolu: hlasatele, inspicienta, prov. kanceláře, tech. dozoru.

Praha dne 21. září 1937

Kontr.: Knittl – Kumermanová:

Insp.: ~~Siě – Havel – Vrba:~~

(pozn. rukou) Kopecký – Hubička – Kopecký

90.01 – 09.13

Kontr.: /ČTK./ Čeština a dikce zpravodajova podivná. „Blum byl nazván jako přítel českého národa“ apod. - !! V líčení smutku národa a Prahy se hlasatelé opakovali.

09.49

Varhany: Kontr.: Varhany, vhodně vmixovány, zmlkly v 9.50.

09.50

Reportáž z Hradu: Kontr.: Do fanfár zapadal nejasný hlas. Pak se vmísil hlas reportéra Zemana, také přehlušen fanfárami. Insp.: (Ladman) 9.51 Zemanova reportáž (Rušeno nárazy větru). 10.00 fanfáry (přeslech jugoslávské reportáže). 10.41 pokrač. Zemanovy reportáže (na začátku opět přeslech jugosl. reportáže); vystřídán Havlem, doslov Zeman. Během celé reportáže řada telef. hovorů se stížnostmi na příliš nízký a nejasný hlas reportéra. Totéž se opakovalo, když přišel k mikrofonu Havel. Prý zejména veřejný poslech byl zcela nesrozumitelný. Kontr.: 10.04 počal mluvit president Dr. Beneš. Svoji skvělou řeč skončil v 10.33. 10.57 končí Zeman. Pak se slyší chvíli ruch pohřebního průvodu a v 10.59 opět mluví Zeman. V 10.47 první čtyři dělové rány. Průvod za rachotu aeroplánů se dává na pochod. V 10.48 přejímá reportáž Havel. Jmenuje osobnosti v průvodu. Zvony vyzvánějí nyní plně. 10.53 přejímá slovo reportér Zeman. Mluví tiše, ale jasně. Přirozeně je vše, i řeč pana presidenta, zvukově provázeno nárazy větru a praporů, což místy vyhlíží jako dunění.

—

Reportáž od Parlamentu: Kontr.: 11.28 mluví slovensky reportér Rusko. 11.34 mluví dr. Müller s balkonu filosof. fakulty. 11.38 mluví Ing. Cincibus: od Parlamentu. 11.42 doznívá jen vojenská hudba. 11.43 ohlašuje Ing. Cincib. vojsko v průvodu, v jehož čele jde hudba 5.ppl. T.G.M. 11.55 skončil Cinc. reportár od Parlamentu. Do hlaholu zvonů v 11.56 zazněly varhany a zvony, znovu se rozhlaholí. 11.58 české hlášení, pak podkarpatoruské, německé a maďarské, každé v jedné větě. Varhany hrají opět, až do 12.01. (motivy z Prahy). Reportáž provázena vojenskou hudbou a zněním Týnských zvonů.

—

12.02

Reportáž ze Staroměstského náměstí (Disman): Kontr.: 12.11 zpívá „Smetana“. 12.15 končí zpěv. Reportáž od hrobu Neznámého Vojína. 12.19 vpadly varhany do posledních slov reportérových. Varhany preludují na motiv „božích bojovníků“. 12.20 české ohlášení maďarského projevu a maďarský projev. 12.27 smuteční znělka a projev podkarpatoruský. – Obě reportáže provázeny, ale nerušený ruchem pochodujícího pohřebního průvodu.

—

12.34 varhany preludují na motivy „Libuše“. 12.35 projev Pourův o Masarykovi a jeho poměru k umění a k N.D. 12.38 fanfáry z loggie N.D. 12.41 pokračuje Pourova reportáž. 12.43 vpadly varhany (motivy „Libuše“) 12.45 čes-

ké hlášení (Nechyba) o situaci na Václavském nám. 12.46 pokračuje Šimáček (ze studia), 12.51 končí Šimáček krásný proslov a pokračují varhany: na motivy z „Libuše“. 12.52 ohlášení (česky) německého zpravodajství a smuteční znělka. 12.59 smuteční znělka a maďarská zpráva. 13.04 varhany. 13.07 Wilsonovo nádraží, reportáž J. Randýska (slovensky), jeho reportáž chvíli podložena hudbou s desky. 13.35 přidružuje se k reportáži reportér Vrba. 13.41 podkarpatský reportér. 13.45 opět slovenská reportáž. 13.47 ohlašuje Vrba německou reportáž, která ihned následuje. 13.50 hlášení české (Vrba). 13.51 hlášení maďarské. 13.56 české hlášení: Pochodují legie. 13.57 slovenská reportáž o legiích a letectvu. 14.00 ohlašuje Vrba malou přestávku v reportáži, která je vyplněna reprodukcí hudbou. 14.15 pokračuje reportáž (slovensky), 14.19 česky a ihned podkarpatorusky, 14.22 česky (francouzské legie), 14.23 německy, 14.25 česky (italské legie) pak maďarsky. 14.29 preludium varhan. 14.33 české hlášení: pražská posádka. 14.38 podkarpatorusky, 14.40 slovensky, 14.45 německy, 14.46 česky, 14.48 maďarsky, 14.52 česky. 14.53 konec défilé, gen. Syrový vzdává čest. Státní hymny. 14.55 slovensky hlášení: Za zvuku chorálu snášejí vojáci rakev s lafety do vlaku. 14.56 hlásí Štěpánek. Dělové salvy. Báseň Tomanova. 15.03 varhany ze studia. Svatováclavský chorál. Zvony. 15.07 liblická znělka. 15.09 ČTK.: Kontr.: Nechápu, proč hluboký dojem velikých chvil musel být setřen hned po dvou minutách tímto hlášením jízdního řádu, které mohlo se přece umístiti aspoň o půl hodiny později !!!

Nemohu zamlčeti, že celá reportáž pohřbu Presidenta Osvoboditele byla neobyčejně zdařilá a hluboce jímavá. Svědčila o velké promyšlenosti a cílevědomém uspořádání a někteří z reportérů (Disman) zaslouží si obzvláštní chválu i tehdy, když nutno přiznati, že všichni byli na svém místě a činili čest našemu podniku. Hudební režie celku přispěla velmi k celkovému účinku a posvátné náladě. Obdivuji zdatnost technických pracovníků, kteří svůj přetěžký úkol zvládli bez jediného kazu. Československý Rozhlas byl v tento veliký a historický den na výši situace.

Kontr. (Kumermanová):

Reportáž z Lán nebyla vysílána. 18.56 přeslech hovoru, 18.58 zahájeno vysílání pražskou znělkou; po čas. signálu 17' bezradného pouštění znělky, ČTK. až v 19.17, poněvadž hlásí příjezd do Lán v 17.20. Hlasatel mluvil velmi udýchaně. Skončeno v 19.22 – znělka do 19.45. Insp.: Ohlásili jsme podle pokynů ČTK., že kolem 18. hod. zařadíme zvláštní zprávu ČTK. O pohřbu tělesných pozůstatků Presidenta Osvoboditele. Protože do 19.17 nebyly pohřební obřady na Lánech ještě skončeny, zařadili jsme po dohodě s dr. Hoffmanem předloženou zprávu o cestě na Lány v 19.17.

Kontr.: V 19.45 české, chorvatské (Pour) a francouzské (Tomanová) hlášení, v 19.51 začátek Requiem (smuteční znělka 3 x, v přestávce také 3 x. Přestávka trvala 7'). Poslech velmi dobrý. Skončeno v 21.37 smuteční znělkou (3x), hlášení české, chorvatské, franc. a anglické do 21.42, přestávka 21.42-22.00 vyplněna pražskou znělkou. Přenos do Ameriky trval tedy jen 12 minut. Insp.: Amerika začínala přenos ve 21.30. Protože žádala alespoň 10 min. přenos, doplnili jsme vysílání reportážní vsuvkou red. Bamborougha.

Kontr.: Po čas. signálu 22.00-22.02 pražská znělka, 22.02-22.03 smuteční znělka 3x. 22.03-00.06 zpráva o pohřbu v Lánech, 1 x smut. znělka a 1' pauza. 22.08-22.20 zpráva o legionář. tryzně, železn. neštěstí a o pohřbu. Hlasatel ČTK. užívá zkratk T.G.Masaryk; silně ráčkuje a neopatrně obrací listy. 22.20-22.21 pražská znělka. 22.21-22.41 ruské zprávy; odděleno pražskou znělkou od (22.42-23.03) německých zpráv. Po pražské znělce v 23.04-23.22 maďarské zprávy, pražská znělka, v 23.23-23.35 polské zprávy. 23.35-23.37 přestávka. 23.37-48 anglické, 23.49-59 francouzské, 24.00-0.10 italské zprávy pro cizinu, mezi zprávami pražská znělka. Skončeno v 24.10.

DO ČÍSLA PŘISPĚLI

Mgr. Bělohávek Tomáš, archivář, APF ČRo

Bělohlavý Václav ml., hudební redaktor ČRo Ostrava

Doc. PhDr. Blažejovská Alena, pedagožka DIFA JAMU v Brně, redaktorka ČRo Brno

Mgr. Brom Rafael, hudební redaktor ČRo Praha

Heroldová-Štovíčková Věra, redaktorka ČsRo, překladatelka a autorka odb. publikací

MgA. Hlaváč Jan, hudební redaktor ČRo Brno

Mgr. Hubička Jiří, dramaturg, překladatel, autor, redaktor, APF ČRo

Chaloupka Rudolf, redaktor zpravodajství ČRo Hradec Králové

PhDr. Janečková Bronislava, redaktorka, dokumentaristka, ČRo

Mgr. Ješutová Eva, historička, vedoucí Archivních a programových fondů ČRo

Moravec Daniel, dramaturg, moderátor ČRo

Mgr. Příkazský Vladimír, redaktor ČsRo a ČRo, Elékové

Prof. PhDr. Antonín Přidal, spisovatel, překladatel, publicista, pedagog DIFA JAMU v Brně

Rožánek Filip, ČRo Internet, člen EBU New Radio Group

Vaculík Ondřej, redaktor, šéfredaktor teoretické revue Svět rozhlasu

M.A. Vaughan David W., spolupracovník ČRo a BBC, pedagog Univerzity Karlovy a Anglo-americké vysoké školy v Praze

Prof. MgA. Vedral Jan, Ph.D., dramatik, divadelní a rozhlasový dramaturg, pedagog

MgA. Vojtová Eva, absolventka DIFA JAMU v Brně



Svět rozhlasu č. 26

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 připravily: Marcela Benešová, Kamila Hugrová, Eva Ješutová

Leden 2012

ISSN 1213-3817