

Jiří Hraše

Profesionalizace vysílání 1930–1938

Rozhlasové vysílání rozšiřuje škálu programových žánrů. Reportáž, osvědčenou ve sportovní oblasti, uplatňuje i na jiné tematické oblasti. Vzdělávací pořady kromě přednášky a rozhovoru realizuje také jako besedy a jako pásma. Pokus o tvar pásma, ojediněle realizovaný ve dvacátých letech, se rozvíjí do bohaté pásmové produkce. Dosahuje úspěchu v původní a svěbytné rozhlasové hře.

Rozhlasová režie se stává samostatnou profesionální činností. Ve vysílání se bohatě uplatňuje montáž. Stále významněji se prosazuje zvukový záznam. Program Radiojournalu reflektuje celá mladá generace specializovaných kritiků.

Nové vysílače mají dokončit vysílací síť. Radiojournal buduje vysílač a program pro německé občany. Zahajuje vysílání samostatného programu na krátkých vlnách pro zahraničí. Velkorysý plán dalšího technického rozvoje sahá až po vysílání televizní. Mnichovským zábořem a zřízením Protektorátu se hroutí všechny perspektivní záměry.

Třicátá léta v ČSR

Romantika prvního desetiletí republiky pohasla, společensko-politická situace se konsolidovala, ale také dramatisovala. Světová hospodářská krize zasáhla i Československo v letech 1930–1934, trvala déle nežli jinde v Evropě, tvrdě postihla pracující vrstvy nezaměstnaností a průmysl propadem výroby. V jejím průběhu se obnažily a prohloubily vnitřní problémy a protiklady republiky národnostní, sociální, ale i mezinárodně bezpečnostní.

Národnostně smíšený stát

Národnostní problematika se týkala jak německých občanů ve státě „československého“ národa, tak slovenské části tohoto národa. Republika obtížně začleňovala německé občany vzhledem k vlastním nacionálním předsudkům, zděděným z rakouské minulosti, ale zejména vzhledem k iniciativám extrémního nacionalismu německého.

Situace na Slovensku byla jiná: nedostalo se na sliby z Pittsburghu a důsledky toho se projeví – navzdory vzestupu slovenského hospodářského i kulturního života – v trvalých snahách o uplatnění práv od opakovaných pokusů o autonomii až po uvolnění ze svazku společné republiky v roce 1939. Pevnost a bezpečnost státu tak byla ohrožována z obou stran: slovenské i sudetoněmecké.

Komplikace sociální

Situaci vydatně komplikovala sociální problematika. ČSR patřila mezi ekonomicky nejsilnější skupinu evropských států, její průmyslová výroba se v roce 1925 vyrovnala předválečnému roku 1913 a vzdor vlivu evropské hospodářské krize z počátku dvacátých let i vlně vlastní krize agrární v roce 1928 stoupala její konjunktura až do roku 1929. Tento moderní, z osmdesáti procent elektrifikovaný stát snížil o třetinu průmyslovou výrobu, když se jeho lehký průmysl téměř zhroutil v krizových letech, a neubráníl se vysoké nezaměstnanosti, která se podle úřední evidence blížila jednomu milionu, avšak ve skutečnosti jej převyšovala. Rozdělování výpomoci prostřednictvím odborových organizací ani státní stravovací akce tzv. „žebračenek“ nezabránilly hladovým

bouřím, organizovaným politickým akcím opozice a násilnému potlačování masových protestů.

Politické strany

Do ztížené politické situace na počátku třicátých let už nevstoupil v čele nejvlivnější strany Antonín Švehla, „*snad největší talent v české politice, stranickou příslušností agrárník, ale rovněž blízký spolupracovník Masarykův, který, bohužel, brzo zemřel.*“⁴¹ První a čtyřikrát zvolený prezident T. G. Masaryk ztratil vliv na vývoj událostí, když pro zdravotní stav v roce 1935 abdikoval.

Ve volbách tohoto roku získaly strany:

Sudetendeutsche Partei	15,2 % hlasů,
agrárníci	14,3 % hlasů,
sociální demokraté	12,6 % hlasů,
komunisté	10,3 % hlasů,
národní socialisté	9,2 % hlasů.

Do čela agrární strany se dostal roku 1935 Rudolf Beran, stále výrazněji vstřícný k hlinkovcům a henleinovcům i k Hitlerovu Německu. Nebezpečí hitlerovského tlaku se stále zřetelnějším programem připojení všech německy mluvících obyvatel střední Evropy k „Říši“ narůstalo. ČSR měla proti němu oporu jen v Malé dohodě, která patřila k nespolehlivému francouzskému spojeneckému systému. Po vystoupení Hitlerova Německa ze Společnosti národů (1933), po připojení demilitarizovaného území Sárska plebiscitem k Německu (1935) a posléze po Hitlerově anšlusu Rakouska (1938) se republika ocitla ve smrtelném nebezpečí.

Kulturní život

Československá republika měla patnáct vysokých škol. Rozvoj vzdělanosti a kultury v osvobozeném státě byl explozivní, podle slov Milana Kundery na spisovatelském sjezdu 1967 došlo „*ke kulturnímu rozkvětu bezpochyby až dosud největšímu v české historii. Na nepatrné ploše dvaceti let tvoří vedle sebe celá plejáda geniálních lidí, kteří v závratně krátké době pozvedli poprvé od dob Komenského českou kulturu ve vší její svébytnosti*“⁴². V závěru tohoto období opustilo své pracovny několik osobností přímo symbolicky charakterizujících republiku: historik Josef Pekař, kritik F. X. Šalda, prezident T. G. Masaryk, germanista Otokar Fischer a spisovatel Karel Čapek. Ale vedle nich v té závratně

krátké době dvaceti let působili světový matematik Eduard Čech, průkopník plastické chirurgie František Burian, neurolog a neurochirurg Kamil Henner a fyziolog Vilém Laufberger. Josef Hora, František Halas a Konstantin Biebl odvážně opracovávali český jazyk. Historik Jan Slavík analyzoval Leninovu sovětskou vládu, Závist Kalandra, Milena Jesenská a Karel Teige odhalovali stalinské procesy. Pražský lingvistický kroužek zaútočil na konzervativní pojetí jazykové kultury i vnesl dynamiku do analýzy literární a divadelní tvorby. Josef Havlíček a Karel Honzík realizovali originální palác Všeobecného penzijního ústavu v Praze na Žižkově.

Malíř Josef Šíma dobyl Paříž a František Tichý svou malbou i grafikou oslavil romantickou tematiku v jejím tragickém odstínu. Vladislav Vančura a Jaroslav Seifert s pěti dalšími spisovateli opustili bolševizující se Komunistickou stranu Československa. Vítězslav Nezval publikoval svého Edisona a zahájil cestu experimentální poetiky. Divadlo D 34 Emila F. Buriana se vydalo za novou jevištní poezií. Alexander Hackenschmied stříhal svoje filmové experimenty. Bohuslav Martinů klestil cestu do ciziny české moderní hudbě a Václav Talich získával respekt české orchestrální hře. Proměnila se móda odívání a místo dechového orchestru v zahradní restauraci se stále více uplatňoval jazzový orchestr v kavárně a na terase. Gramofonová deska demokratizovala hudební zážitek. Film se prosadil jako samostatný výrazový prostředek uměleckého i dokumentárního výrazu. Rozhlasové vysílání se šířilo po republice v rozsahu i v obsahové nabídce. Žurnalisté a spisovatelé v redakci Lidových novin a okolo ní se snažili v liberálním přesvědčení o rovnováhu mezi protichůdnými silami společenských věrů. Podobnou pozici se snažil zaujmout i Radiojournal.

Rozhlas jako úctyhodná instituce

Do třicátých let vstoupil Radiojournal jako konsolidovaný podnik po finanční, provozní a technické stránce, personálně značně zkvalitněný, ve výsledcích vysílání úctyhodný.

Když v prosinci 1933 vystupuje předseda Radiojournalu před novináři, konstatuje přihlášení rozhlasu

ke státnímu zájmu a je si při tom vědom toho, že se rozhlas stává pro něj „*samozřejmě jenom prostředníkem a předmětem*“ s tím, že napříště „*má propagovat uvnitř státu politickou vůli vlády a navenek má soutěžít s propagací ostatních států*“.³ Politickovýchovná funkce vystupuje do popředí a její obsah přirozeně „*přichází zvenčí*“.⁴ Na jedné straně je to posun zařízení, které dosud preferovalo svoji funkci osvětovou a umělecko-výchovnou, zcela logickým směrem. V průběhu třicátých let se politizuje celá kulturní fronta u nás od Karla Čapka až po V + W. Na druhé straně je zřejmé, že se rozhlas neuchránil před politickými vlivy ani v předchozím desetiletí. Je jen nesnadné rozlišit, kdy šlo o zájem vládní a kdy o zájem politických (vládních) stran.

Miloš Čtrnáctý alespoň dosvědčuje, že se záležitosti vyřizovaly hladce, protože předem „*o nich rozhodla, silná trojka*“.⁵

Politické zákulisí Radiojournalu

Tři místa v řídicích orgánech Radiojournalu byla neměnná po léta, a to:

Ladislav Šourek, předseda jednatelského sboru Radiojournalu, československého zpravodajství radio-telefonického, společnosti s r. o. (zástupce skupiny soukromých podílníků – zakladatelů),

Josef Strnad, místopředseda (odborový přednosta ministerstva pošt a telegrafů),

Zdeněk Wirth, předseda poradního sboru pro věci programové (odborový přednosta ministerstva školství a národní osvěty) s nejmenší pravomocí, totiž v jednatelském sboru s pouhým poradním hlasem. V sedmičlenném jednatelském sboru měl stát čtyři delegovaná místa, v čtyřčlenné dozorčí radě dvě místa. Zajímavá jsou místa volených členů. V roce 1937 byli do jednatelského sboru zvoleni jako „*zástupce soukromých podílníků redaktor Miloš Čtrnáctý za skupinu zakladatelskou a dr. inž. Jiří Vorel za skupinu výrobců*“ a do dozorčí rady „*poslanec Rudolf Beran za skupinu zakladatelů (sic!) a prof. dr. Adolf Ernest za skupinu zemědělských (!) zájemců*“.⁶

Ročenka československého rozhlasu 1937 přinesla galerii ministrů, jejichž ministerstva byla zastoupena v čs. rozhlasové společnosti:

Milan Hodža, předseda vlády (agrární strana) = zástupce tiskového odboru předsednictva vlády v jednatelském sboru,

Alois Tučný, ministr pošt a telegrafů (národní socialista) = zástupce poštovní správy v jednatelském sboru + zástupce ministerstva jako předseda dozorčí rady,

Kamil Krofta, ministr zahraničí (představitel Benešovy politické linie) = zástupce ministerstva v jednatelském sboru,

Emil Franke, ministr školství a národní osvěty (národní socialista) = zástupce ministerstva jako předseda poradního sboru pro program,

Josef Kalfus, ministr financí = zástupce ministerstva jako místopředseda dozorčí rady.⁷

Tak byly v obou orgánech rozděleny role. Odpovídaly vcelku složení kapitálových podílů, jak platilo po vstupu státu do společnosti.⁸ Podílnická skupina zemědělských interesentů je nepochybně nejzajímavější a nejvýmluvnější.

(V roce 1938 nastaly změny: v květnu byl Radiojournal označen za podnik důležitý pro obranu státu a v prosinci byl počet členů jednatelského sboru zvýšen ze sedmi na deset, z toho osm míst obsazoval stát: rozhlas změnil v té době název na Česko–Slovenský rozhlas.)⁹

Rozhlas, ovlivňovaný ze strany předsednictva vlády v agrárním duchu, s agrárním vlivem zpravodajství ČTK, měl ve vysílání silnou odbornou redakci zemědělského rozhlasu (pochopitelně také jako vlivnou agrární sílu). Zemědělské vysílání obsáhlo za rok 1938 celých 20 530 minut vysílání, zatímco vysílání dělnického rozhlasu spolu s vysíláním pro průmysl, obchod a živnosti dohromady jenom 15 923 minuty. Jinými slovy: zemědělská redakce (agrární strany) měla denně téměř hodinu vysílání, zatímco dělnický rozhlas (stran sociálně demokratické a národně socialistické) sotva půlhodinu.¹⁰

Snaha o korektnost

„Vedení rozhlasu postupně přijímalo politickou linii Hradu a snažilo se ji zachovávat,“¹¹ píše Vladimír Kovářík. Ale nebylo to lehké, protože politické vlivy se v rozhlase pevně zabydlely. Kovářík dokládá tuto složitou situaci příklady náhlé a neodůvodněné výměny pořadů, například zařazením projevu zemědělského funkcionáře místo literární půlhodinky nebo projevu Marconioho k oslavě výročí italského fašismu místo přednášky o Maximu Gorkém. Radiojournal za to stůhala po řadu let

kritika. Už v roce 1932 časopis mladých sociálních demokratů ÚTOK kritizoval nedostatek demokratické propagandy a nedostatečný rozsah vysílání pro německé občany republiky. České slovo vytýkalo zpravodajství ČTK šedivost, nevýraznost a nesrozumitelnost formulací.

K jádru problému se asi dobrala značka P.L. v úvaze O rozhlas jako kulturní instituci: „*Stát a zájmy veřejné jsou v rozhlase reprezentovány převážně poštou. Ministerstvo školství a národní osvěty, resort, který je pověřen správou kulturních věcí, má v jednatelském sboru rozhlasové společnosti, rozhodujícím to orgánu rozhlasovém, toliko poradní hlas. (...) Programová stránka vysílání je ponechána rozhlasové společnosti, v níž rozhodné slovo mají zástupci pošty a výrobci radiopřístrojů (...) Výrobci radioaparátů jsou svými soukromohospodářskými zájmy v rozporu s kulturními intencemi rozhlasu.*“¹²

Konzervativní tendence nebo nesvobodné rozhodování ve vedení rozhlasu byly našťastí do přijatelného kompromisu vyrovnávány iniciativou odborných programových pracovníků. V brněnské stanici se dařilo přivést k mikrofonu Mahena, Helferta, Nezvala, Plevu, Honzla, Buriana, v Praze Šaldu, Václavka, Schulhoffa, Vančuru, v ostravské stanici prošla ostře formulovaná sociální témata redaktora F. K. Zemana, protože Ostrava „*má nesmírnou výhodu, že si může na vedlejší koleji tvořit program po svém. Tatík Radiojournal ji pokládá za méně důležitou a více jí dovolí.*“¹³ Ale menší pozornost věnovali pečliví žalobníci také školskému rozhlasu, kterému se podařilo obklopit se pokrokovými hosty a spolupracovníky.¹⁴

„*Neklidné mezinárodní poměry,*“ prohlásil dr. Šourek na jaře 1935, „*nabádají náš rozhlas k tomu, aby ve zvýšené míře pěstoval svým programem nejen myšlenku demokracie našeho státu, nýbrž i národní vědomí našich posluchačů.*“¹⁵

Rozhlasová cenzura

Realizace tohoto záměru ale narážela na vnitřní zavedené poměry v rozhlase. Z nich především na cenzuru. Už v roce 1926 byla cenzurní povinnost součástí zaměstnanécké smlouvy například režiséra v souvislosti s jeho iniciativní (rozuměj: také samostatnou dramaturgickou) tvorbou: „*Veškerý taktó vymezený program cenzuruje dle směrníc, vydaných odbočce.*“¹⁶



Sídlo Radiojournalu v budově pražského ředitelství pošt, Fochova, dnes Vinohradská 12 (1933)

Tato praxe trvala, jenom byla doformulována v roce 1932 jednáním dr. Šourka, dr. Kareše a dr. Matouška (za vedení rozhlasu, slovesný odbor a přednáškové oddělení) s vrchním policejním komisařem dr. Pavlíkem. Pánové se zavázali spolu s programovým časopisem Radiojournal dodávat k některým pořadům, zejména přednáškám, „sdělení o tematiku a osobě přednášejícího tak, aby sdělením tím byl charakterizován směr přednášky“. Dále stanovila dohoda lhůtu předkládání a opatření v případech, kdy „lhůtu nelze dodržet v zájmu pružnosti služby informační“.¹⁷

Otakar Matoušek vzpomínal¹⁸ na svůj cyklus besed v přímém vysílání Svět v přerodu, který zavedl právě proto, že se jím vyhnul cenzuře psaného textu. Zároveň připomněl, že v roce 1938 mu byla náhle zrušena plánovaná přednáška k výročí smrti T. G. Masaryka. Na účet Matouškova přednáškového referátu spadá i skandál s přednáškou F. X. Šaldy, která byla předem natočena a přetáčením zkrácena, protože Šalda k výročí Národního divadla nemluvil dost oslavně, ale naopak kriticky.¹⁹ Rozhlasová společnost tu byla mezi dvěma

ohni, jak upozorňuje Václav Gutwirth: „*Není vinen jen Radiojournal, ale jsou vinni také ti, kterým stačí volnější slovíčko v rozhlase, aby volali po ostřejší radio-censuře.*“²⁰ Nemístný byl také zásah do textu, který odevzdal Otokar Fischer, a po cenzurních škrtech jej odmítl před mikrofonem číst.²¹ A exemplárně se nakonec vyvíjel vztah rozhlasu k tvorbě V + W. Vstoupili do vysílání (Chalupovou zásluhou) přenosem hry Ostrov Dynamit v Brně roku 1931. Později z Prahy vysílali pravidelné kriticko-satirické veselé měsíčníky s písničkami a řádku her. Ovšem v roce 1936 bylo ze hry Kat a blázen vysíláno jen pár hudebních čísel a písniček bez autorské ústřední dvojice. Ne dost na tom: když v roce 1937 požádali komici Radiojournal o vysílání jedné reprízy své nové hry, dostalo se jim odpovědi: „*Bohužel této žádosti vyhověti nemůžeme. Velice rádi však na slavnostní stou reprízu Vaší hry Rub a líc upozorníme ve svém divadelním zpravodajství.*“²² Důvody neuvedeny ani na urgenci. To je ukáзка vývoje rozhlasu – a doby.

Produktivní programová práce

Navzdory názorové nejednotě uvnitř rozhlasu i tlakům zvnějšku se programová práce výrazně vyvíjela. Okolo roku 1930 končí éra dosavadní reproduktivní činnosti, v níž se – zpočátku výhradně, později výraznou převahou – vysílání stávalo pouhým listonošem programu, vytvořeného mimo rozhlas a nezávisle na něm. V programu nyní sílí a získávají převahu pořady produktivní: vytvářené na půdě rozhlasu, původní a mimo rozhlas nepřenositelné i nepředstavitelné. Vysílá se beseda účastníků ve třech studiích tří stanic, vysílá se reportáž z důlního provozu, realizuje se přenos přes oceán, vysílá se i kombinované reportážní pásmo z terénu a ze studia, vzniká celá plejáda pásmových typů a objevují se původní rozhlasové hry. Uplatňuje se charakteristická montážní technika, rozhlasové tvůrčí praxi vlastní. Prudký vývoj v tomto desetiletí jde od hry v rozhlase k rozhlasové hře, od demonstrace zvukového efektu k organickému uplatnění zvuku v řádu rozhlasového díla.

Rozhlasové stanice postupně opouštějí různá provi-zoria a přechodná působiště. I Praha získává konečně sídlo v budově, která sice patří poště, ale rozhlas v ní získává postupně trvalé prostory pro správní, redakční, technickou i programově tvůrčí činnost. Tehdejší Fochova 12 v Praze XII²³ už je natrvalo sídlem rozha-

sového ústředí a dodnes tvůrčím pracovištěm hlavních vysílacích okruhů. Důležité v tom je jednak soustředění všech složek, podílejících se na přípravě a provozu vysílání, pod jednou střechou, jednak nová, modernizující se technická vybava. Ve třetím desetiletí se zlepšila kvalita studií i snímání, kvalita vysílaček včetně nové stanice Liblice i nabídka přijímačů. Zachází hvězda domácího konstruktérství, konstatuje A. Hunter²⁴. Snad se u nás při ceně továrních přijímačů vysoko nad světovou úroveň ještě udrží, ale „*rozhlasový přijímač není již sám cílem, jako byl tehdy, nýbrž prostředkem. Chceme, aby nám sloužil, nikoli my jemu.*“ Poslechovost se i za náročných finančních podmínek zvyšuje zejména díky zesilování výkonu vysílačů a zlepšujícímu se pokrytí republiky signálem. Významným posunem rozhlasového vysílání kupředu je vznikající a rozvíjející se záznamová technika – na počátku těchto let v dílčí výpomocné funkci krátkých záběrů na fólii a na konci v souvislém delším záznamu na pás.

V roce 1937 se **rozhlasový poplatek**, tj. poplatek za vlastnictví přijímače, ve výši 10 Kč měsíčně dělil mezi poštu a rozhlasovou společnost v poměru 64 : 36 %. Poštovní a telegrafní správa si svůj díl z poplatku, tj. 6,40 Kč, ponechávala na investici do vysílačů, zesilovačů, vedení, na průběžnou údržbu a provoz. Radiojournal ze svého dílu určil 2,60 Kč na program, 60 haléřů na správu a administrativu, 25 haléřů na technickou službu, 10 haléřů na investice a konečně 5 haléřů na zúročení podílů, z nichž 51 % patřilo státu.²⁵

Počet koncesionářů rostl: v roce 1933 na 570 000, miliontého koncesionáře získal Radiojournal v roce 1937 a o dva roky později se číslo vyšplhalo na 1 128 055. Největší byl podíl posluchačů v územích s velkými městy: na 100 rodin bylo v Praze a okolí 32 koncesí, na Brněnsku 22,3 a nejméně v jižních Čechách: 14,7.²⁶ Nezaměstnanost ovšem růst zpomalila, jako příčinu odhlašování koncesí vykazuje statistika na Ostravsku nezaměstnanost ve výši 59 %. V Německu obdobné zjišťování vykazovalo téměř stejné hodnoty: 54 %.²⁷

Autorita rozhlasu

Rozhlasové vysílání si získávalo nejen pozornost, ale i autoritu. Když ve čtrnáctém roce existence BBC zemřel král Jiří V., nepokládalo se sdělení této zprávy „tehdy ještě parvenu rozhlasem“ dost na úroveň, a tak si země

a svět musely počkat na uveřejnění v Timesech, které jí měly dodat důstojnosti.²⁸ Když o rok později zemřel prezident Masaryk (také ve čtrnáctém roce existence Radiojournalu), byl to rozhlas, který od časného rána vysílal ve čtyřech jazycích zprávu o úmrtí hlavy státu, byl to rozhlas, který už celé dva předchozí dny soustavně sledoval zhoršující se stav TGM, a byl to rozhlas, který mimořádným programem naplnil celý týden až do dne pohřbu a celý pohřební průvod Prahou vysílal v přímém přenosu.

Vnitřní život rozhlasové společnosti

Postup vnitřní diferenciaci podle programových činností se v Radiojournalu promítal do rozčleňování pracovních úseků a vedoucích funkcí podle možností vysílatele. Tento vývoj limitovaly především finanční možnosti společnosti, někdy i personální předpoklady. Inspirojící tlak vytvářela potřeba neustálého rozšiřování a obohacování (zpestřování) programu. V počátečních letech „pravidelného českého rozesílání mluvy a hudby“ záleželo především na rozesílání. Programová iniciativa závisela ve dvacátých letech výhradně na nápaditosti (naštěstí bohaté) redaktora Miloše Čtrnáctého. Postupně rostly nároky na program a s nimi se společně programové ústředí počalo drobit. Oddělil se hudební program (1926 s dr. Krupkou, ve třicátých letech jej vedl K. B. Jiráček). Slovesnosti se ujal Miloš Kareš (1927, patřila mu celá oblast mluvená, formálně včetně zpráv, teprve časem se jeho post zužoval na uměleckou tvorbu). Tzv. odborné rozhlasové fungovaly jako externě připravované hlídky jaksi mimo vnitřní hierarchii (postupně vznikaly od roku 1926). Samostatná přednášková produkce se z Karešovy pravomoci uvolnila v roce 1931 v čele s docentem (později profesorem) Otakarem Matouškem. Tak v polovině třicátých let „se programová náplň rozhlasu konstituovala do tří složek: 1) hudební, 2) slovesné umění a reportáže, 3) přednáškový odbor.“²⁹

V dohodě s ministerstvem školství vzniklo nové vysílání školského rozhlasu (Kühn, Disman, později dr. Heller; pravidelné vysílání začalo v únoru 1931). Re-

portážní tvorba se dlouho produkovala v rámci odboru (i pracovníků) slovesnosti, až v roce 1936 se v Praze „vytváří koncem května pro reportáže a aktuality zvláštní oddělení při slovesném odboru“³⁰. Bylo to oddělení s jedním pracovníkem – reportérem ing. J. Cincibusem, který je měl na starosti ve funkci tajemníka slovesného programu.

Samostatně a nezávisle na vnitřní organizaci domácího vysílání vzniklo „krátkovlnné“ vysílání, tj. vysílání do zahraničí. (Zahájilo 31. srpna 1936 prostřednictvím stanice v Poděbradech, vysílalo česky a slovensky, německy, francouzsky, anglicky, někdy rusinsky.³¹)

Představy programové koncepce

V ročence posluchače rozhlasu 1934³² se vyjadřují k programu tři klíčoví pracovníci. „Šéf slovesného a zpravodajského odboru čsl. rozhlasu“ Miloš Kareš se vyjadřuje nejpasivněji, jaksi bez stopy tvůrčí iniciativy: „*Mojí snahou je pracovat rozhlasem k povznesení kultu českého slova.*“ Jistě chvályhodná, ale programově a umělecky příliš úzká snaha. „Technický ředitel čsl. rozhlasu ing. Eduard Svoboda“ se zamýšlí kupodivu nad povahou rozhlasové produkce a zdůrazňuje, že rozhlasový pracovník „*musí být nadán jistou dávkou fantazie, která mu umožní vystihnout to, co je pro jeho publikum působivé.*“ „Šéf hudebního odboru čsl. rozhlasu profesor K. B. Jiráček“ vyjadřuje problém především hudebního, ale v zásadě všeho rozhlasového programu velmi přesně: „*Je třeba stále hledat rovnováhu mezi kulturním posláním rozhlasu a zábavností, kterou někteří posluchači považují za jeho hlavní poslání.*“ Rozhlas o to usiloval řadu dalších desetiletí.

Okolo roku 1930 nastupovali do rozhlasových služeb další, většinou spíše mladí pracovníci, kteří byli pro svoji práci odborně vybaveni, měli představu o rozhlasovém vysílání a chtěli uchopit šanci, jakou rozhlas nabízel. Vedle Kareše se slovesnosti věnoval v Praze V. Werner a v průbojném Brně L. Blatný, D. Chalupa a F. Kožík, v Ostravě F. K. Zeman a J. Kolář. Vzdělávání se vedle O. Matouška věnoval V. Růt. Po bok režiséra J. Hurta se postavili M. Jareš, V. Sommer, B. Hradil, J. Vasmut a v Brně J. Bezdíček. K. B. Jiráček, „*kteří v první řadě měl nárok na čéfa hudebního odboru*“³³, měl vedle sebe dirigenty O. Jeremiáše a O. Paříka, v Brně J. Janotu, dramaturgickou a publicistickou práci tam úspěšně za-

stával Helfertův žák Karel Vetterl, zatímco v Praze se jí úspěšně věnovali M. Očadlík i A. Hostomská.

„Spolupráce mezi jednotlivými odbočkami a ústředím byla do roku 1928 nesystematická. Existujícím odbočkám byla ponechána široká autonomie. Teprve roku 1930 dostala se na pořad programové konference otázka pracovní specialisace pro každou stanicí. Výsledek přinesl určitá zlepšení. Teprve v roce 1935 byla dobudována programová spolupráce mezi Prahou a venkovskými stanicemi. Odbočky sestavovaly program na základě rámcového programu, ve kterém byly předem vyznačeny programy, které je nutno vysílat, a dále vlastní podíl pobočky na tzv. soudobém (dnes: simultánním) programu.“³⁴

Rozhlas dlouho akcentoval ve vysílání uměleckou tvorbu, hudbu (zejména vážnou) a umělecké slovo. Teď se zvětšuje podíl publicistiky, rozšiřuje se nabídka oborů a narůstá pestrý výběr rozhlasových tvarů. Je tu reportáž, pásmo hudební i literární a také vzdělávací, beseda u mikrofonu, vysílání úvah Živá slova, pořady pro školy i pro děti mimo školu a celá škála sportovních přenosů. Kromě populárních hudebních pořadů ovšem. Rozhlas už má za sebou dostatek zkušeností, aby si mohl začít vy-

tvářet záměrně tvůrčí požadavky na vlastní práci. František Kožík tuto dobu později charakterizoval slovy: „*Naučili jsme se rozlišovat mezi rozhlasem, který slouží jako dopravní prostředek umění, a rozhlasem, který může sám umění vytvářet. (...) Mne zajímala především ta funkce druhá. (...) Dvě byly hlavní zásady, které jsme si uložili pro všechno vysílání: 1. Posluchač je většinou sám a co slyší, vnímá niterně. 2. Rozhlas přichází do lidské intimity, ale mluví zároveň k miliónům.*“³⁵ Právě třicátá léta se stala polem, na němž byl tento **přechod od reprodukce k produkci** realizován a prokázán. Pomůckou v orientaci tu mohl být podrobný přehled uplynulých Prvních deseti let čs. rozhlasu, jak nadepsala 1000 stránek své knihy A. J. Patzaková. Sledovala v ní podrobným kronikářským způsobem právě růst Radiojournalu v kulturní instituci.

Pro historickou paměť i pro pomoc programové přípravě fungoval tu archivní fond se správnými dokumenty i texty odvysílaných pořadů (skládaly se do řader a přednášek). Zvukový archiv soustřeďoval gramofonové desky i vlastní rozhlasové nahrávky. Byl k dispozici obsáhlý archiv hudebnin, soustavně doplňovaný, a v roce 1932 byla založena pro rozhlasové pracovníky

Každá z českých stanic, tj. Praha, Brno a Moravská Ostrava, odvysílala za rok 1932 více nežli 4000 hodin programu.

V hrubých ukazatelích, a to v průběhu celých třicátých let, si Radiojournal nestál špatně. Co do podrobnější skladby vypovídají tato čísla (v tisících minut za totéž období):

na hudebním vysílání se podílely	operly	2,7	
	operety	1,0	
	vážná hudba	16,1	
	lehká hudba	30,4	
	taneční hudba	3,7	
na slovesném vysílání	dramata	1,1	
	komedie	1,9	
	skeče, literatura a p.	0,9	
na zpravodajství	sport a aktuality	2,0	(= přenosy a reportáže)
	tiskové (!) zprávy	4,9	
na přednáškách	témata humanitní	2,9	
	témata vědecká	1,9	
	témata sociální	6,7	
	lekce cizích jazyků	0,9	

Nabídková paleta se ve třicátých letech rozšířila a pestrost programu trvale udržovala zájem i zvyšovala počet posluchačů. Při vši snaze o lidovost programu si vysílání zachovalo kulturní úroveň a nezapomínalo ani na posluchače jiných národností. Odbor slovesného umění, hudební i přednáškový a řada dalších „rozhlasů“ (odborných, školského) i hlídek (ženské apod.) se snažily průběžně odpovídat době a vypracovávat nové, lákavé podoby pořadů.³⁶

studijní knihovna. Statistická analýza programu i chodu celé instituce začala roku 1933.

Odbočky

„Společnost Radiojournal byla po celou dobu svého trvání vedena centralisticky, zejména po stránce technické a finanční. Odbočky nebyly organizovány jako samostatné správní subjekty – odštěpené závody, nýbrž pouze jako provozovny: všechny otázky finanční, personální byly řešeny podle pokynů pražského ústředí. Naproti tomu v oblasti programové (...) byla odbočkám ponechána určitá hegemonie, pokud se nepříčila zásadám schváleným jednatelem sborem rozhlasové společnosti. Sbor přitom přihlížel k odůvodněným připomínkám poradního sboru Radiojournalu. Nedorozumění bylo čeleno tím, že na pravidelných celostátních programových konferencích byly za účasti programových pracovníků odboček dohodnuty jednotné programy. Přitom se vždy pamatovalo na finanční krytí.“³⁷ I v těchto podmínkách, platných v zásadě pro programovou činnost od pracovníků v pražských programových odborech až po odbočku v Košicích, se uplatnila iniciativa a prosadila schopnost: svědčí o tom řada jednotlivých osobností a zejména celá jedna stanice, dobovým slovníkem odbočka, totiž brněnská, která dosáhla pod vedením ing. Slavíka velmi originálních výsledků před konzervativnější a oficiální Prahou.

Řízení

O způsobu řízení rozhlasového provozu podávají obraz lapidární závěry k jednotlivým bodům jednání jednatelem sboru Radiojournalu. Pravidelně byly součástí protokolu.³⁸ Jednatelský sbor schvaloval rozhodnutí k předloženému programovému plánu, například (21. listopadu 1932):

- „II Zpráva p. prof. Jiráka:
 - 1) hudební program na dobu od 28. listopadu–3. prosince t. r. schválen.
- III Zpráva p. dra. Kareše:
 - 1) literární program od 28. listopadu–3. prosince t. r. schválen.“

Jednání se zabývala také zásadními otázkami prezentace programu i reprezentace rozhlasové společnosti, například (6. října 1930):

„II/2 Urania:
Schválen text gratulačního dopisu Radiojournalu k pětiletému výročí zavedení německého vysílání v Praze. (...)“

IV/20 Německá stanice v ČSR:
Ing. Steinbach navrhuje, aby na pořad jednání příští schůze bylo položena otázka žádosti německých klubů o zřízení německé stanice v Teplicích.“

Jindy se rozhodnutí týkala otázek zcela praktických, například (6. října 1930):

„IV/15 Psací stroj
Schváleno zakoupiti pro Prahu psací stroj náhradou za stroj, který zašleme do odbočky v Košicích.

IV/18 Moravská Ostrava
Schváleno zakoupiti 20 kovových židlí a deset pultů.“

Posluchači vyšel Radiojournal vstříc už v roce 1931 tím, že rozdělil večerní silně a přednostně sledovaný program na populárnější část programu před 21.00 hod. a na vážnější program po této hodině. Dále se snažil rozlišit programy mezi stanicemi Liblice a Strašnice, ale skutečné řešení přinesla až poválečná diferenciací na několik vysílacích okruhů (zejména charakteristika Třetího programu od poloviny šedesátých let, která pokračuje vysíláním pro náročné posluchače v dnešní stanici Vltava).

Rozpočet

Vedení Radiojournalu a jeho jednatelem sbor si musely, rozumí se, poradit s rozpočtem. Tak zpráva o přípravě finančního plánu na rok 1936 udává čísla sice vysoká, ale zřejmě neznamená bezstarostné vydávání peněz. Podíl výdajů na program se z celkové částky proti roku předešlému snížil. O výši podílu nerozhodoval Radiojournal sám, nýbrž podléhal rozhodnutí parlamentního orgánu. (V protokolu jednatelem sboru 5. prosince 1932 se například praví: „Parlamentní úsporná komise rozhodla, aby Radiojournalu dostávalo se od ledna 1933 zmenšené kvóty tak, aby na jeho podíl se ušetřilo asi 8 milionů Kč.“) Podobné rozhodnutí platilo i pro rok 1936, neboť „po dohodě z 16. dubna 1934 o úpravě finálního poměru československých pošt k vysílací společnosti jest totiž podíl Radiojournalu,

*plynoucí z poplatků 750 000 až 800 000 posluchačů, snížen ze 40 % na 38 %.*³⁹

Částka na krytí výdajů rozhlasového programu byla pro rok 1936 naplánována na 37 milionů Kč (v roce 1926 to bylo 26 milionů). Další (mimoprogramové) výdaje zahrnovaly udržování vysílacích stanic, vedení rozhlasu, investice (na stavby budov a rozhlasových stanic 37 milionů Kč), dále rekonstrukce a modernizaci dosavadních zařízení atd. až po „přípravná zařízení k zavedení televise“.

Vysílací společnost viditelně mohutněla, ale také **získávala na významu**. Ve shodě s kvalitativními i kvantitativními proměnami jak programové, tak technické nabídky se vnitřně členila a rozrůstala, takže ve třicátých letech to byla už nesporně instituce s respektem.

Rozvoj techniky předpokladem rozvoje programové nabídky

Úspěchy vyvolaly přirozenou ctižádost a náš rozhlas se snažil zachovat si místo mezi prvními. Po mnoha stránkách se to dařilo. Nebylo by to možné, kdyby tu nebyla k dispozici technika, umožňující nové a nové programové kroky. „*Rozvoj techniky je předpokladem rozvoje nového žánru,*“ napsal dr. Běhal v souvislosti s reportáží. Ale týká se to celého rozhlasového programu a právě třicátá léta to vývojem technických možností dokazují. Je to ovšem také tím, že rozhlas se neustále a úmyslně díval kupředu.

„1930: Skot John Logie Baird ve svých pokusech s televizními přenosy uskutečňuje první současný přenos obrazu i zvuku.“⁴⁰ A už tři roky nato si klade technický ředitel Radiojournalu otázku: „Co se však stane, přidá-li se k vysílanému zvuku ještě synchronisovaný obraz? Vystačíme i potom se svými studii jako dosud? Nebo budeme zřizovati nová speciální pro obraz? Budeme je snad budovati na zkušenostech získaných ve filmovém atelieru? (...) A kdo se odváží již nyní určití zásady, směrnice a konat přípravy pro tento provoz?“⁴¹ Za dalších pár let už čteme: „Koncem roku 1936 se začíná pracovati na stavbě prvního pokusného

televizního vysílače v Praze, v jehož stavbě je pokračováno v roce 1937. Ke konci roku 1937 nebo na počátku roku 1938, jak lze doufat, dojde v Praze k prvním pokusům televizního vysílání.“⁴² Tento prudký vývoj od inspirace přes praktické otázky k projektům je charakteristický pro prudký vývoj rozhlasové techniky v tomto desetiletí.

Kromě rozšíření prostorových možností stanic a zkvalitňování sítě vysílačů řešil rozhlas v tomto desetiletí několik významných úkolů bezprostředně spjatých s tvorbou pořadů a programu. Patřily mezi ně:

1. možnost časově oddělit snímání zvuku od jeho vysílání, tj. možnost opožděné reprodukce konzervovaného zvukového obrazu;
2. možnost vrácení hotového záznamu a opravení chyby;
3. možnost montáže paralelních signálů, tj. směšování zvuku z různých zdrojů;
4. možnost úpravy hotového záznamu nebo spojování různých záznamů stříhem v záznamovém materiálu;
5. možnost pohybu redaktora či reportéra v terénu.

„*Technickou službu československého rozhlasu obstarává jednak Státní poštovní a telegrafní správa, která svým nákladem opatřuje a udržuje v provozu všechny technické prostředky (počítaje mikrofonem) sloužící vysílání (vysílače, vedení, vysílací stanice, budovy), jednak československá rozhlasová společnost (Radiojournal), která ze svých prostředků si opatřuje a udržuje v provozu technické zařízení ve vysílacích místnostech (studiích) až k mikrofonu.*“⁴³

Nové prostory

Velkou událostí pro pražskou stanici bylo roku 1933 stěhování z Národního domu na Vinohradech na Fochovu (dnes Vinohradskou) 12. Po čtyřech pražských adresách se v této novostavbě poštovní správy usadila natrvalo. Místo jediného většího studia (Raisova sálu v Národním domě), které navíc nebylo pro vysílání k dispozici nepřetržitě, získala výběr několika studií, další navíc byla průběžně dále vybavována a připojována. Po administrativních a redakčních místnostech byly v průběhu roku obsazovány i prostory studií, v nichž byly dokončovány poslední úpravy včetně konečné akustické úpravy velkého studia. Budova patřila rozhlasovému provozu jen zčásti, proto se o dva roky později rozšířily redakce do sousedního domu a později ještě dále. Roku

1938 získal rozhlas další studio v budově (Studio VIII) a navíc rozšířil své působení (jako stanice Praha II) do Národního domu v Karlíně s několika dalšími studií a technickým zázemím. Nové prostory místo dlouhodobého provizoria získala i Moravská Ostrava. Plán na další budovy pro rozhlas v Praze, připravovaný na rok 1939, už zůstal plánem. Pražská budova na Vinohradské se postupně do roku 1945 stala výhradním působištěm rozhlasu.

Zlepšení příjmu

Na počátku desetiletí sílí tendence ke **zvyšování** vysílacího výkonu. Radiojournal zesiluje vysílač Brno-Komárov na 32 kW, ale plánuje zesílení na 100 kW a od roku 1931 disponuje novým vysílačem v Liblicích (120 kW). Náš nejsilnější vysílač té doby dodala francouzská firma za 6 milionů Kč. Vedoucím se stal někdejší první poštovní operátor na vysílači ve Kbelích u Prahy Jaroslav Vlach. *„Stavbou silné liblické stanice se posunuje Československo na určitou dobu do popředí evropských států; teprve po Praze přichází Německo, Polsko, Maďarsko a Rakousko se svými velkými, mohutnými vysílači. Československo, jehož zeměpisný útvar je pro rozhlas nevýhodný, mělo zájem na silné stanici se zřetelem ke svým sousedům i z důvodů vnitřních. Bylo v zájmu rozhlasové propagace, aby hlavní a reprezentativní stanice obsáhla pokud možno největší území.“*⁴⁴ V Poděbradech 31. srpna 1936 zahájila činnost „Radiovka“, krátkovlnný rozhlasový vysílač určený pro vysílání do ciziny. Průběžně se upravují rozhlasové budovy, vysílače a jejich antény tak, aby odpovídaly současným technickým parametrům. Vysílač stanice Praha II u Mělníka (vysílač dr. Edvarda Beneše), určený k vysílání programu pro československé občany v němčině, byl vybaven posledními novinkami rozhlasové techniky.

Ačkoli si ročenky a zvláště reklamní stránky líbily nad lácí přijímačů, tovární výrobky stály dost peněz – i když se cena postupně snižovala: proti přijímačům značky Telefunken v roce 1931 za 1850 Kč a 1700 Kč se v roce 1937 objevila nabídka firmy Mikrofona už za 887 Kč a 837 Kč. Na stránkách Ročenky 1938 jsou čtenáři ujištěni, že poštovní a telegrafní správa pracuje na tom, *„aby československý rozhlas byl slyšitelný i nejjednoduššími přístroji i v odlehlých místech našeho státu, v blízkém i nejbližším zahraničí“*.⁴⁵

Radiofonní technika našich stanic nebyla určena původně pro umělecký hudební a slovesný program, ale dlouho zůstala jen adaptovaným radiotelegrafickým zařízením. Proto procházela průběžnými adaptacemi a modernizací. Snažila se držet krok se světem, aby byla na úrovni programu a umožnila mu další rozvoj.

Atraktivní přenosy

Programová stránka nejvýrazněji získala vývojem záznamové techniky v třicátých letech. Až do jejich počátku všechno vysílání bylo „živé“, bezprostředně vysílané. Ale už v něm se pracovalo na pestré nabídce: kde nebyla zatím dostatečně bohatá, přispívala ke zpestření programu lahůdka ze zahraničí. Radiojournal v roce 1938 už dosáhl v kontaktu se zahraničními rozhlasovými společnostmi aktivní bilance, když za rok „dovezl“ 42 přenosů ze zahraničí proti 62 pořadům, které naopak z domácí produkce „vyvezl“. Bylo v nich mnoho vybraných pořadů na reciproční výměnu, zejména pořadů hudebních. Ale odvysílal do zahraničí i 24 přenosů z únorového mistrovství světa v ledním hokeji a deset přenosů z X. všesokolského sletu. Krom toho umožnil u nás práci mnoha zahraničních zpravodajů jak z hokejových zápasů, tak ze sletu. Velká frekvence zahraničních zpravodajů byla u nás i v březnu, kdy z Prahy podávali informace svým stanicím o připojení Rakouska k Říši.

Záznam

Mezitím zdomácněla novinka, která silně ovlivnila rozhlasový program, jeho pestrost a operativní skladbu, ale i samu tvorbu pořadů: **fixování zvukového obrazu záznamem**. Rozhodujícím datem pro to byl 9. říjen 1932, kdy byl na voskovou fólii zaznamenán závěr fotbalového zápasu ČSR–Jugoslávie (protože se zápas časově kryl s dojednaným přenosem opery). Zpožděné odvysílání desetiminutového záznamu se považovalo právem za velký technický pokrok. Článek ve věstníku Radiojournal předpokládal přirozeně, že se blíží doba, kdy záznamy budou daleko rozsáhlejší. *„Je to novým obohacením programů našeho rozhlasu, o tom svědčí příznivý ohlas prvního pokusu v tomto oboru, učiněného minulou nedělí.“*⁴⁶

Záznam se skutečně rychle vyvíjel. V roce 1932 vzniklo záznamové oddělení pro nahrávání do voskové desky a do povlakové desky. Vosková deska se musela nejprve

nahrát, potom se nahrál záznam, který se po vychladnutí přehrával speciální přenoskou. Vzhledem k rychlému opotřebování drážky byla deska použitelná v dobré kvalitě jen jednou. Později bylo užito vosku s přísadou pryskyřice (hovoří se o výrobě „z vosku a pryskyřic“), to už byl materiál daleko trvanlivější. (V brusírně vosků byly desky ohlazeny pro další užití.) Šéfredaktor Václav Sommer v roce 1939 konstatoval, že „mluvené slovo zní s voskové desky velmi dobře, bylo by dobře experimentovati s natáčením menších her na vosk, protože technické zařízení nyníjší to dovoluje.“⁴⁷ Zároveň se začalo nahrávat do povlakové desky s želatinovým povrchem, později naneseným na hliníkovou fólii („povlaková deska má účinnou vrstvu ze speciálního laku nebo želatiny, nanesenou na nosný, tuhý podklad“⁴⁸), z níž se snímal zvuk speciální plochou zahnutou jehlou ze standardního gramofonu s přenoskou na výměnné



Blattnerphon, stroj pro záznam zvuku na ocelový pás (1939)



Stroj pro záznam zvuku na voskové desky (1939)

jehly. Desky byly určeny především k archivním účelům. Sommer⁴⁹ je považoval za velmi významné pro zvukovou kulisu v rozhlasových hrách (ale s počátkem okupace se zhoršila kvalita jejich materiálu).

Rozhlasový záznam se rychle prosazoval, tím spíše, že jeho zahájení dalo na sebe čekat: „Dochází k tomu až po dlouhém jednání s tehdejšími výrobci gramofonových desek, kteří z obchodních zájmů stavějí vlastnímu rozhlasovému záznamu do cesty nejrůznější překážky. Proto mají i gramofonové desky, natáčené rozhlasem, na rozdíl od desek sériových začátek nikoli u kraje, ale u středu desky.“⁵⁰

Objevuje se pás

V roce 1935 přistupuje možnost záznamu na **ocelový pás**. („Záznam na ocelový pás se provádí trvalou magnetizací hmoty pásku v rytmu mikrofonních proudů.“⁵¹) Robustní zařízení „blattnerphon“ dodala anglická firma Marconi–Stille; jeho kotouče o průměru zhruba šedesát centimetrů navinuly asi tři kilometry pásku s třiceti minutami záznamu a vážily dvanáct kilogramů. Když se v roce 1937 třikrát změnil program

vysílání a třikrát nedošlo na vysílání Aristofanova Míru v podání herců D 38 s E. F. Burianem, byla hra nakonec natočena blattnerphonem. O rok později musel režisér Jareš natočit hru o mnoha postavách (Tři mušketýry) před koncem sezony na pásek, protože by se mu herci o prázdninách nesešli. Nahrávala se samozřejmě také hudba. Jedinou nevýhodou bylo, že se záznam na rozdíl od pozdějších magnetofonů nedal zastavit a nastavit, musela se tedy plynule a vcelku nahrávat celá půlhodina. Často se pásu užívalo k zachycení přímo vysílaného programu (hry, skladby) pro možnost reprízy.

Prudký vzrůst zvukového záznamu prokazují tato čísla:

	Zaznamenáno		Vysíláno
	na deskách:	na pásu:	(i s reprízami):
1933	45 hodin	—	—
1934	55 hodin	—	—
1935	80 hodin	50 hodin	50 hodin
1936	145 hodin	200 hodin	180 hodin
1937	285 hodin	650 hodin	1300 hodin
1938	410 hodin	1050 hodin	2100 hodin ⁵²

V roce 1938 přibyla další možnost v podobě záznamu optického (systém Philips-Miller) na celuloidový filmový pás, který měl vysokou kvalitu a stálost zvuku a dal se stříhat; užíval se k hudebním nahrávkám. A konečně koncem téhož roku přibyl první magnetofon K 4 německé firmy AEG. Pro nahrávky studiově se o něm zatím režiséřům jen zdálo, ale reportéři získali. Studiové nahrávky mluveného slova zůstaly zatím u blattnerphonu (Sommer: „V poslední době se množí počet činoher vysílaných s pásu, programy zábavné jsou v tom ohledu přímo předem programovány s pásu. Je to diktováno jednak ohledem na možnou reprisu, jednak si tím režiséři usnadňují výběr účinkujících.“⁵³).

Mixážní stůl

Vzpomínáme si, že „slet na krystal“ v roce 1926 měl možnost kombinací (spojování a míchání) signálu z různých částí stadionu díky kutilské iniciativě rozhlasové techniky. V roce IX. sletu (1932) už byla technická báze přenosu zajištěna suverénně. „Rozhlas proti roku 1926, kdy byla uskutečněna první velkorysá sletová reportáž, učinil velké technické pokroky a naučil se také podstatně jinak zacházet s akustickým prostorem i se zdokonalenými mikrofony. (...) Na sletišti byla vysta-

věna pro hlasatele zvláštní samostatná kabina, blíže lože presidentské, která byla zvukotěsně oddělena od okolí a přístupna zvláštním schodištěm. V kabině byla zřízena malá rozhlasová odbočka. Rovněž orchestr hrál ve zvláštním uzavřeném studiu. Na sletišti bylo umístěno celkem devět mikrofonů, dva ve studiu pro orchestr, dva u vstupní a výstupní brány cvičenců pro zachycení výkřiků a šumu cvičenců, pro scénu umístěn byl zvláštní mikrofon uprostřed sletišť; další mikrofony nacházely se v loži p. presidenta, před hlavní tribunou pro slavnostní řečníky a konečně dva v kabině hlasatelově.“⁵⁴ V budově Ředitelství pošt a telegrafů na Fochově třídě, o níž se dělili poštáci s Radiojournalem, nebylo rozhlasové vybavení horší. Byla tu připravena studia moderně vybavená, o různé velikosti a akusticky řešená pro různé druhy pořadů. Studia byla vybavena mikrofony americké firmy RCA a byla spojena zvukotěsným okénkem s reží. Režie (stejně jako vysílací pracoviště) byla vybavena mixážními stoly s kruhovými regulátory (tlumiči), které umožňovaly smíchat několik mikrofonů a gramofonů. (Mixážní stoly dodala firma Prchal z Přelouče.⁵⁵) Režiséři tím získali nové možnosti prokomponování obrazu zvukové situace.

Krátkovlnka

Také reportéři očekávali od techniky otevření nových možností. V roce 1928 na závodě primátorských osmivelic užil rozhlas novinku: středovlnný malý vysílač, použitelný na krátkou vzdálenost. Vysílal tehdy z motorového člunu na břeh a odtud do rozhlasové budovy po lince. Nyní, v polovině třicátých let, se objevila operativnější **vysílačka krátkovlnná**. Užívali ji v Brně: nejdříve tajně, později se souhlasem ústředí oficiálně. Poprvé 18. července 1936 v reportáži ze židlochovického zámku.

Dne 28. října 1933 se poprvé ozvala Praha vlastní hudební znělkou. Byly jí vstupní harfové tóny Smetanovy symfonické básně Vyšehrad, hlavní motiv skladby.

Rok 1938

Všechno se odehrálo jinak, než jak bylo naplánováno. V roce 1938 se neuvažovalo už o rozmístění televizních přijímačů, ale o případné evakuaci Radiojournalu a o jeho přesídlení do Uherského Hradiště.⁵⁶

Osmatřicátý rok udělal mnoha plánům čáru přes rozpočet. Technika Radiojournalu i poštovní správy musela

řešit řadu aktuálních problémů. Po záboru pohraničních území za svinovský vysílač ostravské stanice postavila náhradní (slabý) vysílač na Mariánských Horách u Moravské Ostravy. Na třech místech se rozhlasové kabely pro spojení stanic k simultánnímu vysílání dostaly na zabrané území, někdy i se zesilovacími stanicemi (u České Třebové, u Nového Jičína a u Břeclavi).

Podářilo se dokončit úpravu nových studií brněnské stanice v Husově sboru a zdokonalit brněnské původní studio na Stadionu. Byl dán do provozu pražský Národní dům v Karlíně jako studiová budova Prahy II. Proti plánovaným šesti byla realizována jen čtyři studia, ale s kompletní záznamovou službou (desky obojího druhu, blattnerphon, plánován byl magnetofon).

Vyvíjel se signál časového znamení. Od roku 1926 byl ze Státní hvězdárny v Klementinu udáván přesný čas ve 12.00 a 22.00 hod. O devět let později automatické zařízení umožňovalo vysílat signál každou čtvrt hodinu. Skládal se z dlouhého přípravného tónu a šesti vteřinových úderů, z nichž poslední udával přesný čas. Od 1. ledna 1939 nastala další změna: místo pražské hvězdárny se zdrojem stala Poštovní ústředna pro správný čas v Jindřišské ulici. Signál začínal jedním až čtyřmi údery (podle počtu čtvrtí hodiny) a dlouhým tónem pokračoval, až ukončením označil přesný čas. Poštovní ústředna byla stále korigována hvězdárenským časem a v rozhlasové budově na pobočných hodinách dále dělena do vteřinových údajů pro podmínky vysílacího provozu.

V prosinci 1938 se také objevil a v novém roce přišel do užívání první magnetofon německé firmy AEG označený K 4, určený především pro reportážní záběry. Ocelový pásek blattnerphonu v něm byl nahrazen filmem (páskem acetylcelulosovým) s nánosem jemně rozptýlené vrstvy oxidu železa. Kotouč vážil půl kilogramu, délka pásu byla 920 metrů a délka záznamu 20 minut. Bylo možno jej stříhem zpracovávat. Václav Růt na něj natočil snímky pro cyklus Zvony mého kraje, kterým zahřál srdce mnoha posluchačů v těžkých nastávajících rocích.⁵⁷

Mezi začátkem a koncem třicátých let je podstatný rozdíl v technických podmínkách rozhlasové tvorby a rozhlasového programu. Reportér získal možnost operativního pohybu, studio příležitost ke stáčení několika signálů do výsledného snímku a posléze možnost záznamu tohoto snímku včetně případného zásahu do něho a opravy výsledku. To dalo daleko větší možnosti

skladbě programu a jeho variabilitě z programové zásoby, časově nezávislé na studiových nebo exteriérových výkonech účinkujících, variabilitě nabídky jak v premiérách, tak v reprízách pořadů. Tyto možnosti se vyvinuly a vrcholily, bohužel, v okamžiku, kdy politický vývoj obracel rozhlasové možnosti naopak k primitivitě rozhlasových počátků. Ne vždy rozhlasoví pracovníci na tyto možnosti přistoupili.

Brněnská rozhlasová avantgarda

Má-li být srozumitelný výklad o vývoji rozhlasového vysílání u nás, nezbyvá nežli podat následující speciální informaci.

Vznik rozhlasové režie

Rozhlasová režie není totéž co režie v počátcích rozhlasového vysílání. Jakkoli první kroky rozhlasu a režie v rozhlase byly nezbytné a nenahraditelné, přece jen mají podobu prvního automobilu, tvarovaného podle kočáru, a prvních filmových snímků, pojednaných jako divadelní výstup před statickou kamerou. Režijní práce v rozhlase se uplatnila a projevila nejdříve na dramatických předlohách a na nich také byla a je nejreprezentativněji sledovatelná, a to i v dobách bohatě diferencovaných rozhlasových žánrů a typů pořadů.

Režie v rozhlase ve dvacátých letech nepřekročila meze – řekněme – divadelní režie před mikrofonom. Novou situací a především nové nároky v režijní tvorbě tu přinesl brněnský impulz.

Když se ve třicátých letech rozhlas počal vyzouvat z dětských střevíčků technické hračky a začínal kandidovat na postavení svébytného uměleckého instrumentu, nebylo málo těch, kteří měli pro toto úsilí úsměv spíš pohrdavý nežli zamýšlený. Zpravodajský prostředek, tlumočnická hudby – to ano, ale v oblasti takzvané rozhlasové hry nejvyšší doslovný opakovatel textu dramatika, který si sám ještě neuvědomoval a nepromýšlel stavebnou problematiku tohoto nového úkolu a vězel stále více či méně – podobně jako v počátcích filmu – v zajetí divadelní hry a jejich odvěkých příkázání.

Ani tehdejší estetika nechtěla hledět výš. Není to regionální loajalita ani lokální patriotismus, připomenu-li, co objeveného a progresivního udělala v tomto směru brněnská trojice Bezdíček–Chalupa–Kožík, která se už tehdy rozhlížela za hranice, jak to tam dělají; zkoušela své teoretické závěry na praktických příkladech a vytvářela z brněnské stanice moderní odpalovací rampu rozhlasové avantgardy. Vždyť jinak se tehdejší rozhlasový režisér povětšinou spokojoval krasořečnou srozumitelností hercova slova, režijním zásahem ne nepodobným divadelnímu a neudůvěrnou i nevyvalnělou zvukovou kulisou.⁵⁸

V začátcích formovaly rozhlas osobnosti původem divadelní (jak připomíná Miloslav Havel)⁵⁹ jako **Čtrnáctý, Šimáček, Hurt**. Všichni tvůrci prvních let (včetně **Kařeše**) se opírali o zkušenost divadla jako vzoru.

Charakteristická je pro tu dobu vzpomínka Josefa Bezdíčka: „Rozhlas nabídl divadlu paušální honorář za vysílání a to jej přijalo jako vítaný subvenční příspěvek. Šéf činohry vybral pak z činoherního repertoáru nastudovanou hru s menším obsazením, ne ovšem z rozhlasově uměleckých důvodů, ale proto, aby byl provozovací náklad co nejnižší, protože jsme dostávali za vystoupení honorář od 5 do 20 korun. Pak nás šéf činohry odvelel do studia, kde po krátké informativní zkoušce se jelo s vysíláním naostro. Bez kontroly, bez úpravy textů, bez jakýchkoliv pokynů, s výjimkou příkazu, že se musí mluvit zřetelně a na mikrofon. Mikrofon byl jediný v celém studiu. A tak jsme hráli před mikrofonem divadlo jako na jevišti, přehrávali, křičeli atd. atd. Rozhlasový režisér neexistoval, neměl ostatně ani kde existovat, protože u studia byla pouze technická kabina, komůrka, kde se krčil u jediného mixingu technik před nestvůrným aparátem.“⁶⁰

Jenom malá část divadelních autorů nepředpokládala určitý půdorys prostředí (například Shakespeare) a dávala volnost akci; jevištním návykům byl jedinou zábranou centrální mikrofon. Všechny zvyky, návyky a zlozvyky se ovšem bez zábran přenášely k mikrofonu v mluvním projevu bez ohledu na profesi a rozhlasový úkol. Řeči na mikrofon se museli učit autoři přednášek a hlasatelé stejně jako herci. Rozhlasu bylo třeba porozumět, vníknout do jeho podstaty. Jenže „na nějakých těch nedostatecích nebo chybách snad tenkrát posluchačům ani tak moc nezáleželo,“ vzpomíná Ladislav Boháč⁶¹. „Důležité bylo, že doma někde v koutě stojí velká bedna, která, otočíš-li knoflíkem, mluví nebo hraje. Dlouho se

tak v rozhlase pracovalo, mnoho rolí jsem v Hurtově režii odehrál, dokonce i Hamleta.“

Rozumí se, že zakladatelská generace, úspěšná tím, že vůbec dokázala vysílání realizovat, se těžko přeorientovala k poznání, že proti divadlu „*rozhlas je nástroj citlivější a delikátnější*“⁶². To čekalo na lidi nové a mladé a především na víceletou zkušenost ve studiu: vyladění na rozhlasové podmínky a možnosti systematicky sbíranou zkušeností.

Přijít zvenčí a okamžitě se rozhlasově projevit se dařilo málokdy, spíše výjimečně. Příkladem je E. F. Burian, který požadavku dokonalé mluvy na mikrofon vyhověl svojí zkušeností a praxí hudební organizace promluvy v tzv. voicebandu, nebo Přemysl Pražský, který si pro montážní vyjadřování v rozhlase přinesl zkušenost z praxe realizací filmových. Burian pracoval před mikrofonem jen pohostinsky, Pražský se posléze rozhlasu upsal.

Jaroslav Hurt byl prvním zaměstnancem Radiojournalu v režisérské funkci. Měl pro ni bohatou uměleckou a pedagogickou zkušenost.

Jaroslav Hurt (1877–1959)

Profesí herec a divadelní režisér, v letech 1906–1925 člen Národního divadla, v letech 1919–1927 profesor herectví na pražské konzervatoři, v letech 1926–1934 lektor rétoriky na právnické fakultě. V Radiojournalu pracoval jako režisér a šéfrežisér v letech 1927–1939, začal tedy s průkopníky zakladatelské generace a skončil s rozhlasovými profesionály generace svých žáků. „Byl v nejlepším slova smyslu herecký režisér,“⁶³ charakterizuje ho Ladislav Boháč. „Nikdy při vysílání nesesedl v kabině, aby odtamtud sledoval hru a dával příkazy technikům. Od toho tam měl asistenta. Zůstával vždycky ve studiu, stál u mikrofonu a každému herci sugeroval pojetí postavy hrou těla, ale hlavně očima. Pod jeho šéfovskou patronací začali v rozhlasu svou dráhu znamenití mladí režiséři.“⁶⁴

Jaroslav Hurt, podle zjištění Chalupova, „*pojímá zpočátku svou práci jako aranžování divadelních představení před mikrofonem, ale později korigoval svou režisérskou metodu a počal věřit v jinou kvalitu hereckého projevu, podmíněnou způsobem poslechu v intimním soukromí.*“⁶⁵ Hurt se od režijní orientace na slovo obracel ke zcela moderní představě zvuku slova a odtud začíná proměna jeho metod. Také podle M. Havla „*obracel pozornost k řeči teprve později, učil*

*herce mluvit do mikrofonu, užíval již hojně mixáže, tlumil i stavěl do popředí herce a dostával do rozhlasového dramatu vzduch i prostor. Hurtova režijní práce, to byl ozdravující vítr do plachet poklidné lodice rozhlasu.*⁶⁶

„Režisér je dnes hlavním činitelem v rozhlasové práci.“⁶⁷ Toto klíčové postavení režiséra a s ním skutečná rozhlasová režie začínají ve chvíli, kdy režisér opouští rozhlasové studio a za sklem režijní kabiny režíruje ne už (jen) herce, nýbrž celý komplexní zvukový obraz.

Charakteristická je situace z Bezdíčkova režijního působení v Bratislavě, kde měl režírovat svoji průkopnickou rozhlasovou hru. „Hra měla už určitou rozhlasovou formu, která vyžadovala režii i režijní poslechovou kontrolu. Když jsem ji měl uvést v Bratislavě, nastaly značné rozpaky, protože jsem požadoval, abych mohl vést režii podle poslechu z režijní kabiny, která ovšem neexistovala, a také bylo třeba směšovacího zařízení – mixingu, které by spojovalo jednotlivé scény. Jenom technika a několik herců se zaujalo pro věc, a tak jsem režii první rozhlasové hry a k tomu vlastní provedl už v Bratislavě,“ vzpomínal Bezdíček⁶⁸.

Průkopnické období, reprezentované především Hurtem, vykonalo ovšem kus dobré práce na přípravě herců, kteří se naučili chovat ve studiu, respektovat mikrofon, přeorganizovat své návyky z jevištní praxe a v neposlední řadě nebát se – protože herci zažili v těchto dobách v rozhlasovém studiu dost úzkosti.⁶⁹ Hurt sám se propracoval k výraznému rozlišení divadelní a rozhlasové režie a poznal, že je rozhlasu třeba nových a mladých sil. A tak objevuje pro rozhlas mladého Jareše, brzo po něm Sommera a posledně Hradila. Nastoupili do pražské stanice v průběhu (většinou okolo poloviny) třicátých let.

Miloslav Jareš (1903–1980)

Pracoval jako externí režisér v letech 1933–1937, od tohoto roku byl zaměstnancem rozhlasu do 1967. Po zkušenostech hereckých i režijních v divadle se v rozhlase projevil jako režisér temperamentní a originální, se smyslem pro kontrast barev, pro pointování, schopný i grotesky a karikatury, který mnohou slabší předlohu vyzvedl do přijatelné úrovně. Základním výrazovým prostředkem jeho snímků bylo vždy s péčí připravené slovo, měl smysl pro uplatnění hudby, ve stylově čisté práci vyvažoval intelekt a cit. Smysl

pro experiment poháněl vývoj rozhlasové režie. Byl zakladatelem vlastního rozhlasového hereckého souboru.

Václav Sommer (1906–1945)

V rozhlase jako zaměstnanec působil v letech 1935–1944 (režisér, vedoucí režisér po Hurtovi a šéf programové správy). Je označován za režiséra-teoretika, studoval u profesora Tilleho a Šaldy na Univerzitě Karlově a na Sorbonně, v letech 1932–1935 publikoval rozhlasové kritiky. Jeho režijní koncepce byla cílevědomá a promyšlená, až propočtená, vedení herce inspirativní, vztah k látce a autorovi velice pečlivý. Měl mimořádný smysl pro komorní příběhy, dokonale vedl herce k jemným hlasovým odstínům a psychologickému propracování dialogu, pevně uchopil stavbu inscenace.

Bohuš Hradil (1905–1984)

Po letech externí spolupráce nastoupil do rozhlasu v Ostravě a v éře Sommerově přešel do Prahy. Nežli stačil vyhranit svůj režijní rukopis, opustil v protektorátních letech rozhlas a vrátil se až po roce 1945; když rozvinul svoji režijní práci, byl v roce 1950 z politických důvodů propuštěn.

Přemysl Pražský (1893–1964)

Po ukončení filmové práce s příchodem zvukového filmu začal externě pracovat v rozhlase, ale angažován byl až v roce 1942. Působil tu do roku 1958. Byl režisérem zejména velkých pláten světových autorů a české klasiky.

K režisérům umělecké slovesnosti se režijními úkoly přiřazují v oblasti publicisticko-vzdělávací **Růt** a **Zeman**.

Václav Růt (1908–1958)

Studoval na Univerzitě Karlově (prof. Tille, Zich, Šalda), promoval v roce 1937 na základě disertace Divadlo a rozhlas; do rozhlasu nastoupil v roce 1934 a pracoval v úseku vzdělávání (pod doc. Matouškem), na režii vzdělávacích pořadů a přípravě pořadů literárních do roku 1952. Teorie rozhlasové hry a rozhlasové režie byla jeho trvalým zájmem a své poznatky předával v rozhlasovém prostředí dál k samostatnému použití. Tím podstatně přispěl spolu s Jarešem a Sommerem k překonání rutinních postupů a k formování rozhlasové svébytné formy. Významně přispěl k přechodu od přednáškového monologu k pásmové formě a vydatně se účastnil přípravy reportáží a reportážních pásem.

František Kamil Zeman (1904–1979)

Pracoval v Brně externě od roku 1930, zaměstnanecky od roku 1933 v Ostravě a od roku 1938 v Praze (do propuštění z politických důvodů v roce 1950). Působil v obdobných oblastech jako Růt, krom toho také jako hlasatel, ale obzvláště vynikl v reportérských úkolech a po osvobození ve vysílání a organizování rozhlasové služby a pomoci při návratech zavlečených osob a obnovování rozvráceného hospodářství.⁷⁰

Konečně samostatnou režijní oblastí, která si postupně uvědomovala specifické požadavky svého specifického publika, byly pořady pro školy a pro děti; tady pracovali Jan Kühn a Miloslav Disman.

(Jejich medailony jsou v části o školském rozhlase.)

Brněnské studio, jak je shledal **Josef Bezdíček** při svém nástupu do režisérské funkce v roce 1932, bylo již dobře vybaveno mikrofony a instalovanou režijní kabinou, ale „*hrálo se povětšinou zase na jeden mikrofon, režisér dlel po staru ve studiu a herci hráli, jako by stáli na jevišti a mluvili ke druhé galerii*“.⁷¹

Problém samozřejmě nebyl v umělecké nedostatečnosti účinkujících herců nebo tvůrců řídicích inscenací, ale v nedocenění možností i nezbytností rozhlasového sdělování. Nebyl to ovšem ojedinělý případ v dějinách mediálních sdělení. Georges Sadoul připomíná ze začátku filmu obdobný omyl, kdy „byli směšní slavní francouzští herci se Sarou Bernhardtovou v čele, když hráli v roce 1910 před filmovou kamerou Dámu s kaméliemi tak, jak byli zvyklí hrát toto drama na jevišti“.⁷²

Nešlo o nic menšího nežli přejít od představy hlasové realizace textové předlohy hereckou akcí k představě předlohou inspirovaného zvukového obrazu jako celku. (Tady začíná představa tvůrčí osobnosti režiséra, který dříve v duchu „slyší“ svůj snímek, nežli jej jde realizovat.) Šlo o proměnu režiséra v rozhlas v **rozhlasového režiséra**. Kožík jej definoval takto: „*Režisér v rozhlase je člověk, který jako ve filmu – tj. tam, kde se pojí umělecký projev s technikou – rozhoduje, zda jde o umění či ne. Na jevišti můžeme vidět umělecký herecký projev, i když je režisér packal. V rozhlase (a ve filmu) dává režisér celému dílu svou pečeť, jednotliví hledisko, míru vkusu a sloh.*“ Tuto proměnu uskutečnil zakladatel rozhlasové režie Josef Bezdíček.

Josef Bezdíček (1900–1962)

Herec, režisér a pedagog. Po letech prvního brněnského angažmá, za svého bratislavského působení v letech 1928–1930, kdy založil slovenské dramatické vysílání (zvítězil v soutěži o slovenskou rozhlasovou hru), promýšlel vlastnosti rozhlasového projevu na základě inspirace němým filmem. Roku 1932 nastoupil jako režisér do brněnské stanice a v rozhlase (později v Praze jako šéfrežisér) působil do roku 1959. V trojici s D. Chalupou a F. Kožíkem pracoval na otázkách rozhlasové estetiky a svébytné rozhlasové dramatické inscenace. „J. Bezdíček nalezl v rozhlase nástroj pro neokázalý, až matematicky promyšlený účín slova, zvuku a hudby při realizaci dramatu, a rozhlas v něm nalezl zakladatele a tvůrce české specificky rozhlasové režie.“⁷³

Herecká zkušenost, režijní praxe, experimentátorská chuť a inspirace moderním uměním i moderní teorií vybavily Bezdíčka bezpečně pro jeho průkopnickou roli. „*Celá jeho brněnská éra se vyznačuje neustálým experimentováním, hledáním a nacházením rozhlasové formy a obsahu. Brněnské studio bylo daleko před Prahou v rozhlasovém vývoji. Je to nejšťastnější doba rozhlasu, neboť přinesla řadu kladů a poučení, z nichž žije rozhlas a zejména režie dosud.*“⁷⁴

Brněnské studio bylo mladé, mělo vztah k novým programovým záměrům, nepřipouštělo si konzervativní brzdě vlivy. Bezdíček byl stejně jako jeho dramaturg Dalibor Chalupa ve vlivu avantgardní generace a názorově inklinoval k modernímu výrazu. Brněnský ředitel ing. Antonín Slavík, nakloněný novým cestám a pokusům, programově prohlásil: „*Chceme, aby naše stanice měla svoji osobitost mezi československými stanicemi.*“ (Zdaleka se to netýkalo jen hudebního programu.) A tak se Bezdíčkovi nabízela jedna mimořádná výhoda, téměř podmínka jeho osobitého tvůrčího rozvoje: měl nové rozhlasové textové předlohy. (Nezáleželo na tom, že byly často také z jeho vlastní ruky.) K vyzkoušeným (už z Bratislavy) vlastním dramatickým menším textům přibyla možnost práce na rozhlasovém pásmu. Oba tyto typy pořadu byly jakýmsi zkušenostními předstupni (pro autory i pro režiséra) k rozhlasovému dramatickému tvaru či lépe k rozhlasové dramatickému tvaru v jeho svébytné podobě. Na těchto úkolech se ověřovaly a uplatňovaly nové tvůrčí postupy a uvolňování od konvencí.

Ostatně na menších a polodramatických tvarech se často zkoušejí výrazové prostředky a postupy před jejich užitím na velkém a „definitivním“ úkolu. Režisér Trnka před každým celovečerním loutkovým filmem zkoušel nový typ loutky, práce s rekvizitou, formování dekorace na krátkých snímcích. Režisér Jareš před svou velkou rozhlasovou prací na Theerově Faethonu, kterou natočil ve svatojakubském chrámovém prostoru v Kutné Hoře, zkusil napřed akustické možnosti tohoto interiéru v krátké četbě, kombinované s využitím „hrajících“ ruchů.

Paralelně s příležitostmi nových předloh v textu nabízela se ve vysílání i rozhlasová reportáž, komponovaná v Brně do velkých ploch. Na ní se dalo ověřovat sestavení a vystavění plochy z nedramatických prvků do dramatického účinku. Bylo to přirozeně jen střídání popisných informací (reportéra) s vysvětlením, doplněním odborníka (reportérova hosta) v prostředí reportáže. Ale výstavba takového materiálu dávala zkušenost a školu pro příští režijní přístupy k nejnáročnějším úkolům v realizaci rozhlasové hry.

Odtud se cílevědomým usilováním začala formovat **metodika režijní práce** v rozhlasovém studiu, zejména rozšířením počtu zkoušek, dělenými zkouškami mluvených, hudebních i ruchových partů, určením jejich různých charakteristik a jejich postupným spojováním z různých prostor do celku, který musel být realizován v souvislém přímém přenosu.

Později k tomu patřilo i dílčí předtáčení některých partií na pomocný záznam (natáčení na fólie a voskové desky bylo k dispozici po roce 1932), vpojoovaný do živého vysílání. Nebylo to nepodobné pozdějším dotáčkám exteriérových záběrů do studiového, živě vysílaného snímku v mladém věku naší televize. Režisér Sommer v Uloupeném životě složil dvojroli jedné herečky tak, že její hlas v roli jedné z dvou sester pouštěl ze záznamu, zatímco v druhé roli si herečka živě ve vysílání odpovídala.

„Rozhlas objevil krásu lidského hlasu, objevil však také neúprosně nedostatky, nepřesnosti a nečistotu lidské mluvy. Jediný, kdo dovedl tyto nedostatky rozpoznat a odstranit, byl rozhlasový režisér.“⁷⁵ Ale v komplexním zvukovém obraze (režisér Jiří Horčíčka by užil pojmu „polymúzický“) se musí herec podřídit i přizpůsobit dalším zvukovým prvkům, stejně jako ony musí být zformovány na míru hercova projevu do

společného jednotného výrazu. Ale k tomu musí v sobě herec projevit a vypěstovat příslušné tvořivé a technické schopnosti: „*Schopnost překonávat zrakovou závislost na textu a vytvářet svou fantazií, bez kulís a rekvizit realitu prostředí, v němž hlasem zpodobovaná postava jedná a žije, stávala se znakem úspěšných rozhlasových herců.*“⁷⁶

Tyto schopnosti režiséra i herců a uměleckých i technických spolupracovníků se mohly přesvědčivě uplatnit a prosadit jen na náročné předloze, původní a povahou rozhlasové. Takovou předlohou se stal „rozhlasový epos“ Františka Kožíka **Cristobal Colón**, uvedený (dvakrát, vzápětí po sobě) v roce 1934. Odtud počítá Miloslav Havel skutečnou rozhlasovou režii. Autor v této hře použil nejrůznější druhy promluvy: velký sermon vedle komorního dialogu, prudkou hádku vedle vnitřního monologu, písničku vedle sborového přednesu. A k tomu ovšem mimohlasové prostředky. Byla to unikátní nabídka pro režiséra v půli třicátých let a byl to také mimořádný úspěch. Bezdíček jím prorazil jako svěbytným rozhlasovým tvarem. Či – jak zdůrazňuje Kožík ve své vzpomínce – prorazilo Brno, protože se tu projevila výrazná týmová práce nejen organizačně sjednocená, ale spojená na základně společné poetiky, přijaté na předešlých – pro tuto práci průpravných – úkolech.

Nepochybně významný byl jistě osobní vztah a názorová shoda mezi autorem a režisérem, vždyt Bezdíček ve vlastní autorské předloze (pásmu Napoleon) prokazoval stejný pohled na kompozici a výběr prostředků rozhlasového výrazu jako Kožík v Colónovi.

Bezdíček sám to formuluje velmi střízlivě a stručně: „*Šli jsme pouze po logice emotivního a myšlenkového vnímání poslouchajícího člověka.*“⁷⁷ Právě to byl základ nového pojetí režijního (a posléze i interpretačního, hereckého) úkolu. Jeho úspěch vedl k přenášení těchto přístupů a postupů i do úkolů neumělecké slovesnosti, odkud vlastně jako pokus o nové řešení přišel. Vznikala tak v rozhlasovém vysílání nová kvalita: pořady těžící z neopakovatelných a nenapodobitelných rozhlasových podmínek, svěbytný rozhlasový tvar, značně odolávající přenosu do mimorozhlasových sdělení.

V průběhu let se stále více prokazovala a ověřovala příbuznost technicky zprostředkovaného obrazu (totiž vizuálního obrazu ve filmu a auditivního obrazu v rozhlase) v médiích

s řadou shodných či obdobných technologických a tvarových principů. Prokázaly to i případy zpracování téže předlohy v obou médiích s prokazatelným úspěchem, jako byly například *Uloupený život* podle K. J. Beneše nebo *Řeka čaruje* podle J. Tomana.

Rozhlas se definitivně vymanil z pout divadelní přízně a objevil i nové autory v pořadech umělecké i neumělecké slovesnosti, kteří s pochopením přijali otevřené možnosti specificky rozhlasového výrazu.

Léta třicátá v rozhlase upevnila pozici režiséra a vytvořila novou kvalitu rozhlasové režie. Stalo se to zásluhou brněnského studia a jmenovitě režiséra Josefa Bezdíčka. Bezdíček převzal tradici, založenou Jaroslavem Hurtem, a rozvinul ji do formulace rozhlasové režie jako nepřenosného projevu a režiséra jako autora zvukového obrazu. (Jde ovšem o autorství dodnes zákonem neuznané.) Po Bezdíčkově boku a v jeho stopách se uplatnili další režiséři, zejména Jareš, Sommer, Pražský a Růt. Převedli rozhlasové vysílání z reproduktivní práce do polohy **produktivní tvorby**. Československé vysílání, tehdejší Radiojournal, postavili mezi významné producenty specificky rozhlasově komponovaného tvaru.

Brněnská předehra

Mimořádná role vynalézavé brněnské stanice ve třicátých letech má svoji předehru, svoji přípravu. Ve slovesné oblasti ji reprezentuje Vladimír Šimáček.

Vladimír Šimáček (1891–1953)

Syn spisovatele M. A. Šimáčka a zeť brněnského divadelního ředitele Václava Štecha (který jej do rozhlasu doporučil). Do nástupu v rozhlase byl členem Národního divadla v Brně. Jako herec a režisér brněnské scény vytvářel úzké spojení rozhlasu s divadlem (a osobou jeho ředitele), ostatně po boku mu stál kapelník Janota z téhož divadla. Od roku 1926 měl Šimáček s rozhlasem smlouvu jako režisér, podle ní mu přináležela „iniciativní tvorba literárního programu rozhlasového z recitací, činoher, rozhlasových her, interview, reportáží atd., a to v programu hlavním i relacích určených pro ženy, mládež, děti atd.“⁷⁸

Šimáčkova dramaturgie šla za pražské – stále ještě osvětové – cíle, takže Praha sama se inspirovala náměty brněnské dramaturgie. Šimáček byl nepochybně velmi svědomitý pracovník a jakkoli jeho ateliérové inscenace měly zřejmě – jak bylo tehdy zvykem – ráz určité im-

provizace v naznačené rámcové koncepci, nepochybně nebyl pasivní vůči předloze. Vyplývá to především z jeho vlastní herecké zkušenosti: vynikl v psychologicky akcentovaných, nejčastěji tragických rolích⁷⁹. Na jeho rozhlasové dispoziční upomíná jedna kritika Lidových novin z doby po Šimáčkově odchodu z Brna: „*Teprve postupem času se přišlo na to, že každý zvuk potřebný do rozhlasové hry je nutno zvlášť přesně vyzkoušet na vzdálenost od mikrofonu a na sílu zvuku. Přibýváním reportáží se množily zkušenosti, až konečně i autoři začali psát celá zvuková pásma, zachycující v nich scény z ulice, vřavy bitvy, pochody, výbuchy, demolování atd. (...) Zvukové zkoušky se konaly odděleně od zkoušek mluvených.*“⁸⁰ Několik mikrofonů ve studiích snímalo kromě hlasů také zpěv, hudební nástroje, studiové ruchy a společně se zvuky na gramofonových deskách se vše ladilo do výsledného snímku. „*Brněnská stanice na tyto věci měla šťastnou ruku. Po režiséru Šimáčkově převzal řízení zvukových montáží ...*“⁸¹ Lze tedy předpokládat, že Šimáček zvládl psychologii hereckých výkonů i zvukovou partituru rozhlasové inscenace.

Vynalézavě a osobitě se prezentovala také hudební produkce brněnské pobočky. Velkou klasickou hudbu si vyhradila pražská dramaturgie (od roku 1929 se jí systematicky věnoval Otakar Jeremiáš), a tak se dirigent Janota soustředil na předromantickou hudbu (uváděl vynalézavě skladatele 18. století) a na soudobou hudbu moravskou⁸². Takhle koncertní specializace Brnu vydržela na dlouhou dobu.

Karel Vetterl (1898–1979)

Hudební redaktor a folklorista. Začal ve studiu jako houslista, ale již roku 1928 se stal hudebním redaktorem-dramaturgem (programový úředník, od roku 1929 tajemník a od roku 1931 vedoucí hudebního oddělení). Začíná rozvíjet prezentaci hudby pro širokou obec posluchačů přístupnějšími a názornějšími způsoby. Od tematických koncertů přechází k sestavě s průvodním výkladem (v říjnu 1930 provázal Vetterlův učitel dr. Helfert skladby ve Večeru na jaroměřickém zámku okolo roku 1790) a ke kombinaci slova a hudby na dané téma (1930: Halali. Lovecký obraz z motivů literárních a hudebních). V souvislé řadě takových pásem se účinně uplatnila literární kvalifikace Chalupova po boku Vetterlově a tento typ literárně-hudebního pásma v Brně nadlouho zdomácněl. Úsilí o popularizaci

hudby živějšími a účinnějšími metodami objevilo postupy specificky rozhlasové (navzdory počátečním pražským námitkám, že „slovy zabíjíme hudbu a vkládáme do ní obsah, jehož nemá“⁸³). Odborně a vědecky se věnoval hudbě, folkloru i hudebnímu vysílání, vydatně se zasloužil (často s pomocí svého bývalého pedagoga V. Helferta) o produkci hudebních, literárně-hudebních a hudebně-vzdělávacích pásem. Z rozhlasu odešel za vědeckou prací.

Uvádění hudební tvorby Vetterl neomezoval na skladby umělé, ale věnoval pozornost tvorbě lidové: od tematických koncertních sestav ve studiu, které prováděli lidoví zpěváci a národopisné kroužky, brzy přešlo vysílání také k druhé, paralelní prezentaci formou reportážní (například Národopisná reportáž z Velké na Slovácku; reportérem byl také student Václav Sommer, etnografickou práci ve Velké inspiroval dr. Úlehla).

Původní hudební produkce brněnské odbočky se vedle vlastních nahrávek hudby 18. století a hudby moravské moderny realizovala tedy také v popularizačních hudebních pořadech typu historického nebo životopisného hudebně-literárního pásma a typů pásma folklorního spjatého tématem místa (například Velká), významné události (rukování) či sezonní práce (senoseč). V obou typech smíšených pořadů se začíná sestavou čísel, pokračuje se jejich propojováním a směřuje se k jejich vnitřní integraci do homogenního pásmového tvaru. Do toho vývoje významně vstupuje účast Dalibora Chalupy již v období jeho externí spolupráce se studiem (od roku 1928). A tak od prvních pokusů spojených se jménem Helfertovým a Vetterlovým vede souvislá vývojová linie ke složitým komponovaným pásmům a biografickým hrám tzv. brněnské školy.⁸⁴

Brněnští experimentátoři

Brněnské experimenty třicátých let mají zvláštní povahu. Studio mělo postavení „brněnské odbočky“ Radiojournalu: to se projevilo v podpoře Prahy jaksi do začátku, v administrativně-organizačním spojení, resp. podřízení pražským pokynům a v autonomii stanice (která neměla dlouho ani možnost poslouchat pražské vysílání). Brno nastoupilo do rozjetého vlaku a řadu prvků převzalo už v podobě prvních ověření a prozkoušení.

Ředitel **František Slavík** podporoval hledání a stál za pokusy svých pracovníků, ať byly úspěšné či nikoli.

Za všechny neschvalované či neschválené výboje stanice nesl odpovědnost.

Antonín František Slavík (1893–1942)

Absolvoval VŠ elektrotechnickou v Brně a v Paříži, později již jako ředitel brněnskou filozofickou fakultu. Ovládal šest jazyků včetně esperanta (kterému se stanice významně věnovala). Až do nástupu do brněnské stanice roku 1925 pracoval jako vojenský radiotelegrafista. Byl zatčen gestapem a za odbojovou činnost popraven v Berlíně-Plötzensee.⁸⁵

Konzervativní vedení v Praze označovalo Brňany za revolucionáře; jak to zdrženlivě formuluje Slavík ve svém zápisu z berlínské věznice, „*pokusy o nové programové druhy se jim zdály divoké, neodpovědné*“⁸⁶. Zatím šlo jen o to, s malými prostředky, zvláště zpočátku zastaralým technickým zařízením a primitivním vybavením, nedostatečnými studii a málo lidmi „*uplatnit novou myšlenku, strhující nápad, překvapující technické řešení a tou cestou jsme se neústupně brali a potýkali a vítězili*.“⁸⁷

Pro pražskou stanici Václav Gutwirth, „žurnalista, nezátížený divadelními tradicemi“⁸⁸, připravil na večer před 28. říjnem 1928 pásmo Duch dějin. Opakují se v něm situace odchodu přes hranice (Komenský, Havlíček, Masaryk, český voják – budoucí legionář). Zpracování – zatím ojedinele – objevuje montážní postup: „základem jsou dva hlasy – tazající a odpovídající. Třetí hlas – ‚Recitace‘ – přednáší úryvky básní, citáty a dokumenty“⁸⁹. Krátké pásmo je vynalézavou obměnou slavnostního večera, který se mohl skládat z přednášky, recitace, hudebních skladeb. Zde se v jedné ploše spojují prvky výkladový, beletristický, dokumentární, hudební a zvuková (ruchová) kulisa. Je to „první uvědomělý rozchod se souvislostí odvozenou z divadelního kompozičního modelu“⁹⁰, znamená první vskutku rozhlasové komponované pásmo. Zůstává v Praze osamoceným pokusem.

Jestliže nemá Brno v tvorbě pásma prvenství časové, má je v systematickém rozvíjení a kanonizaci tohoto specifického rozhlasového žánru.

30. července 1930 se na stanici Brno vysílala rozhlasová parodie Na tom našem dvoře aneb Dvorní pěvci. Ti dvorní pěvci jsou zpěváky na dvoře brněnského bloku činžáků.

Snímek končí:

9. První domovnice: Kerej neřád tady zase počmáral tu zeď?

Druhá domovnice: Paní Šmídek, co vařej k obědu?

10. (zpěv:) Počkej, ty budeš litovat.

11. Drátovat, flíkovat ... hé!

12. Klepání koberečů

13. Housle

14. (zpěv:) Boženka okénko

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

Druhá služka: To já nevím, ale von je u vojáků.

16. Klepání koberečů

17. Všechno dohromady

Domovnice: Ztracení neřadí! Necháte toho už!⁹¹

Právem byl snímek charakterizován jako „*první české rozhlasové pásmo, oproštěné od starých mímorozhlasových elementů a komponované jako útvar rozhlasový*“.⁹²

Autor pásma **Dalibor Chalupa** je programovým pěstitelem pásmového útvaru. Je také prvním z mušketýrské trojice Bezdíček–Chalupa–Kozík, která založila slávu rozhlasové původní slovesnosti. (Je prvním v pořadí nástupu do odbočky i tím, že právě on získal další dva ke vstupu do rozhlasu.) Tato trojice přiměla i kronikářku prvního desetiletí rozhlasu u nás A. J. Patzakovou, aby proti svému konzervativnímu přesvědčení (nebo navzdor loajalitě vůči pražskému vedení?) nadepsala jednu z kapitol titulem „Brno avantgardní stanicí rozhlasovou“. Ten první z trojice, „*čerstvý, mladý dramaturg, bez zátěže rozhlasové zkušenosti průkopnických let i bez zkušenosti divadelní rutiny*“⁹³, odvážně vyzýval mladé a stejně nezkušené autory, aby zkusili něco, co by využilo vlastností a možností rozhlasového sdělování.

Dalibor Chalupa (1900–1983)

Ročník avantgardní generace, básník (první sbírka 1920), spoluzakladatel brněnské Literární skupiny a časopisu Host (s Wolkerem, Götzem, Jeřábkem, Blatným), absolvent učitelského ústavu. Od roku 1928 externě spolupracoval s brněnskou stanicí, od roku 1930 tajemník literárního oddělení; převzal úkoly po Vladimíru Šimáčkoví (který odešel do Bratislavy) a po Lvu Blatném (který roku 1930 zemřel). Od roku 1934 šéf literárně-dramatického oddělení a od roku 1945 pražský dramaturg. Má zásluhu na prvním uvedení V + W v rozhlase (v přenosu Ostrova Dynamit z brněnského představení), na zařazení Burianových voicebandů, na uplatnění režiséra Jindřicha Honzla ve studiu i na uvedení významných zahraničních autorů

a titulů, například Brechta–Weila, Théo Fleischmanna či Kästnerovy rozhlasové hry Život v dnešní době (což není nic jiného nežli Život za našich dnů, hra, kterou posléze E. F. Burian zahajoval v Praze svoje D 34).

Chalupa dovršuje montážní podobu rozhlasového pásma. V „památníku“ věnovaném Pavlu Křížkovskému stejně jako v obdobném pásmu věnovaném Josefu Resslerovi komponuje do výrazného tvaru literárně vypravěčské prvky s dokumentárními (dopisy, výroky i novinovými články) a rozumí se s hudbou. Lokální pásmo reprezentuje Na tom našem dvoře. Velmi složitě a poutavě bylo komponováno pásmo o Mrštících v jejich rodném kraji (až z roku 1938), naopak jednodušší fakturu má řada cestopisných pásem.

Chalupa zahajuje řadu čtyř pásem, která v letech 1930–1933 kanonizují modelové podoby žánru: Na tom našem dvoře (Chalupa, Brno, 1930), Napoleon (Bezdíček, Brno, 1931), Vzpouza gramofonových desek (Očadlík, 1932), Polka jede (Očadlík, Brno, 1933).

Samostatnou řadu tvoří Chalupova literárně-hudební pásma, jež pokračují v tradici z konce dvacátých let. Významně obohacuje rozhlasovou nabídku také řada Chalupových rozhovorů s moravskými spisovateli.

Ale výčet žánrů, v nichž se Chalupa pohyboval, tím nekončí. Zaujal svým originálním nápadem, když (při příležitosti reportáže z letního tábora) vysílal své dojmy a vjemy vleže uprostřed louky. A podílel se i na reportáži velkého formátu, když v květnu 1930 vysílali s Edvardem Cenkem „procházku textilní továrnou Neumarkovou“ s názvem Od ovčí vlny k vlněné látce. Jako často potom vysílala se po směru výrobního procesu. Po obhlídce terénu bylo napsáno průvodní slovo reportérů a to se zkoušelo v reálném prostředí spolu s jeho zvuky, aby ve vysílané reportáži dokonale splynulo s ruchy prostředí. „*První prohlídka trvala tři hodiny, druhá právě tak, první zvuková zkouška byla od 10 do 16, druhá a třetí 9–12 a generálka dvě hodiny. Tedy: aby posluchači na Moravě poslouchali 55minutovou reportáž o výkvetu brněnského průmyslu, bylo třeba k tomu 20 hodin technických příprav a připočteme nejméně 20 hodin práce reportérové s napsáním, úpravou přednášky,*“ píše o tom Edvard Cenek (s pikantním označením přede- m napsaného reportážního slova jako přednášky!)⁹⁴.

„Něco takového nebylo dosud ve světě známo,“ upozorňuje Vladimír Kovářík, „lidská práce nebyla námětem reportáží“⁹⁵. Tedy také na vzniku rozhlasové reportáže se Chalupa podílel, kromě už zmíněného hudebně-slovesného pořadu a rozhlasového pásma.

Jestliže se podíváme na přehled přenosů, event. reportážních přenosů mezi léty 1925–1935⁹⁶, pak v kategorii oslav státu a státních představitelů, československo–zahraničních akcí a legionářské tematiky se v Praze odvysílalo 73 pořadů a v Brně 10 pořadů. Hlavní město mělo logicky k oficialitám blíž, ústředí si je nedalo vzít a charakteristicky zůstávalo déle a důsledněji u pouze ohlašovaného, nereportovaného přenosu. Brno si však z této „nouze“ udělalo svoji ctnost a začalo s přenosy z pracovišť, které zase nedohnala Praha; bylo jich do roku 1935 v Brně 22, kdežto v Praze jen 12.

Není tedy divu, že pětiletý pravidelného vysílání z Brna v roce 1930 oslavila stanice programovým blokem, jehož vstupní část tvořila reportáž Na šachtě z dolu Kukla v rosicko-oslavanské pánvi. Reportovali ředitel A. Slavík, redaktor E. Cenek a důlní inženýr H. Hradečný. Po 135 hodinách příprav a zkoušek vysílali reportáž o 45 minutách. Tato „jubilejní“ reportáž brněnské odbočky byla daleko náročnější nežli obě předchozí z textilky a z elektrárny. Na nich si rozhlasoví tvůrci vyzkoušeli postupy pro tento náročný úkol. A podrobná informace svědčí o tom, že i posluchači se museli připravovat na nezvyklý, a proto i pro ně náročný pořad.

V jubilejním bloku dále stanici přirozeně reprezentovala další charakteristická vizitka, tematický hudebně-slovesný pořad. A třetí jeho částí byl pořad nejlidovější orientace: už pět let úspěšně zavedený kabaret Stréčka Křópala.

Tato populární figurka vznikla z improvizací v divadelní šatně; šéf operety Oldřich Nový s dramaturgem Václavem Skochem ji zařadili do jevištní revue Z Brna do Brna. Stréček = Valentin Šindler, tenor brněnské opery a operety, poprvé vystoupil před mikrofonem v srpnu 1925, na Silvestra se mu v rozhlasovém pořadu postavil po bok Jozéfek Melhoba = jeho bratr Václav Šindler a v roce 1928 také tetička Křópalka = Ludmila Janulíková.

Jubilejní 21. červen 1930 zřetelně prokázal na třech reprezentačních pořadech širší nápadité nabídky stanice. Později napsal František Kožík: „V Brně jsme nasadili

ostré tempo. Zkoušelo se, improvizovalo, vynalézalo. Spolupráce byla všestranná.“⁹⁷ Uplatňovali se zejména mladí rozhlasoví pracovníci, objevidovaní ředitelem Slavíkem, získávaní Chalupou, přitahovaní novým médiem.

Ovšemže také v Praze se postupně uplatňují mladé síly: Otakar Matoušek (přednáškové oddělení) přijel v roce 1931, Václav Růt (tamtéž) v roce 1934, Mirko Očadlík (hudební oddělení) dokonce již v roce 1928. (Je ovšem charakteristické, že svoje pásmo o polce připravil pro Brno!) Do poloviny třicátých let „v programové iniciativě Brno stále vede“⁹⁸. A to rozhlasová hra teprve přijde na přetřes!

František Kožík (1909–1997)

Druhý z mušketýrské trojice, právník a student konzervatoře, později i filozofické fakulty, začal externě s odbočkou spolupracovat v roce 1930. Na zkoušku (hlasatel a reportér) byl přijat roku 1933, nastalo (do přednáškového oddělení) o rok později, do literárního oddělení v roce 1937. Vzpomíná: „Začátkem roku 1934 mne definitivně přijali do brněnského Radiojournalu do funkce tajemníka přednáškového oddělení. K tomu patřilo dělat hlasatele, reportéra a když bylo třeba, i právníka. (Pozn. aut.: Zejména pokud šlo o rušení rozhlasu.) Rytmus rozhlasové práce byl strhující – v redakci se žilo vždy nejméně šest týdnů vpředu. (...) Všechno se vysílalo přímo a to pokaždé znamenalo velké dobrodružství.“⁹⁹

V době nástupu do Radiojournalu měl Kožík za sebou dvě básnické sbírky a řadu publikovaných časopiseckých příspěvků a překladů. V květnu 1933 odvysílal na zkoušku dvě reportáže. První z brněnského augustiniánského kláštera, „kde Mendel konal světoznámé pokusy s křížením rostlin a kde jiný člen řádu, Křížkovský, komponoval dosud známé sborové písně.“¹⁰⁰ O dva týdny později mu bylo „uloženo celodenní reportážní průvodní slovo při regionálním přenosu z Olomouce.“¹⁰¹ Spojoval v něm dvojí profesí: průvodce posluchačů programem celého dne, uvádění všech jeho programových částí nebo dokonce vstupy do těchto relativně samostatných pořadů na jedné straně a na druhé straně reportážní předvedení mnoha zajímavostí a objektů.

Kožík byl přijat a v dalších letech vynikal v hlasatelně i v reportážích, v nápaditých pásmech (například ve slavném pásmu o dr. Semmelweisovi) a konečně v rozha-

sových hrách. Když v roce 1951 rozhlas opustil, pracoval v dramaturgii umělecké agentury a filmu. Celý život vynikal mimořádnou pracovitostí a schopností nepřetržitě psát. Vynikl zejména v životopisné beletrii.

Významné pro vývoj brněnské odbočky bylo, když se trojice jejích mušketýrů zkompletovala. Nebylo to nástupem do zaměstnaneckého poměru; všichni se začali pohybovat ve studiu nejdříve externě, **Chalupa od roku 1928, Kožík od roku 1930. Bezdíček** nastoupil po návratu do brněnského divadla **v roce 1931**.

Od roku 1929 sídlila odbočka už na třetí adrese v Sokolském domě v Kounicově ulici a tady disponovala prostorami se třemi studii, z toho jedním koncertním. (To byly podmínky srovnatelné s Prahou, která v té době sídlila v Národním domě na Vinohradech).

Josef Bezdíček patřil do zakladatelské trojice české rozhlasové režie, tvořené jmény Hurt–Bezdíček–Sommer. V Brně na sebe upozornil už v roce 1931 širokým plátnem životopisného pásma Napoleon. V Napoleonovi lze vidět skutečnou učebnici montážního postupu pro nové autory. Ve vstupní zvukové montáži se postupně vystřídá pastorále (šumění moře, cinkot zvonečků, bečení ovcí, mečení koz), pak bitevní polnice, další polnice a zvonek zvonící na poplach – a už začne vřava bitvy, v níž se do výkřiku sborů obou protivných stran (Eviva Corsica! Vive la France!) ozve výkřik porodní bolesti matky Laetitie a obraz mše navazuje:

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

Sbor: Amen...!

Laetitia: (silný výkřik)

(Pausa)

(Dítě zavrní)

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

Karel M.: Ženo! Laetitie!

Laetitie: Podívej se...

(dítě zavrní)

Laetitie: Jaké mu dáme jméno?

Karel M.: Jméno, které bude vždy jemu i nám připomínat naši pokořenou vlast. Jméno, které nosí jen svobodný Ital, Korsičan. Napoli – Korsičan. Napoleone!¹⁰²

Sugestivní kombinace zvuku a slova jako by předjímala příští světový úspěch hry Kožíkovy. Pásmo jako by

předcházelo formu rozhlasové hry. A tak se také tvar hry postupně rodil, hra se v Brně rozvinula na zkušenosti pásma.

„Když do rozhlasu přišel dlouholetý a zkušený režisér brněnských a bratislavských divadel Josef Bezdíček, vstoupila nová, vynikající epocha. Bezdíček režíroval, vychovával nové autory, z nichž někteří za ním jezdili až z Prahy.“¹⁰³

Bezdíčkova vítězná hra z bratislavské soutěže se jmenovala Vzbura na salaši. „Vzbura“ Brna by se mohlo říkat nástupu, přímo útoku tvůrčí trojice, která dostala název „brněnská škola“. Byla laboratoří i školou moderního rozhlasového projevu. V rozhovoru pořázeném v roce 1960 to Josef Bezdíček charakterizoval takto: *„Chalupa byl tehdy vedoucí literárního oddělení a ten mi jako můj starý přítel, se kterým jsem si velmi dobře rozuměl, ponechával neomezenou volnost ve výběru repertoáru, a ředitel Slavík, inženýr se vzácným smyslem pro umění, ochotně a iniciativně vycházel vstříc našemu experimentálnímu řádění. No... řádění, experimentálnímu... totiž: tenkrát co se odchylovalo od tehdejší normy vysílání her, to všechno byl experiment. Protože tato norma byla měkká, byl například experiment zavedení tří až čtyř zkoušek namísto dosavadní jedné, informativní, ve které se herci seznámili s textem, někdy nejprve při ní rozřezávali brožovanou knížku. A na generálce hra, obvykle aktovka, prošla s příslušnými zvuky bez zastávky. To bylo do té doby všechno. Ani dveře, které teď naproti tomu straší v rozhlase snad až příliš často, nebyly zvukově naznačovány. Nejvýš tak ten zvonek na sluhu...“¹⁰⁴*

To byla ovšem **cesta proti konvenci**, která se zahnízdila ve studiích a stala se pevným návykem. Proto na ni musela nastoupit generace nesvázaná s počátky rozhlasu a s těmito návyky.

Brněnská generace měla pro to i věkové předpoklady, upozorňuje Mázerová¹⁰⁵.

Porovnáme-li tvůrčí týmy, pak spolupracovali:

v Praze: režisér Hurt (53 let) a šéf Kareš (39 let)

= průměr: 46 let,

v Brně: Bezdíček (30 let), Chalupa (30 let), Kožík (21 let)

= průměr 27 let,

a v rovině řízení se setkávali:

v Praze: Čtrnáctý (48 let), Svoboda (52 let),

Šourek (50 let) = průměr 50 let

s brněnským Slavíkem = 37 let.

„Biedermeierovský duch, který nerespektuje tu základní skutečnost, že hlavním a základním **časem rozhlasového vysílání je přítomnost** a ne minulost, přetrvává v rozhlase, především pražském a především vlivem Karešovým, až daleko do třicátých let a láme se nejprve pod vlivem Brna, kde nastupuje nová generace už koncem dvacátých a na začátku třicátých let,“ charakterizuje situaci Branžovský¹⁰⁶. Miloš Kareš totiž programově vyvodil ze zájmu širokých vrstev o vysílání, že je zpočátku nutno „sledovat jistý umělecký **konserwatismus**, je nutno připravit půdu, seznámiti široké vrstvy posluchačů nejprve s uměleckým odkazem minulosti, než bude možno navázati plný kontakt s uměleckými proudy dneška.“¹⁰⁷ K tomu Praha soustavně adaptovala divadlo do rozhlasového studia.

Brno si uvolnilo ruce ohledáváním nedivadelních předloh k dramatizaci a původních námětů. Opakovalo přitom vlastně historickou cestu divadelního vývoje od středověku do moderní doby: od vypravěče přes vyprávění střídavě ve dvou či více hlasech k vyprávění s vloženými dialogy až po skutečně dramatický dialog. Pracovalo přitom záměrně montáží malých ploch, malých záběrů, jež spojovalo do významných řad. Mezi monologickým rozhlasovým pořadem a rozhlasovou hrou se vývojovou (a laboratorní) mezifází stalo **rozhlasové pásmo**¹⁰⁸. (V Brně se na vývoji a konstituci jeho tvaru podílejí ve třicátých letech krom Helferta, Vetterla, Chalupy, Bezdíčka a Kožíka také Kutal, Racek, Leo Firkušný, František Matula, Vrbata, Robuš-Kotásek, Konupka, Indra, Kynčl, Brtva, Prásek a Charousová-Gardavská.) K rozhlasové hře dále vedla adaptace zahraničních zkušeností (tj. nejprve hledání a potom přísný výběr té malé části, která reprezentovala kvalitu a přínos). A posléze i vědomé a záměrné zkoumání rozhlasové poezie, na něž vzpomíná Kožík: „*Hledali jsme a objevovali dramatický význam zvukových kulis: hlas deště dopadajícího na okno, přibližující a vzdalující se koncert na promenádě, hlas motoru, ptačí zpěv, houkání vlaku... Byly to první rozkolísané kroky doprovázené nepochopením lidí, kteří mluvili o nemožnosti nahradit živou scénu něčím tak neosobním, jako je rozhlas.*“¹⁰⁹ Sem patří Kožíkovy Rozhlasové momentky, miniscénky, jež sugerovaly posluchači „*určité stavy a jejich proměny výhradně zvukovými vjemy*“¹¹⁰ (tj. hlavně zvuky mimoslovní povahy).

Z komplexu těchto průzkumných výpadů do budoucnosti rozhlasového výrazu se zrodila erbovní rozhlasová hra – Kožíkův **Cristobal Colón**. „*Rozhlasový hřebík uhodil na hlavičku teprve František Kožík svým Cristobalem Colónem, ve kterém spojil v dokonalou rozhlasovou jednotu dramatické prvky s básnickými a vytvořil tak první rozhlasovou dramatickou báseň.*“¹¹¹ Kožík pochopil téma jako příležitost „*spojit všechny druhy rozhlasového uměleckého vyjádření od realistické scény přes reportáž po melodram a sborovou recitaci*“¹¹², jak řekl úvodem k obnovenému nastudování.

(Melodram recitačního sboru:)

Tisíce tisíců vln
hřbitovy odvahy
zkouška vášnivých a smělých srdcí
zkouška dobrodruhů vítězů a vůdců
strašných bojovníků s živly
kteří krok za krokem rozšířili svět
pokořili tajemství
nebepečí

(Z prologu hry)

Hra je označena za rozhlasový epos. Tím se zřetelně distancuje od divadelní hry, adaptované pro rozhlas, a zároveň reflektuje širokou fresku, kterou realizuje před mikrofonem třicet šest postav a s nimi další hlasy námořníků, dětí a Indiánů a k tomu recitační sbor.

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

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

(Vitr. Prolnou hlasy jako v podvědomí.)

Sbor: Vlna a vlna
jméno a jméno
Bermejo
Bermejo

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



Kožíkovo drama Puškin. U klavíru představitel Puškina E. Kohout, vlevo R. Nasková a režisér J. Bezdíček

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

Mluvil-li autor o společném díle horoucího kolektivu, bylo to bezpochyby namístě. V režii Josefa Bezdíčka uvedlo Kožíkův rozhlasový epos Brno 12. dubna 1934 a brzy nato v repríze 30. května 1934 s Josefem Skřivanem v titulní roli. Hru později uvedla Praha a Bezdíček tu svěřil titulní roli Eduardu Kohoutovi. Všecka tato vysílání byla samozřejmě přímá, nahrávku pořídil Josef Bezdíček až v roce 1948 (s Jiřím Pravdou, tehdy členem Realistického divadla) v Praze.

Rozhlasová hra se stala publičským kamenem rozhlasovosti pro celou slovesnou oblast. Příběh o Kolumbovi byl na léta jejím výkonem špičkovým.

Sebeuvědomování rozhlasu

Třicátá léta jsou obdobím sebeuvědomování rozhlasu, chápání jeho mezí a hlavně objevování jeho možností. Toto rozpětí zkoumají různé osoby, z rozdílných podnětů a na základě odlišných východisek.

Nabízí se tu srovnání s **filmem**, k němuž se (slovně!) přihlásil i Kareš. V roce 1930 o něm přemýšlejí nejméně tři tvůrci: Václav Růt v Praze se obrací k teoretickým studiím o filmu (například Balázsovým), Dalibor Chalupa v Brně studuje odkazy avantgardních vrstevníků na směřování umělecké moderny včetně filmu, Josef Bezdíček v Bratislavě teoreticky zpracovává divácké zážitky z němých filmů. Tak se začíná formovat vědomá stříhověmontážní rozhlasová metoda. Bez ohledu na zatím primitivní možnosti její realizace tu vzniká vlastně rozhlasově osobitý výrazový postup.

Ale i divadelní inscenační praxe zpracovává nové myšlenkové podněty a hledá nový, době přiměřený výraz. Jakkoli v Brně se jevištní výboje nesetkaly (a už od Mahenových divadelních dob vždy nesetkávaly) s divácky úspěšným ohlasem, přece jen za režijní činností E. F. Buriana a Jindřicha Honzla v Brně zůstala podnětná stopa. Bylo jen přirozené, aby moderní sdělovací prostředek – rozhlas – navazoval na výsledky moderního divadla.

Tyto vlivy se formují zhruba v první polovině třicátých let a vyvíjejí tlak týmž směrem jako příklad brněnské rozhlasové tvorby a tomuto ataku nelze dlouho odolávat. Praha začíná absorbovat brněnské podněty od poloviny třicátých let, tím spíše, že začínají působit i mladé a nové síly v jejich vlastních studiích: po Očadlíkovi také Disman, Jareš, Matoušek, Růt, Cincibus, Kocourek, Pražský a další. A otáčí se výrazně také myšlení doby.

Proces od rozhlasového přenosu k reportážnímu přenosu a dál k rozhlasové reportáži z nejrůznějších prostředí, od tematického seřazení programových čísel přes literárně-hudební pásmo až k tematickému rozhlasovému pásmu (historickému, literárnímu, biografickému, cestopisnému, vědeckopopulárnímu), od hry se zvuky k rozhlasové hře – to je vývoj rozhlasu k objevu vlastních prostředků z podnětů a impulsů brněnské odbočky. Rozhlas začal být vnímán nikoli po boku divadla, ale po boku filmu jako technicky zprostředkované sdělení, které působí plynulým řazením zvukových obrazů (záběrů), skládaných do záměrně cílené montáže.

Špičkové dílo třicátých let, Colón, vyšlo tiskem roku 1934. Bylo prohlášeno za nejlepší domácí hru a vysílaly je zahraniční stanice. Roku 1935 reprezentovalo naši tvorbu v cyklu Nejlepší rozhlasové hry světa, roku 1938 hájilo barvy Československa na rozhlasovém festivalu v Bruselu. „*Ve hře bylo zanícení nejen moje, ale nás všech, Dalibora Chalupy, Bezdíčka, ředitele Slavíka. Bylo to dílo kolektivu,*“ napsal František Kožík. „*Když jsem Colóna psal, bylo mi čtyřiaadvacet let. Ve hře je zkrátka naše lidské i rozhlasové mládí.*“¹¹³ Rozhlas si už je vědom **svých možností a prostředků**, stal se konečně sám sebou.

Třicátá léta byla zlatým věkem rozhlasu ve světě i u nás. V naší rozhlasové historii jsou s nimi srovnatelná jen léta šedesátá, která byla nazvána obdobím renesance rozhlasu. Shoda mezi obojím rozhlasovým desetiletím spočívá ve vynalézavosti rozhlasové **tvůrčí práce** a v **sociální rezonanci** vysílání.

Rozhlasová žurnalistika

V Radiojournalu bylo vše ve stálém pohybu, stálé expanzi, růstu a bujení. Vznikaly tak některé zvláštní jevy

a situace. Například „*Termín ‚literární program‘, chápaný normálně jako program složený z literárních děl nebo těchto děl se týkající, je používán rozhlasovým vedením na označení programu nehudebního, ze slov se skládajícího. Tak se stalo, že do literárního programu patří i módní hlídka, reportáže, přednášky všech oborů atd.*“ píše Václav Sommer ještě jako kritik, stojící vně rozhlasu.¹¹⁴ I názvy a subordinace již přežilé zůstávaly často v užívání. (A některá označení se jen zvolna naplňovala.) Zdá se, že nejnehybnější či nejméně se vyvíjející byla žurnalistika a z ní především zpravodajství. Byl tu mnohaletý paradox: rozhlasová společnost, která se uvedla pod názvem Československé zpravodajství radio-telefonické, s r. o., celých dvaadvacet let neměla nárok na zpravodajskou redakci! (Dočkala se jí až v roce 1945.) Po tu dobu jí byl vnucen monopol Československé tiskové kanceláře: nezávislý na záměrech a programových potřebách Radiojournalu, ale naopak závislý na politice tiskového odboru prezidia ministerské rady. Ostatně zprávy ČTK byly „rozhlasem v rozhlasu“ stejně nebo velmi podobně jako ostatní „rozhlasy“, řízené a realizované zvenčí (a v tom smyslu bylo jejich označení přesné), počínaje rozhlasem zemědělským a konče školským.

Kritika zpravodajství

Tato situace a její důsledky byly soustavně terčem kritiky. Z ní umírněná byla ta, která se ozývala proti **konzervativnosti** vysílání, proti nedostatku života v obsahu i malé živosti zpracování. „*Národně socialistické České slovo volá, aby se rozhlas stal angažovaným propagátorem dobrých počinů vlády, a několikrát kritizuje zpravodajství ČTK jako nezainteresované, suché, nerosozumitelné prostým lidem, šroubovaně stylizované: podivuje se, jak je možné, že politická redakce, jakou je ČTK, může odevzdávat tak šedivou, nevýraznou práci. (...) Jaroslav Humberger označuje zprávy ČTK za ‚morový kout československého rozhlasu‘, proti kterému je třeba vést tvrdý boj. Je to suchopár, vyznačující se vzácnou nestravitelností, nezáživností a nezajímavostí. (...) Emil Synek konstatuje, že rozhlas ‚pro samé kličkování ztratil svou základní vlastnost, aktuálnost‘. Oznamování zpráv je ‚pravým paskvilem jak z informačního hlediska, tak pokud jde o zajímavost‘.*“¹¹⁵

Náprava je ovšem nesnadná a monopol ČTK neodvolatelný. Podstatě věci se přiblížil A. C. Nor, když vytkl

rozhlasu, „že jeho spolupracovníci nejsou novináři, nýbrž úředníci; rozhlas nechce vzít na vědomí starou pravdu, že slovo mluvené je účinnější než slovo psané, a zůstává v područí tisku.“¹¹⁶ Nor ovšem totéž mohl říci o ČTK a o prezidiálním tiskovém odboru. (Ostatně Karel Kraus v ČTK byl vrchním odborovým radou tohoto tiskového odboru podobně jako byl Miloš Kareš vrchním ministerským komisařem téhož odboru, v němž byl zaměstnán ještě prvé tři roky působení v Radiojournalu.) Krátce: „Rozhlasová žurnalistika vzniká u nás velmi váhavě a pomalu,“ jak napsal Jiří Hronek.¹¹⁷ Noviny se čtou, rozhlas se poslouchá a slovo v rozhlase má své zvláštnosti, své zákonitosti. Rozhlasové zpravodajství jako přívěšek ČTK uvádělo zprávy psané pro tisk a pro rozhlas jen nepatrně upravené.

Nejen zpravodajství

Ostřejší kritika se ozývala k **celkové koncepci** informativní funkce vysílání, která není vyčerpána „částí, věnovanou zprávám tiskové kanceláře“¹¹⁸. Olga Srbová na toto téma přináší řadu příkladů a námětů:

1. „Mnohem větší význam než vyprávění o událostech v parlamentě by mělo přímé vysílání celého jednání. Jsou vysílány mše z kostelů, opery z divadel a sportovní zápasy. Proč by nemohla být vysílána důležitá dějství našeho politického života?”
2. (...) vítáme radostně referáty o knihách i předčítání ukázek. V našem kulturním životě však nevycházejí jenom knížky. Jsou premiéry v divadlech a kinech, jsou koncerty a výstavy.“ Rozhlas nemusí konkurovat hloubkou a rozsahem novinám, stačí, aby se „rozhlas omezil skutečně na informace a ponechal by tisku kritiku.“
3. Rozhlas může jít dále než noviny. Nemusí oznamovat jen hotové věci, nýbrž může zachycovat jejich zrození a průběh.“¹¹⁹

Konečně se kritika – nejostřeji – obrací k **postojům** rozhlasu. „Přítomnost, nezávislý deník, vydávaný u Františka Borového, kritizuje v r. 1933 rozhlas za jeho neutralitu. V době, kdy říšskoněmecký rozhlas prohlásil ústy svého ministra propagandy Goebbelse, že německý rozhlas musí být odshora dolů orientován hakenkrajclersky, v době, kdy ohrožená demokracie musí bojovat o svou existenci, je neutralita přímo škodlivá. (...) „Jde jen o to, aby rozhlas velkou část své

práce organizoval u vědomí, že rozhlas demokratického státu nemůže zůstat stranou tam, kde se bojuje o demokracii.“¹²⁰

Snad mělo vedení Radiojournalu dobrou vůli, snad se i snažilo držet krok s hradní politikou, ale program žurnalistických, tedy politických pořadů se měnil jen zvolna. Miloš Kareš nebyl Dalibor Chalupa a Rudolf Beran nebyl Antonín Švehla. Zprávy ČTK se v půli třicátých let ozývaly na Praze I v poledne, večer (19.00 hod.) a ve 22.00 hod. spolu s přehledem denních událostí a zprávami sportovními. Zpráv meteorologických a burzovních bylo za den víc. Všechny zpravodajské relace se vysílaly také (v blízkém čase, například večerní před 19.00 hod.) německy. A zprávy, východisko a osa vši žurnalistiky, se neproměňovaly. Jen žurnalistické formy mimo vlastní zpravodajství, drobné glosy, doplňkové informace, kulturní zprávy a publicistika procházely vývojem a proměnou. Díky jim se vysílání vcelku proměňovalo z osvětového a vzdělavatelského na informativní, na sdělení aktuálních faktů. Splnila se tak v průběhu desetiletí některá z přání či představ Olgy Srbové. Jakmile ovšem byla uchopena jen trochu podstatněji, už bylo zle. Tak například: „živnostenský Národní střed protestuje, že rozhlas nevěnuje pozornost akcím, projevům a shromážděním živnostníků a obchodníků, ač právě mezi nimi je nejvíce rozhlasových abonentů: „Náš rozhlas, který dovede vysílat socialistické debaty večery, které nejsou ničím jiným než propagací marxismu, nevysílal o našem projevu ani slova!“ Václav Gutwirth, když uvažuje nad „radiocenzurou“, vidí situaci jako nesnadnou: „Není tu vinen snad jen Radiojournal. Připustme, že by dovolil volnější názor v rozhlase. Ihned by byl oheň na střeše, neboť svobodnější názor, projevený před mikrofonem ve studiu, by byl hned předmětem útoků v některém listě.“¹²¹

Rozhlasový komentář

Celých patnáct let se vysílání obešlo bez **politického komentáře**, nepočítáme-li za něj občasný oficiální projev vládního představitele. Sváteční Úvahy a Živá slova byly poctivé a užitečné pořady, eticky a filozoficky se zamýšlející nad otázkami lidských osudů a vztahů. Populární byla zejména Živá slova, která začala vysílat brněnská stanice 16. října 1932 a v nichž vystupovala řada známých osobností literárního i vědeckého světa.

(Jejich role vzrostla zejména v období protektorátního omezení rozhlasových možností.) Komentář však nebylo možno ničím nahradit.

Naprostým nezbytím se komentář stal v napjatém a nepřehledném roce 1938, plném dramatických událostí. Bylo třeba výmluvně a vlastenecky vysvětlovat vládní politiku a k tomu byl vybrán jako první soustavný politický komentátor zkušený a vzdělaný redaktor **Franta Kocourek**. „*Svou úlohu obhájce a tlumočnicka vládní politiky (...) chápal ideálně a idealisticky. Svě informace (a to bohaté, přesné a včasné) míval přímo z kanceláře presidenta republiky.*“¹²²

Franta Kocourek (1901–1942)

Svobodný žurnalista, vystudoval UK a pokračoval ve Francii a v Německu, spolupracoval s 35 novinami a časopisy, v rozhlasu externě působil v letech 1933–1940 jako reportér, autor přednášek a rozhlasových úvah a posléze rozhlasový komentátor. Jako reportér osvědčil „pohotovost, klid a jazykovou i přednesovou čistotu“. Jako komentátor mluvil pěkně a srozumitelně, svými myšlenkami a „hlase, přednesem i celou výstavbou každého vystoupení vyvolával zájem. Lidé ho měli rádi. Dovedl hovořit o nejvšednějších věcech života prostě, ale osobitým patosem dovedl celé partie svých promluv přenést až do poloh klasické prózy.“ V roce 1938 se účastnil kolektivní reportáže z X. všesokolského sletu. Přispíval do politického Okénka. „18. září komentuje pohřeb obránců hranic ve Falknově (Sokolově), 23. září hovoří v komentáři o zradě Francie, 27. září odpovídá na Hitlerovu řeč, proslovenou v Norimberku. Pomáhá svými rozhlasovými rozhovory a komentáři při repatriaci vysídlelců z obsazovaných území.“ Nejtěžší úkoly ho čekaly v Protektorátě. Zemřel čtyřicetiletý v Osvětimi–Birkenau.¹²³

Do uplatnění politického komentáře se k realitě života přibližovaly reportáže, politickou pasivitu prorazil teprve cyklus tzv. Okének.

Reportáže

V **reportáži** měla už své bezpečné místo reportáž sportovní a v ní zavedený Josef Laufer, následovaný postupně dalšími reportéry v Praze i v Brně. Laufer byl, jak víme, „*prvním reportérem vůbec, který provedl podobný způsob reportáže, o jaký se ani vedoucí Anglie dosud nepokusila.*“¹²⁴ Jako redaktor pražského týdeníku Prager Presse (1920–1939) se zasloužil také o vývoj reportáže německé, protože vysílal i pro rakouskou stanici

v německém jazyce. Nikdy nebyl v českém rozhlasu zaměstnancem, ale dlouhá léta byl jeho předním reprezentantem a propagačním symbolem.

Z nejvýznamnějších reportáží Josefa Laufera ve třicátých letech (které zaznamenal V. Zápotocký v Týdeníku Rozhlas 16/2001):

1930 – Přímé reportáže z II. světových ženských her v Praze. Zlatým hřebem je reportáž z házenkářského finále ČSR – Jugoslávie.

1933 – Přímé reportáže ze všech zápasů našeho národního mužstva z prvního mistrovství světa hokejistů uspořádaného u nás na zimním stadionu na Štvanici. To byl první seriál sportovních reportáží v dějinách našeho rozhlasu.

1934 – Přímé reportáže ze světových šampionátů nejpopulárnějších sportů – hokeje a fotbalu – z Itálie. Hokejové zápasy rakouské reprezentace pro vídeňský rozhlas vysílal J. Laufer samozřejmě v němčině.

1936 – První přímé přenosy z olympijských her – zimních v Garmisch–Partenkirchenu a letních v Berlíně.

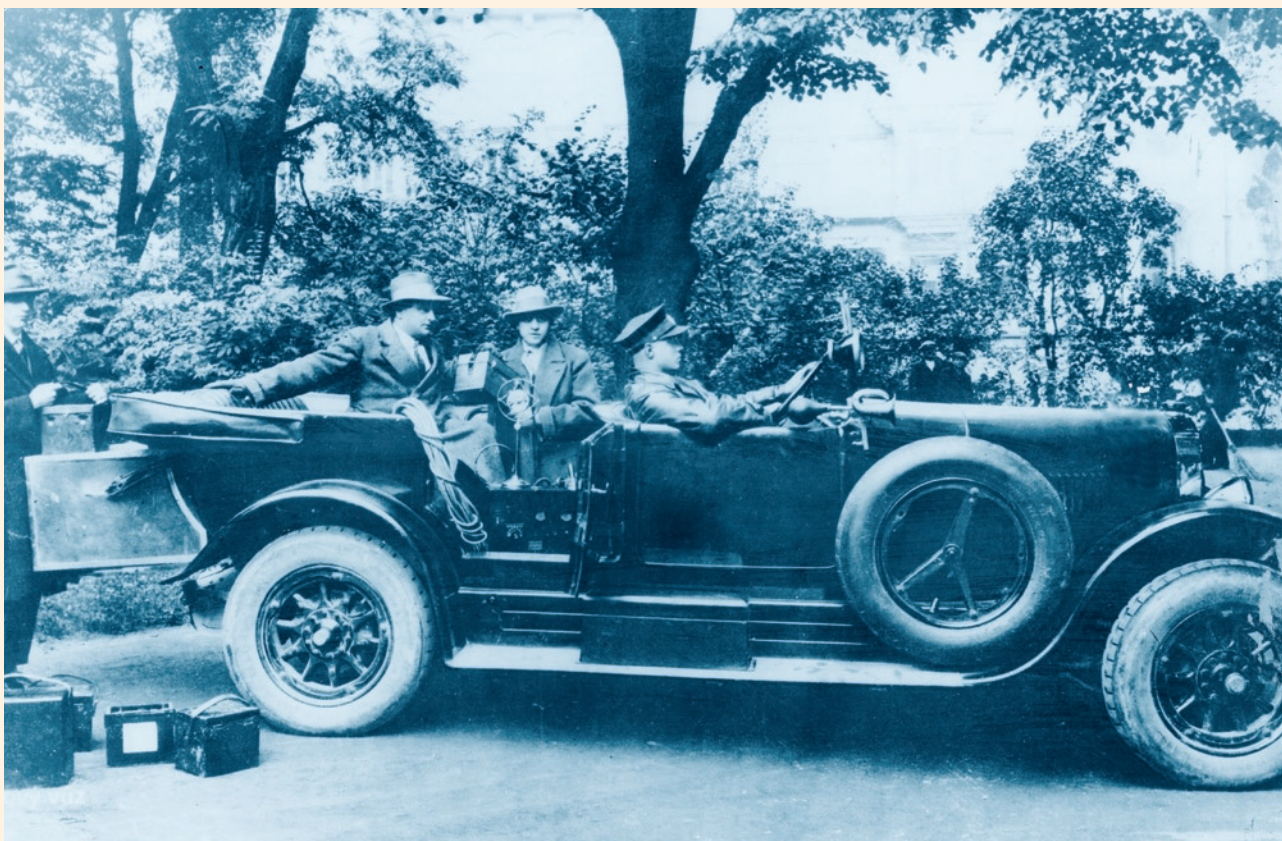
1938 – Premiérový ročník plochodrážní Zlaté přílby Československa se slavným vítězem Frantou Juhánem.

1939 – Na začátku března ještě reportáže z mistrovství světa hokejistů ve Švýcarsku, ale pak dlouhá odmlka.

Pro reportáž se ještě neustálil termín, pro reportéra jakbysmet. Laufer sám mluvil o hlasateli nebo speakru, ačkoli mu termín reportér nebyl neznámý. A další autoři nazývali reportérovo dílo rozhlasovým popisem. Takže Laufer je náš první a přední „hlasatel rozhlasového popisu“. (Ještě že alespoň vstoupil do užívání termín „vysílání“ namísto ještě nedávného „rozhlasování“!)

Okolo roku 1930 už byl význam reportáže jasný, její popularita nepochybná, potřeba jejího rozvinutí do dalších oblastí zřejmá. Nesnáz ovšem působila vysoká laťka, kterou stanovil Lauferův vzor a jeho požadavky. „*Dokonalý hlasatel měl by být také hercem, básníkem nebo umělcem, aby dovedl vnést do svého líčení dramatický spád. Náhlé odmlčení, zrychlení řeči apod. mohou podstatně oživit posluchačům průběh zápasu. Tím způsobem podaří se hlasateli, že jeho hlášení vzbudí zájem i těch, kteří se jinak o sport nezajímají.*“¹²⁵

Ale byly tu požadavky posluchačské veřejnosti dokonce formulované už i v tisku. „*Obliba sportovních přenosů nabádá, aby jí bylo všemožně využito. Nebylo by možno najít vtípného hlasatele slovní kultury a pohotovosti, který by nám např. vylíčil přenosem*



První přenosový vůz

z nádraží, z tržnic, z ulic a živých křižovatek, ze sadů a jiných míst i továren pravý, nefalšovaný život velkoměsta? Pokud vím, jediná dosud v Bratislavě stanice zavedla tzv. „Blick in die Zeit“, tedy něco podobného, jednou týdně s velkým úspěchem. Tento námět ovšem jest také otázkou techniků. Po této stránce však naše stanice, zejména pražská a brněnská, zmohly mnohem nesnadnější problémy a nebylo by tedy překážek, aby náš rozhlas byl zaktualizován.“¹²⁶

O **aktualizaci vysílání** se začaly tedy pokoušet zejména vyzvané stanice. Obě pochopily šanci, kterou reportáž nabízí, a pustily se do pokusnictví; s trochu rozdílným cílem – jestliže Praha se snažila převážně o vyhledávání zajímavých **témat**, Brno se snažilo naopak hledat zajímavé **podání** témat. „Reportér se nemá pohybovat

jen po vrcholcích zajímavostí a senzačnosti zvuků,“ vzpomíná po létech Dalibor Chalupa na brněnské reportáže, které si nezdaly ve srovnání s dramatickými útvary. „K výročí zřízení brněnského vodovodu jsme vytvořili reportážní montáž, která zabrala půldruhé hodiny večerního vysílání. V přesně propočítaném a vypáčeném scénáři bylo pamatováno na čtyři od sebe značně vzdálená reportážní stanoviště a na vstupy ze studia, které tvořily umělecké přechody a spoje. Úvodní scéna zavedla posluchače do dávné minulosti Brna, města studní, na ni pak po hudebním přechodu navázala báseň S. K. Neumanna Stavba vodovodu, inspirovaná mohutným technickým projektem vybudování vodovodního potrubí od Svitav k Brnu. A potom již následovalo zapojování jednotlivých reportážních stanovišť

a studia v dramatickém pásmu, sledujícím potrubí od pramene přes přečerpávací stanici k chemickým laboratorům, až k vodovodnímu kohoutku v domácnosti. Od mixovacího stolu byly otevírány a zavírány jednotlivé mikrofony reportérů, kteří řídili nástupy podle poslechu vysílání z přijímače, a stejně tak byly řízeny i herecké a hudební vložky ze studií.“ A Chalupa zdůrazňuje: „Bez této školy, bez tohoto experimentování technického, reportérského a konec konců programového, které bylo vážným, zkoumáním a uzákoňováním problematiky rozhlasu, nebylo by došlo k dnešnímu stavu technické i programové vyspělosti.“¹²⁷

Zkoumání a uzákoňování reportážních zásad se zúčastnil také F. K. Zeman (v té době redaktor Lidových novin v Brně a, rozumí se, spolupracovník brněnské odbočky). Podle zjištění jeho „první úvahy o vážné otázce“ jde reportáž za zprávu tím, že jde dovnitř věcí, k jejich kořenům, a tím přibližuje případ mysli a citu vnímatele. V reportáži rozhlasové pak „vlastnosti předmětů a událostí nabývají psychologickým účinkem zrakového dojmu na slovní výraz daleko větší živosti, než sebelépe připravená přednáška.“¹²⁸ Reportér pomáhá posluchačově obrazotvornosti, aby nabyl představy tvaru a pohybu a stal se tak účastníkem všeho, co se děje. Součinnost odborníka umožňuje reportéru věnovat se více popisu a dojmům, odborník pak dodává reportáži informační a dokumentární závažnost, „hlas odborníka je reportérovo svědectví.“¹²⁹

Brno vysílalo jízdu králů ve Vlčnově i vojenské manévry, ozvalo se (s pomocí krátkovlnky) ze dna Macochy i z výše plachtícího větroně, přiblížilo atmosféru u táboráku i objekty archeologických vykopávek ve Věstonicích, ale především přiblížilo nejrůznější profese a pracoviště, obvyklá a neobvyklá.

Praha volila (v roce 1930) atraktivní témata v zajímavých prostředích, mj. z cirklu Kludský a z bojiště u Lipan, kde byla rekonstruována historická bitva. Nástup Brna ji však nechává v závěsu. A když i Ostrava, kterou vede Jaroslav Tyl, bývalý brněnský hlasatel, se pouští po brněnském vzoru do reportáže z dolu (1931), zůstává pražské vysílání výrazně pozadu. Věnuje se daleko více oficiálním přenosům (které jí v hlavním městě, pravda, přísluší) a sportovní reportáži Lauferově (v Brně mu sekunduje Jan Liška). K dennímu životu se obrací jen reportáže specializovaných vysílání, Hokešovy

v dělnickém a Dismanovy ve školském rozhlase. Když ostravské reportážní aktivity ještě posílil F. K. Zeman po příchodu z Brna, začala se i Praha ohlížet po oblíbeném novém žánru ve vysílání. Tématům pracovním se začala rozpačitě věnovat od roku 1933 (Brno od roku 1928) a k roku 1938 bylo v počtu reportáží skóre Brno : Praha = 27 : 23.¹³⁰ V roce 1933 začíná externí spolupráci v Praze redaktor Franta Kocourek (v roce 1934 reportuje převoz ostatků plukovníka Švece do Památníku odboje na Žižkově), v roce 1935 nastupuje jako hlasatel ing. Josef Cincibus, který se po roce začíná věnovat reportážím (vysílá korunovací anglického Jiřího VI., předání hrobu J. A. Komenského v Naardenu).¹³¹

Reportéři

Připravenost a pohotovost reportérských sil z celé republiky se prokázala v pěti hodinové reportáži z pohřbu T. G. Masaryka 21. září 1937. Hovořili v ní: Josef Cincibus, Miloslav Disman, František Havel, Vladimír Müller, Ferdinand Pour, Julius Randýsek, Emil Rusko, Vladimír Šimáček, Emil Vrba, F. K. Zeman. Byli různých profesí i rozhlasových funkcí a z různých pracovišť a odboček, ale vytvořili při různosti svých osobnostních typů a svého vidění i mluvního výrazu velkolepé široké plátno reportážního obrazu historické události.

Když Jan Wenig ve vzpomínkách obhlíží reportéry (jejich práce „není zaměstnáním, ale povoláním“), zaznamenává tyto charakteristiky: „V začátcích rozhlasu se reportérsky osvědčoval právě tak František Kožík, Dalibor Chalupa jako František Havel. Reportérem, abych užil starého termínu, z boží milosti byl Josef Cincibus, rychlý, vtipný, vybavený jazykovými znalostmi a hbitou reakcí na viděná fakta; totéž platí o F. K. Zemanovi se širokou paletou zájmovou, kde politika sousedila s hudbou a národopisem. Kultivovaným reportérem, podávajícím formálně vybroušené výkony, byl a je M. Disman. Ve Frantovi Kocourkovi (...) nám odešel z nacistické zvěle talent víc než slibný.“¹³²

Reportáž hrála už ve vysílání tak významnou roli, že rozhlas cítil v květnu 1936 „nutnost zřídit ‚reportážní oddělení‘, i když je představuje jen jediný člověk – ing. Cincibus – pověřený korigováním a organizováním činnosti příležitostných reportérů vlastních i externistů.“¹³³ Běhal připomíná, že „existence prvního profesionálního ‚jenom reportéra‘ (bez jiných hla-

satelských, novinářských apod. závazků) umožnila vznik denních tzv. ‚malých‘ reportáží ze všedního a pracovního prostředí, které byly pro ing. Cincibuse typické.“¹³⁴

Rozhlasová okénka

Roli aktuálně působícího sdělení, které bez ohledu na svoji formu fungovalo jako politický komentář, sehrála Okénka nebo také Rozhlasová okénka, jež se z rozhlasových pořadů nejvýrazněji vymkla z převážně defenzivní pozice Radiojournalu. „Zpravodajství bylo nejostřeji kritizováno a také rozhlasoví pracovníci těžko snášeli trvající závislost na zpravodajských pořadech Četky, která byla zcela pod vlivem agrární strany.“¹³⁵ Pověření organizovat tento nový programový typ přijal od května 1938 Miloslav Disman. V sousedství zdeředené „objektivní“ zpravodajské relace měla desetiminutová Okénka přijít s živou informací a optimistickým tónem. Vzдор svému neutrálnímu názvu to činila a nebyla vůbec neutrální bez ohledu na to, zda je plnila reportáž z přenesení Paladia Země české z Týnského chrámu v Praze do Staré Boleslavi, nebo pozdrav krajana, který přijel na Vsesokolský slet.

Okénka měla přesná pravidla, formulovaná redakčním kruhem. Pořad měl sloužit výchově k národnímu sebevědomí, výchově k československé vzájemnosti a k demokracii, k vzájemnosti se spřátelenými státy, k životnímu optimismu a k brannosti. Komentovány v něm mohly být (ať přímo, nebo nepřímou reakcí, například recitací apod.) pouze události dokonale aktuální, a to buď z téhož dne, nebo se vztahem k současné československé situaci, nebo s nevtíravou tendencí toho kterého účelu. Vyloučeny byly projevy, které mohly být zařazeny včas do kteréhokoli denního programu.¹³⁶

V období dvou měsíců bylo odvysíláno 96 Okének, z toho sedm mimořádných, tj. mimo normální čas. Až na tři Okénka byla všechna připravena v Praze. Bylo jich s náměty politickými a kulturně-politickými 55, s branným námětem 33, slovenských Okének 15, věnovaných vzájemnosti s cizími státy (celá nebo zčásti) 40, neutrálních (tj. hudebních) 8. Formy se střídaly velmi bohatě, zazněly tu glosy a citáty, výzvy a provolání, proslovy a recitace, vzpomínky, interview a přednášky, scénky, reportážní montáže a montáže provolání či citátů s reportážní kulisou atd.

Okolo Okének se sešla elita rozhlasu: Očadlík, Kocourek, F. K. Zeman, Wenig. „Později,“ vzpomíná F. K. Zeman, „opatrnická politika Karešova programového vedení rozhlasu i toto naše Okénko zatáhla železnou žaluzií kolaborantské ustrašenosti a německý režim je konečně nahradil tzv. ‚politickými a časovými úvahami‘, ve kterých nastoupili jako ochotní spolupracovníci Němců někteří z prvních lidí Protektorátu.“¹³⁷

Okénka se stala zároveň bezděčně průzkumníkem veřejného mínění, totiž ve stovkách dopisů, v nichž posluchači na vysílání odpovídali svými názory i návrhy. Vedle mnoha pozitivních dopisů se objevilo nemálo dezorientovaných úvah. Prozrazuje to Dismanova zpráva programovému šéfu Miloši Karešovi: „V dopisech se také ukazuje, že nepřátelská propaganda, hlavně český a slovenský rozhlas z Říše, měla velký vliv na naše posluchače, mnozí píší, že tam se dovídají pravdy, které jim rozhlas neřekne, že se dozvídají jen zprávy kusé, že se jim neřekne pravda včas, aby byli na události připraveni. Volá se po pevné ruce, často i po vojenské diktatuře, proti politickým stranám, pro jejich rozpuštění atd.“¹³⁸

To už nastal soumrak republiky; Rozhlasová ročenka, vydaná roku 1939, tomu eufemisticky říká „politické změny“. „Politické změny na podzim roku 1938 rozšířily značně zpravodajskou složku činnosti reportážního oddělení. Velké přesuny a stěhování obyvatelstva měly vzápětí neobyčejné množství žádostí o rozhlasové výzvy k nezvěstným. Často rozhlas vyřídil sto až dvě stě těchto žádostí denně. Každá taková výzva znamenala okamžitou pomoc rodinám, jichž členové o sobě navzájem nevěděli, a pomohla v mnoha případech i ve věcech majetkových.“¹³⁹ Optimističtější hodnocení formuloval v předmluvě téže ročenky Zdeněk Wirth: „Čs. rozhlas přebudoval na podzim loňského roku pohotově svůj program podle směrnic, které sama doba udávala. Volal národ do jediného houfu, křísil jeho sebevědomí, povzbuzoval k okamžitému zahájení práce na zabezpečení jeho existence. Prostředkem mu byly česká tvorba hudební i slovesná, monumentální i lidová, politický projev čistých lidí, povzbudivý hlas a rada odborníka pro zlepšení organizace kulturní práce v obci, zemi i státě, varovný nebo nabádavý příklad z historie. Našel si i nové formy rozhlasového projevu, především uplatnil plně v létě zavedené Okénko čs. rozhlasu, z něhož vycházela ozvěna nebo připomínka k politickým i kulturním událostem dne.“¹⁴⁰

Vzdělávání éterem

Když v roce 1927 přešla přednášková činnost do kompetence Miloše Kareše, nic se na činnosti osvětových institucí a odborných rozhlasů nezměnilo, jen se nabídka rozšířila o přednášky ve vlastní redakci rozhlasu. Problémy zůstávaly.

Počátkem roku 1931 nastoupil konkurzem jako referent pro přednášky mladý docent **Otakar Matoušek** a měl řešit koncepci přednášek a vzdělávání v rozhlasu vůbec.

Otakar Matoušek (1899–1994)

Po habilitaci na Univerzitě Karlově jako docent geologie studoval ještě na Sorbonně a v USA, od 1. února 1931 zaměstnán v Radiojournalu: referent, vedoucí oddělení a šéf odboru přednáškového. Vnesl systém a záměrnost do vzdělávací činnosti rozhlasu a získal pro vysílání vysokoškolské odborníky, často špičky oborů. V roce 1934 se stal mimořádným profesorem metodiky a dějin přírodních věd, po válce učil na Univerzitě Karlově a ve Spojených státech, jako vědecký pracovník působil v ČSAV.

Přednášek nebylo málo, naopak; byli i velmi dobří lektori (například hudební tematiku přibližoval Jaroslav Kříčka, otázky mateřštiny prof. Miloš Weingart). Vedle přednáškové formy už se objevovaly i edukativní dialogy a scénky v odborných rozhlasích, příležitostně i větší umělecko-vzdělávací pořady (jako například z iniciativy Brna program k 260. výročí smrti Jana Amose Komenského 14. listopadu 1930, který byl složen z Vachovy kantáty Jan Amos Komenský, přednášky kmenologičky S. Součka a scény exulantského loučení s vlastí z Dvořákovy dramatu Bílá hora).¹⁴¹

Tyto pořady se objevovaly i později, krom toho se uplatňovalo rozdělení tématu mezi různé žánry a dny (například Nerudovo výročí v roce 1934 v přednášce a dramatisaci), až se vyvinul dokonce specifický vzdělávací blok v podobě týdenních tematických programů. V březnu 1938 vysílal Radiojournal týdenní přednáškový program jihočeský, v němž zazněla velmi pestrá témata z různých oborů kraje a Václav Růt je doplnil exkurzí do českobudějovické tužkárně, besedou o rybníkářství a reportáží z výlovu rybníka Janský na Třeboňsku.¹⁴²

Nežli se rozhlas dopracoval tohoto mnohožánrového vzdělávacího působení, musel docent (později profesor) Matoušek dát této práci řád a systém. V roce 1932 vytvořil malé oddělení vzdělávání a v roce 1934 je povýšil dokonce na odbor, rovný hudebnímu odboru Jirákovu či slovesnému Karešovu.¹⁴³ Od počátku musel řešit nekoordinovanost institucionálních nabídek, náhodnost nabídky veleplodných univerzálních osvětářských solitérů, protekční prosazování některých řečnických jmen a všeobecně nevyrovnanou kvalitu výkonů po obsahové stránce i po stránce přednesu.

Chaotičnost přednáškové produkce v začátcích rozhlasového vysílání dokládá pamětnické podání, jež traduje z bratislavského vysílání výzvu, aby se přihlásili, kdo chtějí pronést přednášku, s upozorněním, že je třeba učinit to s dostatečným předstihem.

V Karešově slovesném odboru zůstaly přednášky do Matouškova příchodu na okraji pozornosti, ačkoli reprezentovaly mimořádné množství titulů. „V r. 1927 vysílal rozhlas 170 přednášek ve vlastní redakci, tj. zhruba tři přednášky týdně, a osm přednášek týdně v redakcích čtyř externích institucí,“ z nich hlavně Masarykova lidovému ústavu (pět přednášek z osmi). K tomu ovšem „rozsah vysílání odborných rozhlasů byl několikrát vyšší“.¹⁴⁴

Problém referentů

Krom organizačního zvládnutí tohoto rozkošatělého stromu poznání musel se Matoušek pokusit o zvýšení efektivity této činnosti, na prvním místě o zlepšení **přednáškové kvality** výkonů. Byl to problém trvalý, v člancích i školeních se s novými autory (nové generace, nových témat) řešil až do konce čtyřicátých let. Šlo především o nekatedrový, přirozený a osobní výraz přednášejících, a dále ovšem i o základní profesní pravidla výkonu, jako je stavba projevu, názornost výkladu atp. Matoušek sám v té otázce experimentoval. Vzpomíná, jak mu prof. Pelnář – výborný a zkušený řečník – odmítal na mikrofon mluvit bez papíru a jen neochotně se nechal získat k lehké improvizaci drobných partií (které ovšem oživil mluvený projev).¹⁴⁵ Přednášky v rozsahu 10–15 minut ovšem musely svoje téma pečlivě vybírat tak, aby obsáhlo uzavřenou látku, a nemohly se rozběhnout do širšího záběru. Tomu čelil

Matoušek zavedením **cyklů**, v nichž se rozsáhlejší téma dělilo na řadu dílčích otázek.

Jakkoli byly cykly úspěšné, nenaplnily všechny přednáškové časy a Matoušek první polovinu deseti-letí naplnil usilováním o vyloučení nevhodných osob popularizátorů a jejich nahrazení odborníky, o rozšíření témat a objevování nových forem přednáškových pořadů, o svobodu slova, neomezovanou obavou před ožehavými otázkami dne.¹⁴⁶ Novinkou v cyklech byli laičtí přednášející, jež přivedl k mikrofonu Matouškův nový spolupracovník **Václav Růt** v cyklu Lidé práce na podzim roku 1934, kteří vyprávěli o svém povolání.

Václav Růt (1908–1958)

Na FF UK obhájil v roce 1937 disertaci Rozhlas a divadlo, která je dílem zakládajícím českou rozhlasovou teorii. V rozhlase pracoval v letech 1934–1952, nejprve jako lektor přednáškového odboru, režisér vzdělávacích pořadů, později (od roku 1941) pracoval v literární redakci, poté přednášel na FF UK. Mimořádně zaujal pásmem Verneova cesta kolem světa, inicioval natáčení zvonů do přednáškového cyklu Zvony mého kraje (1941), vedl odborný časopis Rozhlasová práce (1948), působil ve vysílání MEVRO.

Hledání nových cest

Z americké stáže si Otakar Matoušek přivezl do republiky silný, snad dvacetilampový rozhlasový přijímač. Měl proto možnost orientovat se v rozhlasovém vysílání v cizině a porovnávat je s domácí praxí. Mluvil o tom v roce 1937 na schůzi Poradního sboru Radiojournalu: *„Máme příklady z ciziny, ale nesmíme je mechanicky imitovat. Anglický rozhlas může nám být vzorem vzácné harmonie programu, ale právě vzdělávací program není jeho nejsilnější stránkou, tak jako britské školství vůbec, i když má velké a nedostižné klady. Americký výchovný rozhlas je dnes teoreticky nejvýš a je jediný, který má i badatelské práce, ale víme, že zůstává omezen na neposlouchatelné stanice nebo bezcenné doby. Ruský rozhlas pracuje se zcela jinou úrovní posluchačů, která ideálně připouští kolektivní výchovu, ale kterou bychom u nás mohli vzít a měli bychom vzít jako vzor jen pro východ republiky, Podkarpatskou Rus. Jinak neodpovídá našim poměrům až na jednu věc, která nám může být poučením: že je nejdokonalejším pojátkem, které spojuje tak nesmírně rozlehlé kraje Sovětských republik.“¹⁴⁷* Matoušek se

ovšem mohl inspirovat i jinde. V jeho programové oblasti působili i pracovníci jiných pracovišť a oborů v Radiojournalu. Vznikala tu určitá pobídka, ne-li konkurence, například tvorby brněnských autorů z hudební redakce (hudebně-literární pásma) nebo redakce literární (pásma životopisná). Ta se ovšem realizovala ve vícehlasém hereckém provedení pod vedením režiséra vlastně jako součást dramatické produkce. Ostatně se často velmi přibližovala tvaru rozhlasové hry. (Matoušek dlouho pocítoval hendikep svých pořadů, které postrádaly režijní dozor a pomoc.)

Vůle k experimentu šéfa přednáškového odboru neopouštěla. Pokusil se přednášku oživit proměnou na fingovaný dialog; vyhledal partnera, který by mu kladl otázky, ale nepodařilo se: otázky vyšly jako naivně hrané. V roce 1934 nastoupil odbor dvojí cestu k **vícehlasu** v přednáškově vzdělávacím pořadu, obojí s úspěchem. Byl zahájen Matouškův cyklus diskusí na aktuální témata Svět v přerodu a Růtův programový typ – přednášková montáž (někdy se setkáme s pojmem přednáškové pásmo).

V diskusích **Světa v přerodu** se objevila například témata Jazyk naší generace, Co s filmem, Kam jde technika, Byt včera a dnes, Ženské hnutí, Diskuse o náboženství. Předpoklad živé výměny názorů byl dán už tím, že se tu střetávali představitelé s odlišnou hodnotovou stupnicí – v diskusí Co s filmem podnikatel J. Reiter, historik filmu Karel Smrž a spisovatel Vladislav Vančura, v diskusí o náboženství katolík dr. Alfréd Fuchs, evangelík prof. dr. J. L. Hromádka a představitel volnomyšlenkářského hnutí dr. B. Koutník.

Názorová rozdílnost se projevila ve vynikající diskusi na téma Co s filmem (Reiter, Smrž, Vančura), jak to dokládá pasáž o kýči:

„Reiter: Já bych se toho slova ‚kýč‘ nebál. Není to tak zlé slovo. Podle mého názoru dobrý kýč je něco, co se líbí. Je to snad, bych řekl, ani ne tak paskvil, je to nápodobné umění.

Smrž: To je to pravé slovo.

Reiter: Publikum, to chce tyto věci, to se chce bavit, chce trochu ilusí, nechce stále onen rmut života, jak jej většinou vidíme v uměleckých filmech.

Vančura: Pánové, dovolíte mi, abych shrnul tuto definici. Řekl bych, že kýč je práce, která je zhotovena s určitou dovedností, která vykrádá a rozměňuje nějaký umělecký výtvěk a její pozornost je vždycky zaostřena jediné

k úspěchu. Počíná si ovšem tak, aby si obecnstvo na své přišlo úplně bez námahy.¹⁴⁸

Druhý typ vícehlasého pořadu, **přednášková montáž**, vzniká na základě psaného textu, v němž je přednáška rozepsána pro dva nebo více interpretů. Nejjednodušší podobou je asi výklad s vloženými citacemi. (například o Boženě Němcové s vloženými úryvky díla a dopisů), náročnější je polemika výkladu s dokumenty, konfrontace psaných textů pro interprety s autentickým výkladem odborníka atd. až po náročně kompozice, které se přiblížily brněnskému modelu umělecko-publicistického pásma. V pražském vzdělávacím odboru tento typ uvedl poprvé Václav Růt se svým cyklem *Cestami odboje*, zahájeným v srpnu 1934.

Ačkoli všechny díly cyklu zjevně nebyly zpracováním a stylem vždy jednotné, přesto dosáhl cyklus velkého úspěchu. O desátém dílu kritika píše: „Bylo zde poprvé v dějinách rozhlasu vytvořeno rozhlasové epos, rozměrné vyprávění o historických událostech, přerušované vkládanými citáty, hudbou, poesíí a zvukovou kulisou, která doplňovala, vystihovala a pomáhala vytvořit vhodné prostředí.“¹⁴⁹

Ačkoli Růt jako rozhlasový teoretik vyznával purismus jednodušších montážních forem ve výkladových přednáškových pořadech, přece se poddal bohatému a různorodému materiálu, který se jednoduché formě vzpříčil, a dosáhl působivého výsledku. Věcný obsah přitom nebyl dotčen, ale naopak zvýrazněn. (Tohoto způsobu zpracování látky potom s úspěchem užíval školský rozhlas, například autoři Gutwirth a Elstner, pro jeho názornou plasticitu.) Do pásmové tvorby vydatně přispěl také **Jan Wenig**.

Jan Wenig (1905–1979)

Publicista, rozhlasový a filmový kritik a novinář, syn spisovatele Adolfa Weniga, synovec malíře Jana Weniga a Emy Destinové. Roku 1934 nastoupil do časopisu *Týden rozhlasu* (v *Orbisu*), o tři roky později byl přijat do přednáškového odboru, roku 1938 byl přeřazen do oddělení reportáží a aktualit s úkolem kulturní publicistiky. Pracoval v různých odděleních a funkcích, až byl roku 1951 z politických důvodů přeložen do dokumentačního oddělení. Krom informačního pořadu *Náš kulturní týden* zavedl také pořad *Ze světa literatury*, připravil řadu dramatizací (*Žlutá růže* – o Josefu Mánesovi), spolupracoval v roce 1938 na *Okénkách* a natočil řadu rozhovorů s významnými umělci.

Jedním z nejúspěšnějších cyklů přednáškových pásem je *Dnes večer v ...* (Paříži, Jan Wenig 1937, ... Londýně, Jan Wenig 1937, ... Buenos Aires, Míla Kolář 1938 a další). Jinou řadu tvoří reportážní procházky, psaná pásma označená jako „návštěvy“: *Návštěva v tabákové továrně* v Sedlci u Kutné Hory (Růt), *Návštěva v lázních Poděbradech* (Wenig). A vedle nich řada pásem nejrůznější tematiky historické, biografické, literární, hudební a přírodovědné, autorů pražských i brněnských (mezi nimi například vynikající Amundsenova tragédie Karla Kapouna, Brno 1937).

Vzdělávací činnost rozhlasu jak v objasňování aktuální problematiky, tak v dalším vzdělávání posluchačů byla velmi bohatá. Jen přednášek – o složitějších pásmových formách nemluvě – bylo v roce 1937 podle O. Matouška deset denně.¹⁵⁰

Odborné rozhlasové tvorily „rozhlas v rozhlasu“ a pracovaly samostatně, řízeny vlastními kuratorii mimo Radiojournal tak, jak vznikly. Vytvářely další řady s tím, že obecná témata z nich byla vyřazena ve prospěch centrálního rozhlasového vzdělávacího programu a zájmová témata těchto řad byla přesto schvalována a koordinována vzdělávacím odborem. Poradní sbor Radiojournalu, kterým procházely všechny programové plány, tvořili zástupci osvětových institucí českých, slovenských i jedna německá, a to od České akademie věd a umění přes žurnalistické, hudební a národopisné a jiné instituce až po ústav vojenský. Podle seznamu z roku 1937 měl celkem třicet členů. Schvaloval perspektivní programové záměry a dramaturgii nejbližšího období.

Velkorysý záběr odboru

Vzdělávací program zahrnoval tedy krom přednášek také interviewy, rozhovory, přednáškové montáže a pásma, naukové scény, ale i kursy jazyků a tance, ranní čtvrt hodinku a hlídku pro ženy a hospodyňky.

Plány podzimu 1937 se posouvaly, neboť do nich zasáhla smrt presidenta T. G. Masaryka. Celá organizace vysílání devíti smutečních dnů byla uložena přednáškovému odboru a patřila mezi „*zvláštní úkoly, které už vůbec nesouvisely s vlastní organizací a realizací přednášek a nahrazovaly neexistující oddělení rozhlasového zpravodajství. Celá programová kampaň kolem úmrtí a pohřbu T. G. Masaryka s množstvím složitých přímých přenosů byla zorganizována přednáškovým odborem; zároveň se podařilo využít smutečních dnů*



Vlasta Burian v dětské besídce 1935

propagandisticky k popularizaci masarykovského humanismu a jeho výkladu myšlenek demokracie.“¹⁵¹

Vlastní přednášky tohoto týdne dílem zajistila ČTK, ale mezi projev ministerského předsedy Milana Hodži a smuteční projev prezidenta Edvarda Beneše nad rakví připravil odbor řadu reprezentativních projevů a přednášek. Přednesli je jednak předsedové Poslanecké sněmovny a Senátu Národního shromáždění, jednak delegovaní zahraniční státníci Léon Blum, Milan Stojadinovič a George Tatarescu, dále zahraniční osobní přátelé zemřelého prezidenta Pavel Miljukov, Robert W. Seton-Watson a Wickham Steed. Z českých osobností promluvili Karel Čapek, Emanuel Rádl, Lev Sychrava, Přemysl Šámal a ze slovenských Vavro Šrobár, z německých Franz Spina a maďarsky promluvil Ivan Dérer. K dětem hovořil Štefan Osuský.¹⁵²

Rok 1938 probíhal v obou polovinách velmi rozdílně. První půle roku se nesla systematickou programovou činností pod vůdčími cykly Jak žijeme (o sobě a své rodině anonymně hovořili řemeslník, nezaměstnaný, továrník, rolník aj.) a Co by řekli dnešku (velikáni od Platóna až po Masaryka). Probíhaly série přednášek povzbuzujících národní vědomí, rozhovorů na téma soužití Čechů a Němců, různá nauková témata a témata umělecká. Zajímavé asi byly příspěvky významných osobností do cyklu Dopisy z prázdnin. Cyklus přednáškových montáží Příklady otců měl v osmi dílech projít s posluchači naši historii od příchodu Čecha přes Cyrila a Metoděje, svatého Václava až k národním buditelům a roku 1918.¹⁵³ Projekt byl zřejmě obdobou cyklu Tisíc let české kultury, který měl vývoj našeho národa zachytit na ose jeho hudebního umění.

Program podzimního vysílání se rozpadl pod vlivem politického vývoje. Den po přijetí mnichovského diktátu se místo vzdělávacích pořadů vysílaly výzvy k občanům. Několik dní trvalo, nežli se ve vysílání opět objevila přednášková tematika. Z cyklu o duchovním odkazu TGM, koncipovaného na názvy pěti jeho charakteristických knih, se odvysílal jen jeden pořad. Odvysílané pořady se orientovaly na historicko-kulturně-vlasteneckou tematiku a na podporu práce pro republiku.¹⁵⁴

Torzo plánovaných témat a cyklů se postupně podařilo ve vysílání dílčím způsobem uplatnit. Staly se východiskem pro program posilování národního vědomí v příštích těžkých rocích.

Rozhlasy v rozhlase

Ve chvíli, kdy se do programu Radiojournalu vnutil tzv. zemědělský rozhlas, začala **éra rozhlasů v rozhlase**, která trvala přes dvacet let. Týkala se především těch vysílacích časů, které měly rozhlas v názvu – od zemědělského rozhlasu až po školský rozhlas. Měly společné rysy: do rozhlasu vnikaly více či méně zvenčí, plnily funkci specializované orientace vysílání na určitou vrstvu posluchačů, byly řízeny vlastními kuratorii mimo Radiojournal a jejich pořady byly většinou připravovány také mimo rozhlasovou budovu; plnily určitou potřebu posluchačů, ale často vyhovovaly také určitému politickému (i stranickému), ale i oborovému a stavovskému zájmu. Povaha jejich autonomie (někdy i jejich agresivity) nutila vysílatele ke snaze integrovat je programově i organizačně do procesu přípravy vysílání. Končily zvolna po roce 1945 a jejich poválečné nápodoby (například odborářské a svazácké vysílání) rychle vplynuly do rozhlasové vnitřní organizace.

Školský rozhlas

V únoru 1932 zahájil vysílání školský rozhlas. Po delší iniciativní a propagační přípravě Radiojournalu se na základě jednání s ministerstvem školství ustavilo řídicí kuratorium, obdobně jako u jiných odborných programů, ale vlastní vysílání se připravovalo v rozhlasové budově na samostatném pracovišti. V průběhu třicátých let se

vysílání pro všechny tři stupně škol (celkem pro 6–15 let) rozšířilo na celý týden, s mimoškolními besídkami a hrami pro děti a mládež obsáhlo i odpolední a nedělní časy. V souvislosti s tím se z původní redakce proměnilo až na samostatný školský odbor. Ministerstvo školství pro řízení vlastní redakční práce uvolnilo jako šéfa dr. Jindřicha Hellera. Po jeho bok nastoupil jako režisér **Jan Kühn**, který do služeb školského vysílání brzy zařadil také svůj Dětský pěvecký sbor. V roce 1935 do zaměstnaneckého svazku nastoupil také učitel **Miloslav Disman**.

Jan Kühn (1891–1958)

Zakladatel a sbormistr Českého pěveckého sboru a Kühnova dětského sboru, stálých hostů rozhlasového vysílání, byl od roku 1931 (do čtyřicátých let) režisérem školského rozhlasu a pořadů pro děti.

Miloslav Disman (1904–1981)

Pedagog, režisér, reportér a zakladatel dětského rozhlasového hereckého souboru. Externě začal spolupracovat s rozhlasem v přednáškovém oddělení na pedagogické problematice a přípravou vystoupení svého školního recitačního sboru. Stal se referentem školského rozhlasu a od roku 1938 jeho režisérem, zároveň redaktorem a komentátorem Okének. Jako reportér se účastnil pohřbu TGM (1937), všesokolského sletu (1938), uložení ostatků K. H. Máchy na Vyšehrad (1939), dalšího sletu a MEVRO (1948) i spartakiád. Jeho výrazný a emotivní projev zněl i ve dnech květnového vysílání 1945. Jeho soubor (DRDS) má od roku 1951 statut stálého tělesa ČsRo, Disman byl od roku 1952 vedoucím režisérem vysílání pro děti a mládež.

Školský rozhlas začal podle dohodnutého plánu uvádět pořady hudební, literární, historické, z vlastivědy i oborů vědecko-technických. Postupem doby si vypracoval bohatou škálu žánrů a žánrových forem, nabízel přednášky i vyprávění, reportáže i hrané reportáže – scény, dramatizace, koncerty, hudební výklady s ukázkami atd. Žádná z forem, jimiž disponovalo „velké“ vysílání, nebyla vynechána. Ve spolupráci se Sborem pro školský rozhlas při ministerstvu školství a národní osvěty se v rozhlase připravoval a zpřesňoval plán vysílání.

Šlo také o významný úspěch Radioslavie, protože v souvislosti s vysíláním bylo rozhodnuto o **radiofikaci škol**: v polovině roku 1938 bylo vybaveno rozhlasovým

zařízením v Čechách 46 % národních škol a na Moravě 40 %. Střední školy byly ve vybavení ještě dál, ale nikdy neposlouchaly tak soustavně jako školy národní.¹⁵⁵

Vedle vysílání pro školy pokračoval Radiojournal také ve vysílání mimoškolním různými besídkami a hrami. V obou typech vysílání pro děti a mládež se uplatnily oba dětské soubory. Vedle **Hellerových** pořadů se uplatnili Jan Kühn i Miloslav Disman se svými kolektivy, dětské pořady Plevovy z Brna, vysílání dr. Koláře a F. K. Zemana z Ostravy.

Jindřich Heller (1891–1957)

Pedagog a průkopník školského rozhlasu. V rozhlasu od roku 1936 vedl školský rozhlas, od roku 1941 vysílání pro mládež, od roku 1953 vysílání pro mateřské školy a v letech 1956–1957 byl tajemníkem hlavní redakce pro děti a mládež. Vypracoval metodiku vysílání pro školy, zorganizoval systém přípravy a vydávání pomůcek pro učitele a žáky.

Produkce školského vysílání dosáhla koncem třicátých let šest set programových jednotek v roce, v odpoledních pořadech dalších dvě stě jednotek (což odpovídá dalším čtyřem pořadům v týdnu) a k tomu přistoupila ještě nedělní odpolední besídka (literární, většinou dramatická). Týdenní rozvrh vysílání pro děti a mládež ve školním i mimoškolním čase dosáhl osmi hodin, to je víc nežli nejsilnější odborný rozhlas – zemědělský.¹⁵⁶

Odborné rozhlas

Byly to právě odborné rozhlas, které svou invazí zvenčí do vysílání založily vlastní tradici rozhlasů v rozhlase. Šlo i nadále o trojici vysílání, z nichž preferované postavení měl rozhlas zemědělský.

Zemědělský rozhlas	342 hod./rok	= 7 hod. týdně
Dělnický rozhlas	151 hod./rok	= 3 hod. týdně
Rozhlas pro průmysl, obchod a živnosti	115 hod./rok	= 2 hod. týdně

Z podílu odborných rozhlasů ve vysílání obsadil zemědělský rozhlas 58 % časů, zatímco oba zbývající dohromady 42 %. (Tato čísla jsou z přehledu za rok 1938.)

Nejlépe si vedl už od svých začátků (také nejlépe dotovaný) iniciativní **zemědělský rozhlas**. Jeho Kuratorium zemědělského rozhlasu se v roce 1930 oddělilo od mateřské jednoty a stalo se řídicím orgánem samostatné

spolkové instituce Zemědělský rozhlas československý (ZRČS). Působila v něm jak původní Zemědělská jednota čs., tak další tři partneři: ministerstvo zemědělství, Stálá delegace zemědělských rad a Centrokooperativ.

Na počátku desetiletí se vysílání zánrově členilo na:	
hospodářské, burzovní a tržní zprávy	... 34 %,
odborná pojednání, fejetony apod.	... 16 %,
přednášky	... 26 %,
dialogy a interviewy	... 16 %,
hry a reportáže	... 12 %. ¹⁵⁷

Zemědělské vysílání bylo bohatě rozvinuté nejen v žánrech, ale i v tematice a v adresných hlídkách: kromě odborné tematiky rostlinné, živočišné i tržní připravovalo hlídky lesnické, včelařské, králikářské aj. a posléze i ženské. Však bylo vysílání velmi populární a – pokud redaktoři dobře počítali – jeho posluchači byli téměř z poloviny nezemědělci.

Kuratorium si vedlo dobře i v mezinárodním srovnání. V roce 1936 z jeho iniciativy vzniklo Mezinárodní ústředí zemědělského rozhlasu a jeho konference v roce 1938 se konala v Praze: jednak proto, že účastníci měli zájem zhlédnout sletová cvičení, jednak proto, že se chtěli blíže seznámit s nejvyspělejším vysíláním pro vesnické posluchače.

Snaživě se měl k životu **dělnický rozhlas** a také hrdě bilancoval svoji desetiletou práci sborníkem Dělnictvo a rozhlas (1936) a posléze seznamem všech odvysílaných přednášek za desetiletí (1938). Od roku 1930 se občasně mezi trvalý (a většinový!) žánr tohoto rozhlasu, totiž přednášku, vloudil rozhovor a příležitostně dokonce scénka (pojmenovaná hrdě jako „sociální hra“; například v dubnu 1931 uvedli snaživí redaktoři Gutwirth a Hokeš Neděli dělnické rodiny). Někdy zpestřil stabilní sled témat i pořad recitačního sboru.

Témata byla často řazena do cyklů; v únoru–březnu 1933 byl cyklus dokonce k padesátému výročí Marxovy smrti, přednášeli ovšem politicky neškodní lektori jako Arno Hais, Jan Slavík či Josef Stivín. V této době vrcholící nezaměstnanosti (a také odhlašování rozhlasových koncesí) asi dělnické posluchače nezaujaly nijak mimořádně. Snad ještě méně je mohla nadchnout v této chvíli témata jako Kulturní pomoc nezaměstnaným, Zamezení úrazu při vykopávkách, Žena, ochránkyně domácího krbu a O penzijním pojištění v Jugoslávii.¹⁵⁸

Přesto 5068 témat, odvysílaných se snahou nabídnout dělnickému posluchači problematiku, která by mohla vzbudit jeho zájem a která by mohla odpovídat jeho potřebě, je výkaz záslužné práce. Na vysílání se často podílely významné osobnosti našeho kulturního a vědeckého života (ačkoli lze předpokládat, že pozornost posluchačské obce se soustředila spíše na informace Trhu práce, který usiloval o zprostředkování volných míst).

Z odborných rozhlasů nejskromnější rozsahem i obsahem byl **rozhlas pro průmysl, obchod a živnosti**. Měl s poslechovostí větší problém jednak pro svoji užší a specializovanější posluchačskou obec, jednak pro málo atraktivní obsah. I když se pokusil o střídání forem, dokonce i o reportáž (s označením **rozhlasový popis** se například 25. prosince 1938 vysílal pořad *Návštěvou ve zvonárně*), jeho těžiště bylo v oborové informaci, která se sama dělila na trojího adresáta. Vysílalo se nejen z Prahy, ale i z Brna (podobně jako i další odborné rozhlas) a po vzoru dělnického rozhlasu se projevila i snaha o zorganizování hromadných poslechlů. Zájem zřejmě probudil například cyklus přednášek *Předsedové obchodních komor hovoří*; ačkoli si nelze dělat iluze o slovesné bohatosti přednášek a mikrofonním projevu mluvčích, informační obsah musel být dostatečně poutavý, protože v létě 1938 vyšel cyklus tiskem jako už 4. svazek specializované knižnice.¹⁵⁹

Vysílání pro ženy

Původně se jako nepřilíš systematická řada témat objevovalo mezi přednáškovou tematikou, ale i ve vysílání zemědělského a dělnického rozhlasu. V roce 1932 byla tato problematika vyčleněna a soustředěna do samostatného redakčního útvaru. Mezitím se po různých pokusech s přemísťováním vysílacího času prokázal jako nejvýhodnější vysílací čas kolem 11.00 hod. (který vydržel tři desítky let). Brzy se z původních nejužších témat (kuchyně, výchova dětí apod.) dostal na zásadnější a závažnější témata, například v cyklech *Populární kapitoly z občanské nauky* či *Ženy*, které dostaly Nobelovu cenu. Mezi poslední rozhlasové přednášky prof. Miloše Weingarta patřily čtyři o českém jazyce s názvem *Slovo k našim ženám*. V cyklu *Ženy hledají nové povolání* nešlo o přednáškové výklady, ale převážně o zpracování tématu ve scénkách a reportážích. Vysílání se snažilo být tvarově bohaté, a tak se vedle těchto forem objevovaly

i montáže a přednášková pásma. Ženské posluchačky vysílání zaujalo, odpovídaly na ně bohatým dopisovým ohlasem a redakce se mohla orientovat na skutečný zájem svých posluchaček.

Německé vysílání

Radiojournal vzal brzy za svoji povinnost vysílat také v jiných jazycích nežli jen „československy ve znění českém a slovenském“. Postupně vybudoval jinojazyčné vysílání pro československé občany jiných mateřštin ve všech stanicích a to (podle národních příslušností na území v dosahu stanic) vysílání německé, maďarské, polské a rusínské. Nejvýznamnější bylo ovšem vysílání v němčině, protože obyvatelé s německým jazykem tvořili 24 % všeho obyvatelstva.

Když jednatelský sbor Radiojournalu na své schůzi 6. října 1930 schválil gratulační dopis společnosti Urania, bylo to stvrzení pětileté programové spolupráce. Německá společnost, orientovaná na kulturní a vzdělávací činnost, se vedle německého tisku a divadla v ČSR významně podílela na německé kultuře – a mj. také na německém vysílání pražského rozhlasu. Její humanistická orientace vysílání se zřejmě stále méně zamlouvala německým krajanům ze severních Čech.

Ačkoli německé vysílání – jako všechny jinojazyčné relace – zaplnilo dost minut univerzálním jazykem hudby, přece nabízelo dost pestrý program.

Například v neděli 8. prosince 1935:

PRAHA

14.15–14.30	Německý zemědělský rozhlas Přednáška o tvaru vesnice a dějinách osídlování
18.00–18.50	Německé vysílání Světové divadlo III. Romain Rolland: Hra o lásce a smrti, zpracováno pro rozhlas
18.50–18.55	Německé zprávy ČTK a večerní zpráva Státního ústavu meteorologického
22.30–22.40	Zprávy ČTK a sportovní (německy)

PRAHA II

14.30–15.30	Německé vysílání Dělnický rozhlas (do 14.45) Přednáška k výročí Horatiovu (do 15.00)
-------------	--

Koncert ze skladeb romantiků a pozdních romantiků (do 15.30)

BRNO

- 14.15–14.45 Německý zemědělský rozhlas
Dvě přednášky (k péči o dítě ve vzorné vsi a k přínosu lesního hospodářství)
- 18.00–18.50 Německé vysílání
Rozhovor o politické situaci obyvatel v ČSR
Zábavný jazzový koncert
- 22.30–22.40 Praha: Německé zprávy ČTK a zprávy sportovní

MORAVSKÁ OSTRAVA

- 14.15 Brno: Německý zemědělský rozhlas
- 18.00–18.50 Německé vysílání
Rozhlasová hra Bílá paní z Vikštejnu
Koncert z gramofonových desek v lehkém tónu
- 22.30–22.40 Praha: Německé zprávy ČTK a zprávy sportovní

Ještě obě pražské stanice ve středu 13. dubna 1938:

PRAHA I

- 14.00–14.20 Německé vysílání
Skladby Ernila Hesse (nar. v Praze) a Conrada Anserge
- 18.05–18.45 Německé vysílání
Německá péče o mládež. Rozhovor (do 18.20)
Dělnický rozhlas
Hlasy národů a promluva F. Kunze (do 18.40)
Sociální informace
- 18.45–18.55 Německé zprávy ČTK a večerní zpráva
Státního ústavu meteorologického

PRAHA II (Zkušební technické vysílání)

- 18.00–19.00 Německé vysílání
Přenos z kostela sv. Salvatora
J. Haydn: Sedm slov Spasitelových
(Chrámový sbor a členové orchestru
Německého divadla v Praze)¹⁶⁰

Praha II ve zkušebním technickém vysílání už znamená novou stanici, která převzala jméno po strašnické vysílače, vyřazené z provozu. Nová stanice už vysílala z nového vysílače Mělník. Byl to, bohužel opožděný,

výsledek několikaletého snažení o větší rozsah a soustavnější působení rozhlasu v německém jazyce. V roce 1930, jak víme ze závěru jednatelského sboru Radiojournalu, už žádaly německé kluby (patrně kluby sudetských Němců, rozumíme-li dobře) o samostatnou vysílačku v Teplícih. K té nikdy nedošlo. Ale potřebu mluvit k německým posluchačům cítili – s jinou představou – i demokraté v ČSR. Karel Čapek o ní přemýšlel už roku 1935 v Lidových novinách.

Na konci října 1937 se posluchači dočetli v týdeníku Radiojournal, že rozhlas najímá karlínský Národní dům. „Zřídí tam dvě veliké síně pro orchestrální koncerty a několik studií menších, ve kterých se bude převážně nahrávat pořad na různé zaznamenávací přístroje, zprvu na gramofony a blattnerfony a později také na filmový pás.“¹⁶¹ A dále: „Práce na nové stanici v Mělníku spějí už ke konci. (...) Mělnická stanice bude, počítáme-li také krátkovlnnou stanici pražskou, sedmým vysílačem československé rozhlasové sítě.“¹⁶²

Byla to dobrá snaha, byl to vynikající výkon, ale přišel pozdě. „V úterý 18. října 1938 zazněly v 11.00 hod. z Prahy II poprvé úvodní taktý Sukova pochodu V nový život a hlasatel oznámil: Dneškem počínajíc přestává býti mělnická vysílací stanice stanici určenou výhradně programu německému a přejímá širší poslání. Program Prahy II je přebudován tak, aby tato stanice sloužila propagaci československého státu v nejširší cizině.“¹⁶³ Na mělnické vlně byl tedy šířen program, určený zahraničním posluchačům. Nadále se vysílal na krátkých i na středních vlnách. Byla to z nouze ctnost. Československý rozhlas prostě nesměl dále vysílat celodenní německý program a musel se podřídit řadě dalších požadavků, vyplývajících z omezené suverenity státu po záboru pohraničí. Nakonec přišel i o mělnický vysílač, i o karlínskou budovu.

Rozhlas na krátkých vlnách

Po prvých pokusech o nabídku posluchačům v zahraničí, která se odehrála ve dvacátých letech ještě na středovlnném domácím vysílači, a vedle esperantského vysílání z brněnské (a také ostravské) stanice začaly počátkem třicátých let úvahy o vysílání do zahraničí na krátkých vlnách, jež se osvědčily jako dobře slyšitelný prostředník i na dlouhé vzdálenosti. Proto začalo ministerstvo zahraničí uvažovat o krátkovlnné stanici, jež



M. Disman při reportáži průvodu X. všesokolského sletu v Praze Na Můstku (1938)

„poskytuje možnost zahraniční propagandy, kterou by pochopily takové státy, jako jsou Německo, Maďarsko, Itálie a SSSR“¹⁶⁴. V radiotelegrafické stanici v Poděbradech, která ověřila svoje kvality od roku 1923, byl instalován vysílač o výkonu 34 kW v celkovém nákladu 3 500 000 Kč. Dokončen byl v polovině roku 1936 a po několika týdnech testování zahájil 31. srpna technický ředitel Čs. rozhlasu Eduard Svoboda vysílání, které ještě rok bylo chápáno jako pokusné. „Program se zpočátku skládal především z koncertů, zaznamenaných na tzv. blattnerphonu, předchůdci magnetofonu. (...) Mluvené slovo bylo v menšině a vysílalo se živě.“¹⁶⁵ Slovo znamenalo ohlašování hudebních čísel a zprávy v řadě jazyků.

V roce 1937 bylo už zahraniční vysílání provozně i programově stabilizováno a v květnu přešlo z pokusného na řádný pravidelný provoz. Vysílalo se už ve **třech pásmech**; pro Ameriku v úterý a v pátek v noci (dvě hodiny s desetiminutovými zpravodajskými relacemi, v češtině nebo slovenštině a v angličtině, jednou týdně i v rusínštině a později i ve španělštině); pro Evropu sedm dní v týdnu večer (dvě hodiny, s pětiminutovými zprávami, v češtině a slovenštině, angličtině, němčině a francouzštině, příležitostně i v ruštině, italštině, vlámsštině a rumunštině). Program přebíral i některé pořady z domácího vysílání a naopak v programovém týdeníku najdeme koncertní pořady převzaté z nahrávek krátko-

vlnného vysílání. „*Hlavním vysílacím jazykem slovesných pořadů zůstávala čeština, ale přednášky se vysílaly také anglicky, německy a francouzsky.*“¹⁶⁶ V tomto roce se k oběma pásmům přidalo i vysílání pro Blízký a Střední východ v odpoledním čase (dvě hodiny).

Rok 1938 znamenal i pro krátkovlnné vysílání vrchol jeho možností – a posléze, v podzimních dnech, i maximální výkon. Zhruba tři čtvrtiny vysílání naplnila hudba, zprávy 15 %, přednášky 5 %, literární pořady a přehledy tisku 5 %. V první polovině roku zvalo vysílání na X. všesokolský slet, vítalo krajany, kteří přijeli, uvádělo jejich vystoupení a rozhovory s nimi i s řadou zahraničních hostů. Stejně jako před rokem vysílalo reportáž z pohřbu prezidenta T. G. Masaryka, reportovalo nyní sokolská cvičení a setkání členů PEN–klubů v pražském zasedání. V těžkých podzimních dnech se na krátkých vlnách ozývalo až sto zpravodajských hlášení za den – česky, slovensky, rusínsky, anglicky, německy, francouzsky, španělsky a portugalsky. Vysílalo se až dvacet hodin za den, k tomu navíc až čtyři cizojazyčné reportáže, objednané pro americké stanice.

Od 15. října se obnovil pravidelný režim vysílání. Mířilo do oblastí středomořské = evropské, severoamerické, středoamerické a jihoamerické, dálnovýchodní a jihoasijské. Mezi jazyky se objevila také italština, rumunština a srbochorvatština. Z 19 hodin vysílání denně připadlo na hudební pořady asi 14 hodin, na zpravodajství přes tři hodiny a přes jednu hodinu na přednášky v pěti řečech, tematicky orientovaných na obchodní propagaci. Blížily se těžké chvíle, ale jak konstatuje Miroslav Krupička, „*z minulosti lze soudit, že Radio Praha je nezníčitelné. Přestálo všechny historické karamboly a funguje dál.*“¹⁶⁷

Divadlo pro miliony

Uměleckou slovesnou tvorbu reprezentuje ve vysílání především **hra, tj. hra v rozhlase a rozhlasová hra**. Prvá z obou je doménou pražského vysílání pod vedením dvou soupeřících – Miloše Kareše a Jaroslava Hurta. Jestliže Hurt sledoval kvalitu klasické divadelní předlohy a kultivovanost projevu před mikrofonem, Kareš trval na své obecnější, mělčí představě osvětové

funkce rozhlasu. Jak poznamenal na okraj prof. Matoušek, „*Kareš byl víc novinář, to umění mu tak moc nešlo!*“¹⁶⁸

Ve shodě oba usilovali o úspěch velkého divadelního repertoáru. Na prahu desetiletí ve dvou sezonách uvedli trilogii J. Vrchlického a Z. Fibicha Hippodamie ve špičkovém obsazení členy Národního divadla a s K. B. Jirákem u dirigentského pultu, k úmrtí Viktora Dyka (1932) odvysílali Zmoudření dona Quiota s Václavem Vydrou v titulní roli. Kareš upravil a Hurt režíroval hry Shakespeareovy: Caesara, Othella, Kupce benátského a Macbetha. A když na konci desetiletí (v roce 1938) Hurt uvedl Jiráskovu M. D. Rettigovou s Růženu Naskovou, dovršil tím uvedení třinácti nastudování Jiráskových her. Podobně bylo uvedeno dvanáct her Tylových, velká díla Goethova i historické drama Puškinovo apod.

Zvuková montáž

Zároveň s počátkem desetiletí přišla i další inspirace, usilující o specificky rozhlasový výraz. Formuloval ji G. K. Chesterton požadavkem překvapování obecnosti hluky a senzacemi, při nichž mu bude naskakovat husí kůže. (Tato dramaturgická linie ve světě začíná roku 1924 francouzskou hrou Marémoto s tématem námořní katastrofy a končí Wellsovým inscenováním vpádu Marťanů v roce 1938.) U nás ji zahájil Jan Grmela v roce 1930 naturalisticko-reportážní **zvukovou montáží** Požár opery (autor ji označuje za „zvukovou hru“). Jejím obsahem není nic víc nežli požár při operním představení a panika publika. S expresivní sugestivitou ji nastudoval Miloš Kareš. Uplatnila se tu zvuková povaha rozhlasu v maximální míře, ale i zkušenost s velkolepými „činohraní“ nedramatického vysílání různých sportovních přenosů.

Hru zařadil do programu rozhlasový dramaturg a dramatik **Vilém Werner**.

Vilém Werner (1892–1966)

Autor především komediální divadelní produkce se prosadil hrou Komediant Hermelín a uspěl zejména soudobou problematikou ve hře Lidé na kře (uváděné na jevištích, v rozhlase i zfilmované), v rozhlase třicátých let dramaturg her a rozhlasových her.¹⁶⁹

Požár opery, který vyvolal dezinformaci rozhlasových posluchačů a obavu z nového požáru Národního divadla,

byl posléze označen za slepou uličku vývoje a pozdější literatura se o něm šmahem zmiňuje s despektem. Přesto se na několik let stal módním vzorem. Nedávná bakalářská práce se vrací k této hře a této tendenci s novým pohledem, který její roli hodnotí spravedlivěji. „*Požár opery tvoří v Čechách přelom v chápání toho, co je rozhlasové. Uplatnil poznatek, že rozhlas pracuje jen se zvukem, zamířil k čisté zvukovosti a využití efektů. Dověřil určitým způsobem dosavadní sebeuvědomování rozhlasu, který se učil se zvukem pracovat.*“ Grmelova hra reprezentuje odpoutání rozhlasu od divadelnosti. „*Další generace budou s pomocí jeho práce hledat cestu od (dosažené) zvukovosti k (ideální) rozhlasovosti.*“¹⁷⁰

Arzenál zvukových efektů se ovšem brzy oposlouchal. Ve srovnání s ambiciózními snímky (byť byly jejich předlohy adaptovány z divadelních her) s dynamickým průběhem dramaticky vyhocených dialogů i s příklady původních rozhlasových předloh zahraničních autorů musela zvuková hra nezbytně ustoupit z dramaturgických plánů.

Zápas o rozhlasovou kvalitu

Vedle sebe se tedy uplatňovaly jednak divadelní hry a jednak předlohy, psané pro vysílání. Toto „**divadlo pro miliony**“ mělo ovšem velikou spotřebu předloh a to byla denní starost dramaturgie, v níž vedle Wenera pracoval i **Vladimír Müller**.

Vladimír Müller (1904–1977)

Od roku 1933 pracoval v rozhlasu jako dramaturg, příležitostně i jako režisér. Úspěšně upravil například Shawovy Měšťany z Calais pro režiséra Jareše, Schillerovu Valdštejnskou trilogii pro režiséra Sommera a rozhlas opustil až za obtížných protektorátních let, kdy nastoupil do divadla Uranie a uvedl tu svoji populární hru Rybníkář Kuba.

Nelze předpokládat, že přes kvalifikaci dramaturgů byly všechny tituly téže kvality. Tím spíše, že honoráře v Radiojournalu nebyly valné, jak vzpomíná František Kožík: „*Denní tisk platil za povídku 150–300 Kč. Rozhlasový sazebník vykazoval za scénu v tak dlouhém trvání rovněž jen 150–300 Kč. Zejména typ poučné hry byl mizerně placen; lékař, inženýr a dramaturg dostali po řadě schůzek za text na 20 minut společný honorář nejvýš 300 Kč. Podobné to bylo i s rozhlaso-*

vými hrami. Za knižní vydání své rozhlasové hry Marco Polo dostal Mir. Elpl 3000 Kč, za vysílání jen 2000 Kč.“¹⁷¹ Letný pohled na několik kritik Havlových v Národním osvobození nevyrovnaný výsledek dramaturgického snažení prokazuje.

Rozhlasová hra o jednom dějství podle předlohy Maurice Renarda v dramtizaci Rudolfa Rohlíčka a úpravě pro rozhlas Vladimíra Müllera Nezabíješ: „Vladimír Müller celkem dramaticky velmi živě převedl příběh do rozhlasové formy a režisér Mil. Jareš provedl hru technicky čistě a prostě. Z herců zněl nejlépe přednes Františka Salzera, tlumený i vroucný.“¹⁷²

Populární hra Marcela Pagnola Malajský šíp: „V celé stavbě je ovšem Malajský šíp hrou divadelní a Vilém Werner, který ji měl přepracovat pro rozhlas, měl velmi těžký úkol. Werner si věc zjednodušil. Vypustil pouze některé detaily, kostru však nechal nedotčenu i s divadelním rozdělením na scény a dějství. (...) Hře by byl posloužil sevřenější komorní rámec a důslednější rozhlasová úprava, bez níž nelze žádnou divadelní hru do rozhlasu uvádět. Poslední dobou se uvádějí na program hry bez ohlášení, rychle, bez přípravy, čehož důsledky se pak jeví na provedení.“¹⁷³

Rozhlasová hra žurnalisty a divadelního autora Emila Synka Dějiny mluví: „Synek (...) vybral řadu citátů a hesel našich nejvýznamnějších lidí, spojil je v pásmo obrazů dosti náhodně spojených a nazval to rozhlasovou hrou. Tím způsobem se ovšem problém rozhlasové hry nevyřeší. Zde je třeba autorů opravdově se věcí zabývajících, se skutečným tvůrčím a uměleckým záměrem.“¹⁷⁴

Ve velké spotřebě titulů ve vysílání byla zřejmě nevyváženost kvality chronickým průvodním znakem. Není se co divit, vždyť pražská, brněnská i ostravská stanice produkovaly (v roce 1938) **čtyři tituly slovesných pořadů za jediný den**. Navíc tu byl stále znovu řešený problém rozhlasového tvaru, na který upozorňovala Olga Srbová, totiž že rozhlas a film jsou umění, která „*pracují se strojem a jsou nedávného data, a proto by se neměla snažit přizpůsobit se těm, která tu byla již dříve – obrazu a divadlu.*“¹⁷⁵

Brněnská inspirace

Pracovníci brněnského studia a mladí nastupující pražští režiséři si to uvědomovali. Brněnský tým Chalupa–Kožík–Bezdíček si ověřoval svoji práci porovnáním se **zahraničními špičkami**, jakými byla díla belgického autora, „*otce rozhlasové hry*“ Théo Fleischmanna Má být

mandarin zabit?, Francouzů Paula Deharma Soví most a Pierra Descavese Město hlasů i hra-báseň německého autora O. Rambacha Kronika o Pizarrovi. Zásadní souhlas kritiky s touto cestou vedl k brněnskému ostrému nástupu, který nepřekonatelně vrcholil Kožíkovým Cristobalem Colónem v roce 1934. O rok později na sebe znovu upozornil František Kožík rozhlasovou baladou Boj se smrtí, věnovanou osobnosti lékaře Ignáce Semmelweise, a v roce 1938 úspěšnou dramaturgizací Čapkovy První party s Karlem Högerem v roli Stanislava Půlpána.¹⁷⁶

Mladí pražští režiséři byli do rozhlasu uvedeni Jaroslavem Hurtem, ale přesvědčením sledovali spíše vzor „brněnské školy“. **Václav Sommer** „*adaptace divadelních her posuzoval celkem skepticky, uvědomoval si rozdílnost základních zákonů jevištní a rozhlasové tvorby. V každodenní rozhlasové praxi si však uvědomoval, že se rozhlasová dramaturgie neobejde bez divadelních textů.*“¹⁷⁷ K inscenacím velké klasiky přispěl například nastudováním Shakespearových Veselých žen windsorských v roce 1938 v excelentním obsazení (Nasková, Baldová, Pačová, Filipovský, Kreuzmann, Pešek, Průcha, Vojta aj.). Na druhé straně měl zkušenost ze své kritické činnosti i ze svých studií. Jeho názory mu také potvrdily návštěvy v cizině (kde se jako Kožík seznamoval s rozhlasovou praxí i teorií). „(...) němečtí teoretikové rozhlasové hry dokazují na vývoji různých jejich forem, že Hörspiel není divadelní literatura, nýbrž že má blíže k literatuře epické a lyrické,“ konstatuje Sommer.¹⁷⁸

Sommer měl vřelý vztah k poezii. Připravil si mj. scénář z textu starofrancouzského příběhu anonymního autora Aucassin a Nicoletta. Studoval verše českých básníků do literárních relací často ve sborovém provedení. Měl blízko – tak jako Jareš k Honzlovi – k poetice Burianové. Ze zachovaných snímků to prokazuje například až voicebandově koncipovaná podoba průvodního slova v Sommerově zvukové režii Hackenschmiedových filmových dokumentů.

Nejvděčnější se ukázaly dramaturgizace děl Tomanových a Benešových. Hru Josefa Tomana Řeka čaruje, příběh muže, který v náruči přírody mládne, natočil Sommer roku 1936. (Postavu Kohákovu, kterou za deset let v Krškové filmu vytvořil František Hanus, před mik-

rofonem hrál František Smolík.) Největšího úspěchu dosáhl Sommer rozhlasovou hrou Uloupený život autora K. J. Beneše (s dramaturgem Vladimírem Müllerem podle vlastního scénáře). Premiéra byla 3. března 1938. Dvojroli utonulé Sylvy a její zachráněné sestry Martiny hrála Sylva Kleinová. Sylvín part byl předtočen na fólii do hudební kulisy jako nereálný hlas ze zásvětí, Martinu hovořila herečka ve studiu „živě“ v přímém vysílání.

(Gramo: hudba, první díl)

Martina: Sylvo, slyšíš mě?

Sylva (neskutečný hlas):

Slyším, Martino!

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

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

Martina: Sylvo, všichni ten prsten viděli. Nemám již odvahy se přiznat. Ale nemám ani odvahy vyslovit své jméno. Své nové jméno. A přece, Sylvo – možná že mám i právo na tvé jméno. Nad našimi kolébkami otec metal los o naše jméno. (...) Sylvo, neslyšíš mě? Zapřísahám tě, odpověz!

(Gramo: hudba zmizela)¹⁷⁹

Miloslav Jareš se obracel více ke klasickým autorům a k předlohám divadelních her. Po Jaroslavu Hurtovi převzal nahrávky Shakespearových her, natočil Gozziho Princeznu Turandot, ale také Müllerovu třídílnou dramaturgizaci Dumasových Tří mušketýrů (1938). Po svém vzoru Jindřichu Honzlovi, který 1930 uvedl v Brně O'Neilova Císaře Jonese, uvedl Jareš v roce 1936 svoji pražskou nahrávku této hry. V únoru 1938 odvysílal rozhlasovou inscenaci Čapkovy Bílé nemoci. Na rozdíl od filmové režie Huga Haase, který převzal obsazení Národního divadla, připravil ji s Františkem Kreuzmannem jako maršálem, Karlem Beníškem jako Sigeliem a Františkem Smolíkem jako doktorem Galénem.

Obtíže, které provázely současnou dramaturgickou praxí, dokládá Vladimír Šimáček na případech z druhého čtvrtletí 1938. Dvě hry z odměněných v soutěži firmy Philips nebyly zařazeny do vysílání: Zúbkova Slovenská kronika a Maškův Nový Ikaros. Prvá „z důvodů politických“, druhá proto, že „správa Baťových závodů nesouhlasila s podáním života a charakteristiky práce Baťovy.“¹⁸⁰



V + W při přenosu *Balady z hadrů*, Spoutané divadlo (1936)

Bez obtíží a s velkým ohlasem byly realizovány dramatizace, jako byla vedle *Kožíkova Čapka* (První party) například *Müllerova–Jiráskova Filosofská historie*.

Krom literárních pořadů a literárních cyklů byla realizována **pásma** jako relace posluchačům přístupné, a proto oblíbené, které umožňovaly střídání a stupňování dojmů a byly vhodné i pro krajevou tematiku.

Vysílání nevynechalo ani malé posluchače, o něž pečovali především dramaturgové Bedřich Pěkný v Praze a J. V. Pleva v Brně. Po cyklu loutkářských textů z počátku desetiletí byly uváděny úpravy klasických her,

dramatizace i původní hry, například *Děti kapitána Bublase* od Voskovce a Wericha, *Císařovy nové šaty* od E. F. Buriana a oblíbení *Skupovi hrdinové* Spejbl a Hurvínek.

Zábava

Celé desetiletí naplňuje úsilí – velmi nesnadné – připravovat zábavné pořady **pro širokou škálu** vkusu a nároků. Mezi nimi se dařilo zejména brněnským pořadům Oldřicha Nového, vystoupením obou Šindlerů – Stréčka Křópala a Jozéfka Melhoby – i kabaretům Vladimíra Konupky (později populárního člena dvojice komiků Ko–Ko s Karlem Kosinou). V Praze bylo dokonce roku 1937 vytvořeno samostatné oddělení zábavy.

V roce 1938 oddělení zábavy dostalo (ve shodě s orientací dalších programových úseků) úkol zaměřit se na pořady, probouzející optimismus a vlastenectví. Těžký kalibr humoru přestal působit a objevovaly se spíše tematické revue (například *Kterýpak Čech by hudbu neměl rád?*). Do zábavných pořadů přispívala všechna hudební tělesa a všechny slovesné žánry. Mimořádný ohlas měl cyklus z *Herrmannova Otce Kondelíka* a ženicha *Vejevary*.

Situace ovšem byla zcela jiná, nežli když se v prvé půli desetiletí ve vysílání ozývaly přenosy celých her *Osvobozeného divadla* (počínaje hrou *Ostrov Dynamit* přenášenou z Brna v roce 1931) a když se pak z Prahy od roku 1932 ozývali V + W ve zvukových měsíčnících s humornými dialogy, přehledem časových událostí a písničkami. Jak by řekli oba komici: poměry se konsolidovaly směrem k nule.

Hudební nabídka

Hudební program rozhlasového vysílání byl od začátku problémem. Počet posluchačů rostl, množství vysílatelných skladeb, žánrů a těles také. Obtíž byla v tom, zda se podaří správnou skladbu a správné interpretu zařadit posluchačům ve správný čas. Při rozptylu posluchačských zájmů problém téměř neřešitelný.

„Zpočátku posluchači byli vděční za každý tón, který se jim podařilo vyloudit z přijímacího aparátu,“ napsal Karel Vetterl v roce 1930, „a vítali se stejným nadšením kon-

certy salonního tria s repertoárem kavárenských hudeb jako písňové večery nebo komorní hudbu, která trvala mnohdy nepřetržitě dvě hodiny. Nikdo se nad tím nepozastavil. (...) Brzy se však naplnilo vakuem žádostivého slyšení, z rozhlasu vyprchalo kouzlo technického vynálezu a obecnost začala jej hodnotit jako program. Naučilo se poslouchat a vybírat dobré programy, což je prvním kladným výsledkem hudebního rozhlasu.¹⁸¹

Již v roce 1927 konstatoval Mirko Očadlík, že právě hudba „*tvorí podstatu rozhlasového vysílání*“, protože zaslání hudby odběratelům, kteří se nemohou dostavit do koncertní nebo operní budovy „*je vlastně odůvodněným jeho existence*“¹⁸². Za to je rozhlas zavázán hudbě, aby **plnil její vlastní potřeby**. Mezi ně patří, aby nešířil „*onen druh hudby, který je všude přístupný a nejrozšířenější*“¹⁸³. Proto se stal Radiojournal šířitelem hudební kultury.

Pro soudobou hudbu

Rozhlasové vysílání dosáhlo rychle mimořádného významu v šíření hudby všech dob, původu i žánrů. Zvláštní zásluhu získal uváděním hudby soudobé: „*Díla, která by byla mlčela léta nebo zůstala neprovedena, stávala se součástí programu vlastních i externích těles i sólistů v hudebním vysílání, možnosti pro uplatnění autorů se zmnohonásobily.*“¹⁸⁴

Posluchači byli účastníky premiérových uvedení například Smetanovy původně klavírní skladby *Macbeth* a *čarodějnice* v Jeremiášově instrumentaci (1932) a souborného provedení Smetanových Českých tanců v úpravě O. Zicha (1934), Fibichovy *Sonáty pro housle a klavír C dur* (1934), Novákova *Údolí nového království* v orchestrální verzi (1934), jeho *Podzimní symfonie* (1934) a posléze Jihočeské *suity* (1937), *Dvořákovy I. symfonie „Zlonické zvony“* (1936), *Ježkovy Symfonické básně* (1936) nebo *Kytice B. Martinů* (1938).

Velkými událostmi se stávaly přenosy významných koncertů a festivalových programů (zvláště ze Salcburku a Bayreuthu), stejně jako domácí koncerty vysílané za hranice. Česká hudba se tak dostávala snadno a rychle k zahraničnímu posluchači. Náš posluchač na oplátku slyšel například *Prodanou nevěstu* z *Komické opery* v Paříži (1931) nebo téhož roku koncert řízený *Arturem Toscaninim*.

Rozhlasové stanice ve světě začaly usilovat o získání nových děl moderních skladatelů s vysokou uměleckou hodnotou, které by svou poutavostí a **širokou srozumitelností** uvedly posluchače do světa „obávané soudobé hudby“.

Mirko Očadlík (1904–1964)

Hudební vědec a publicista. Mezi tisícem článků, statí a knih je mnoho publikací o klasické hudbě, zejména Smetanově, ale také o hudební moderně (významně analyzoval například i Burianův voiceband). Nejznámější je znovu a znovu vydávaný *Svět orchestru*. V rozhlase působil v letech 1928–1950: jako tajemník hudebního oddělení, vedoucí hudebního vysílání v pražském studiu, referent gramofonu a studijního oddělení, od roku 1945 jako programový ředitel. Podílel se na ustavení formy popularizačního pásma s hudební tematikou *tituly Polka* (jeden a Vzpouza gramofonových desek (1932–1933)), získal si oblibu jako průvodce a vykladač hudebních skladeb, vynikl v protektorátním období výkladem *Smetanovy Mé vlasti* i souborným uvedením všech Smetanových děl v jubilejním roce 1944.

Rozhlas a posluchači

Rozhlas brzy předvedl svou schopnost působit, ale nemohl dokázat zázraky, natož okamžitě. Narazil na svoji posluchačskou obec.

„Posluchače již přešlo první ohromení, že to mluví a hraje, a začali se zaposlouchávat do programů. Platíce měsíční poplatky, byť nepatrné, cítili se zákazníci, a tudíž pány. Tento pocit vyjádřili hlavně kritikou. Nyní nastala pravá mela. Mezi ředitelstvími rozhlasů a velkou částí dopisujícího obecnost došlo k výměně názorů, která na straně ředitelství byla obranná, kdežto na straně nespokojených abonentů útočná. Běda! Škrtili téměř celou vážnou hudbu, neboť se přičila jejich vkusu. Nechtěli to poslouchat a strašně nadávali.“¹⁸⁵ Marně varoval Karel Čapek: „Nežádejme na Radiožurnálu, aby vyhověl tomu nebo onomu gustu, které si chce naporoučet hudbu jako roštěnku v hospodě“¹⁸⁶ Začal mnohaletý problém vysílání.

„*Nešlo o nedorozumění, nýbrž o jasnou skutečnost, se kterou se zprvu nepočítalo,*“ vysvětluje Václav Holzknecht, „*vynálezem rozhlasu dostalo se umělé hudby mnoha lidem, kteří až dosud znali jen několik pouličních písniček a najednou měli dohonit staletý vývoj, rázem chápat složité formy, různé slohy a osobnosti – nemluvě ani o tom, že pro vnímání hudby*

jakožto umění je třeba některých přirozených předpokladů, které nejsou každému dány. Zázračný vynález, který se již mezitím okoukal a oposlouchal, začal působit rozpaky a nesnáze.“¹⁸⁷ Tyto nesnáze koncem desetiletí analyzoval brněnský Karel Vetterl¹⁸⁸. Hudba opustila vyhrazený prostor a vstoupila do domácností; pojem „publikum“ nahradil pojem „posluchač“; přestala cesta za hudební produkcí, hudba přichází sama k posluchači; možnost sledovat umělce při výkonu odpadla. Rozhlas očekává nového posluchače s dokonalejší schopností slyšení a dokonalejší sluchovou pamětí. Ale průzkumy prokazují zcela jinou skutečnost. „Průměrný ‚lidový‘ posluchač hledá v hudebním rozhlasu nejčastěji jasnou, melodickou notu a svižný taneční rytmus, které mu vnášejí do příbytku bezstarostnou náladu, uklidňují nervy, zahánějí trudné myšlenky i dlouhou chvíli a zpřijemňují práci. Touha po rekreaci bývá hlavní pohnutkou příjmu hudebního rozhlasu.“¹⁸⁹ Přednost dostává tedy hudba **spíše lehká a melodická**, nejsrozumitelnějších skladebných forem. Kladný posluchačský výběr se v názorově a vkusově roztržštěné posluchačské obci projevuje ojediněle, ale nespokojenost propuká ve spontánní hromadnosti.

Analýza **Karla Vetterla** potvrdila dvojí cestu, kterou se český rozhlas rozhodl obtížnou situaci hudebního vysílání řešit: jednak denní skladbou programu, jednak hudebněvýchovným vysíláním.

Trojí hudba

Již ve dvacátých letech za vedení Krupkova se v rozhlase rozlišovala hudba vážná a zábavná, pod Jirákovým vedením se dělení rozšířilo jemněji a praktičtěji na tři stupně: hudbu vážnou, populární a lehkou. Nešlo vůbec jen o interní rozhlasové nebo odborně hudební problémy. Vždyť v polovině desetiletí se ustavilo Sdružení radioposluchačů lidových programů a dechové hudby, které vážně vzneslo požadavek, aby bylo přizváno k sestavování rozhlasových programů! Tyto tendence populisticky podporoval někdy také tisk. „*Národní sociální list A-Zet vede prudkou ofensivu pro tak zvaný lidový program v Československém rozhlase. Hlavně se to týká hudby. (...) Při pozorném sledování tohoto novinářského boje však poznáváme, že v boji A-Zetu za lidovost je velmi vážně nebezpečí, že bude vybojována s lidovostí i nekvalitnost, a že v boji proti*

přemíře dobré vážné hudby bude kvalitní hudba vůbec zatlačena do pozadí.“¹⁹⁰ Odborná diskuse na téma lehké hudby proběhla už v předešlé sezoně. Uzavřeli ji konečnými stanovisky Pavel Haas a **K. B. Jiráček**.

Karel Boleslav Jiráček (1891–1972)

Skladatel, dirigent, hudební pedagog a publicista. V rozhlase byl v letech 1930–1945 šéfem hudebního oddělení, později odboru. Organizoval rozhlasovou hudební činnost, zakládal rozhlasové orchestry, řešil problémy programové skladby, spolu s O. Jeremiášem propagoval vážnou hudbu mezi posluchači. Za války kryl programové aktivity rozhlasových pracovníků, které posilovaly národní sebevědomí. Povinné uvádění německých skladatelů naplňoval uváděním klasických děl nesporné hodnoty. Autor písňových, komorních i symfonických skladeb. Propagátor (jako dirigent) české hudby v zahraničí. Po válce působil ve Spojených státech.

Diskuse se dopracovala ke zjištěním:

1. lehká hudba je hudbou a má svoji tradici,
2. výroba (gramofonového a filmového průmyslu) záměrně produkuje práce falešně sentimentální a převládajícího pohybově-rytmického charakteru,
3. nebezpečím není lehkost, ale nekvalitnost a finančně lukrativní eklektičnost těchto skladeb,
4. nespokojenci s rozhlasovou nabídkou dovolávají se demokratického práva většiny, když „všechno ostatní u nás určuje kvantita, a nikoli kvalita“,
5. rozhlas přitom je mimořádně demokratickým produktem – všechny pražské koncertní a operní sály pojmu asi osm tisíc návštěvníků, zatímco rozhlas svoji nabídku adresuje cca 2 700 000 posluchačů, tj. sedmnácti procentům všeho obyvatelstva,
6. významně tím normalizuje skóre nabídky, když **mimo rozhlas** se nabízejí necelá tři procenta vážné hudby a naopak lehké hudby přes devadesát sedm procent.¹⁹¹

Svoji službu vážné hudbě plnilo vysílání – při všech problémech s vyrovnáváním frekvence různých druhů hudby – velice pečlivě. Jen liblická stanice za rok 1937 odvysílala 879 symfonických děl a 333 děl komorních.

Vstříc posluchačům

Rozhlas hledal cesty ke **zpřístupnění** hudebního bohatství i nepřipraveným posluchačům bez základní

průpravy. Brno rozvíjelo zejména svoji koncepci spojování hudebních skladeb s bohatší informací: „*Princip tematických programů spočívá na střídání hudby s mluveným slovem (...), přičemž mluvené vložky i celková sestava pořadů podle určitého tématu mají usměrňovatí představivost posluchačů a tím do jisté míry usnadňovatí i srozumitelnost skladeb.*“¹⁹² Projekt, přijatý Prahou původně s nepřizní, se osvědčil, rozvinul se do různých podob od nejjednoduššího výkladu až po bohaté pásmo a získal zájem i popularitu v posluchačských řadách.

Hudební dramaturgie

Za pozornost stojí ještě vlastní kvalita programové práce hudebního odboru. Příkladem její samostatnosti a vynalézavosti může být výročí nehudební, výročí Puškinovo. Jeho dílo se stalo záminkou pro přiblížení celé bohaté škály hudebních skladeb od Glinky po Stravinského, přičemž se prokázalo a názorně demonstrovalo, „*jak hluboký vliv může mít básnická osobnost na celou hudební kulturu svého národa*“.¹⁹³ Podařilo se to navzdory obtížím, které s tím byly spojeny. Mluvil o nich K. B. Jirák: „*Nebylo k dispozici dostatek textů a materiálů hudebních, překlady starších oper byly v mnoha případech krajně zastaralé a neupotřebitelné, takže jsme museli přistoupiti až k pracem základním, které jinak měly být už nespornou a vyjasněnou záležitostí českého operního divadla.*“ A navíc k tomu: „*Dali jsme také impuls divadlům, aby si všimla Puškinových operních sujetů, a tak můžeme říci, že i samo Národní divadlo tu postupovalo podle námětů, které jsme určili my.*“¹⁹⁴ Mimořádného ohlasu dostalo se ve vysílání Musorgského opeře Boris Godunov v originálním znění. (Přirozeně se dostalo rozhlasu veřejné výtky z rusofilství a sovětofilství a stejně tak pokračovala tažení večerníků proti skladbě hudebního programu, zejména proti tzv. „hypermoderní“ hudbě.)

Páteří hudební dramaturgie byla rozhlasová tělesa: Jeremiášem vedený Pražský rozhlasový orchestr; malý rozhlasový orchestr, převážně pod taktovkou Františka Dyka; orchestry stanic s menším obsazením a orientací populárnější; z nich brněnský, zaměřený na předromantickou hudbu a současnou hudbu moravskou pod vedením Jana Janoty (do roku 1936). Vedle nich: Ondříčkovy smyčcové kvarteto, komorní sdružení Radiojournalu;

klavíristé Věra Řepková, Oldřich Letfus a Ervín Schulhoff; houslisté Vojtěch Frait, Emil Leichner, Jan Plichta a Josef Pošta; violoncellisté Karel Kopecký a Bohuš Heran. Dále řada stálých hostů jako Český pěvecký sbor a Dětský pěvecký sbor, Česká filharmonie a orchestr FOK. A k tomu řada malých těles komorních i zábavních.

Rok 1938

Hudební odbor připravil, vycházející z možností zejména vlastních zdatných těles, reprodukcí vespělých, velkorysý roční program. Osou v oboru vážné hudby byly tři cykly: symfonií (od Beethovena po Dvořáka), variací (od Bacha po Ostrčila a Schönberga) a novodobé hudby (od Debussyho k Milhaudovi, Sukovi a Novákovi). Smluvní dohodou s hosty je doplnil o cyklus operní a projekt Pražské hudební baroko.

Do druhého pololetí, v němž republika slavila své dvacetiletí, inicioval a připravil hudební odbor monumentální projekt Tisíc let československé kultury. Ve třinácti „kapitolách“ mezi 11. zářím a 31. prosincem měla na ose hudebních děl proběhnout tematická řada uměleckých děl, evokujících události a směřování našich dějin. Tak prvních pět dílů do konce října (s tématy: Mythos, Slávy dcera, Probuzení, Boží bojovníci a Vlast) se vzestupnou tendencí mělo zahrnout řadu, v níž dominovaly například Svatá Ludmila, Glagolská mše, Dimitrij, Slovanské tance, Prodaná nevěsta, pásmo Polka jede, Libuše, Má vlast, a krom historických trendů se v ní měla reflektovat i výročí například T. G. Masaryka, sv. Václava, premiéry Smetanova Tajemství a 28. října. Následující díl byl reflexivní, v týdnu Dušiček a výročí Bílé hory (s tématem Ač zemřeli, žijí) měl připomenout řadu buditelských typů. Další tři díly (s tématy Svět a my, Československý lid, Česká koruna), sahající až do počátku prosince, se opřely zejména o Stamice, Bendu, Vranického, Myslivečka a Novákův Karlštejn a chystaly inscenace Radúze a Mahuleny, Její pastorkyně, Psohlavců i Mozartova Tita. Další týden zamyšlení na počátku adventu (s tématem Zvěsti a proroctví) měl mít dominanty v Dvořákových Dědicích Bílé hory, Bendlově Švandovi dudákovi a Novákově Lucerně. Poslední tři týdny závěrečného vzmachu k optimismu (s tématy V jednotě je síla, Návraty a Radujeme se!) měly mít své základní kameny v Braniborech v Čechách, znovu v Libuši, v Mé vlasti, v Rybově vánoční mši a v Dvořákových Biblických písních. Řada

dalších, komornějších titulů měla dokončit pestrý, ale myšlenkově soudržný monumentální projekt. Nerealizoval se posléze, a to ze dvou příčin: jednak v začátcích podzimu s Mnichovem a útekem českých obyvatel z obsazeného pohraničí nastaly operativní změny ve vysílání, jednak řada členů rozhlasových těles byla mobilizována. Připravený projekt se rozpadl, ale zůstal důkazem mimořádné schopnosti hudebního odboru a rozhlasového vysílání vůbec. Jeho části se později podle personálních, časových a programových možností uplatnily v programu ve snaze pozvednout sebevědomí a odhodlání posluchačů v konečných měsících republiky a na počátku protektorátních dnů.

Rozhlas a jeho posluchači

V roce 1937 oslavil Československý rozhlas mimořádný úspěch: z 570 000 koncesionářů v roce 1933 se jejich počet zdvojnásobil na 1 128 035.

Miliontý posluchač

Uvítání miliontého posluchače stálo Radiojournalu za samostatný večerní program v neděli 19. prosince 1937. Tím oslavovaným posluchačem byl pan Julius Richter z Bohosudova: program ho představil a s ním, rozumí se, oslavil stav, vývoj, perspektivy i pestrou nabídku rozhlasu. „*Nadšení našich prvních posluchačů dodalo odvahy nám, které osud postavil na palubu lodičky, na začátku často povážlivě kolísající,*“ prohlásil ve svém projevu ing. Svoboda. „*Nejhorší práce byla s ‚proroky‘, kteří v rozhlasu spatřovali sezónní novinku nebo vědecký sport a předvíдали mu brzký konec. Jeden z nich vyslovil svou lítost nad naší marnou námahou a pokusil se nás přesvědčit, že jsme hudební národ, u kterého se radio nikdy nemůže ujmout.*“¹⁹⁵

Ing. Strnad se ve svém projevu zabýval spíše perspektivou technického vývoje, jehož hlavním cílem bylo, „*aby každý účastník i v nejzazším výběžku státu mohl poslouchati náš rozhlas na jednoduchém přijimači*“.¹⁹⁶ Tento program nebylo snadné realizovat, protože změny po Mnichově a po 15. březnu změnilly finanční i technické možnosti podnikání a soustředily často pozornost na operativní záplatování nastalých mezer.

Posluchači

Růst počtu koncesionářů měl poměrně plynulý trend. **České stanice** dosáhly k 1. srpnu 1933 počtu 453 257 koncesí. Další vývoj byl přerušen vnějšími okolnostmi: pokles je odrazem pomnichovské situace.

1935	753 283	koncesionářů
1936	824 199	koncesionářů
1937	927 693	koncesionářů
1938 (k 30. září)	1 003 473	koncesionářů
1939 (k 31. březnu)	719 771	koncesionářů. ¹⁹⁷

Reakce, názory a přání posluchačů vyjadřoval především bohatý **dopisový ohlas**. V roce 1937 došlo domáckému vysílání 40 000 dopisů a vysílání zahraničnímu, krátkovlnnému, 8000. Rozhlasová ročenka 1938 konstatuje zvýšení dopisového ohlasu za poslední tři roky asi o dvacet procent. A obsah dopisů zajímavě komentuje: „*Ačkoli je známým psychologickým zjevem, že se obvykle ozývá jen ten, kdo je nespokojený, přece by se velmi mylil, kdo by se domníval, že dopisy posluchačů z velké většiny nepříznivě kritisují vysílané pořady. Ve skutečnosti je nyní úroveň dopisů, které posluchači rozhlasu zasílají, daleko vyšší a věcnější, nežli by se dalo soudit podle toho, jak se o nich píše a vtipkuje v tisku i na veřejnosti.*“¹⁹⁸

Rozhlas se posluchačům ohlašoval v roce 1938 z Prahy I **znělkou** ze Smetanova Vyšehradu, z Prahy II ze Sukova pochodu V nový život, z Brna z písně Moravo, Moravo a z krátkovlnky znělkou z Dvořákovy symfonie Z nového světa. Programem provázeli na stanicích Praha I a II hlasatelé Ladislav Faix, Richard Greaven, Ladislav Nechyba a Vlasta Soukupová, v brněnské stanici Marie Coufalová, Vladimír Konupka a Karel Mayer, v krátkovlnném vysílání do zahraničí Božena Danešová, Johny Horváth, Julio Horváth, Johny Jung, Marie M. Tomanová, Zdenka Walló.

Posluchač a divák

Společnost Radiojournal od počátku usilovala o to, aby vyšla své posluchačské obci vstříc. Nečinila to ovšem bez omezení; stanovila si určité meze, především **meze vkusu**. V tom se lišila od filmového podnikání. „*Lid chodil do biografu rád a výrobci se podle toho zařizovali; film dělaly výdělkářské společnosti tak, aby se líbil.*“¹⁹⁹ Je charakteristické pro naše vysílání,



Soubor loutkové scény Umělecká výchova při vysílání hry pro děti *Divoký lovec* (1931)

že nesdílelo (kromě pokusného ověřování technických možností před zahájením ve Kbelích) praxi evropských stanic s bohatým (někdy téměř výhradním) zařazováním gramodesek s nabídkou dobových šlágrů; vzdor všem technickým nesnázám zavedlo napřed koncertní pořady populární hudby, rozšířilo je k hudbě vážné a teprve potom doplňovalo nabídku o hudbu ryze zábavnou, také o pořady z gramofonových desek. Radiojournal se snažil nabídnout posluchačům, co potřebují, nikoli co právě chtějí. Velmi zásadově o to usilovala především stanice brněnská. S růstem posluchačského okruhu přirozeně narůstal proces zlidovění rozhlasového programu, ale byl spojován důsledně s výchovou kulturního posluchače.

Právě třicátá léta dosvědčují, jak se ve vysílání hledaly stále nápaditější formy lidovějších typů pořadů.

Snaha získat posluchače, ale současně i úsilí o zvyšování posluchačské kvality a posluchačských nároků se projevovaly i v organizování **hromadných poslechnů**, totiž záměrného sledování určitých časů s určitými cykly ve spojení s posluchačskými vzájemnými kontakty. Pracovaly na tom některé odborné rozhlasové skupiny, zejména dělnický. Koncem desetiletí se touto cestou dal i vzdělávací odbor. Prof. Matoušek mluví v této souvislosti o dvou cyklech: masarykovském a Co můžeme udělat pro svoji obec. Udává čísla: 4128 posluchačských skupin a 175 000 posluchačů²⁰⁰. Rozumí se, že cílevědomě nastoupená cesta vzala na zlomu let 1938/1939 za své.

Kontaktu mezi rozhlasem a posluchačem výrazně posloužil týdeník Radiojournal, v těchto letech s fotografickou obálkou i s fotografiemi uvnitř časopisu.

Kromě podrobného programu vysílání včetně zahraničních stanic přinášel pravidelně komentáře k pořadům týdne a osobnostem v těchto pořadech, zajímavosti z rozhlasového světa (technické i programové) a vysvětlení rozhlasových pojmů, žánrů, způsobů realizace apod. Týdeník byl oblíbeným doprovodem oblíbeného zdroje informací, poučení a zábavy. Obě média byla oceněna posluchačským hlasováním, jež rozhodlo o novém názvu týdeníku od 1. ledna 1939 – „Náš rozhlas“.

Vysílání nabízelo přirozeně posluchačům mnohý praktický servis od komorního „a“ pro muzikanty přes pravidelné udávání přesného času, hlášení meteorologické předpovědi především pro zemědělce, turisty a sportovce až po nabídky receptů, technických informací, vzdělávacích témat, přehled knižních novinek atd. Zvláštní zásluhy si v očích posluchačů získalo ovšem v pomnichovských a březnových dnech. Služba rodinám, jejichž příslušníci o sobě navzájem nevěděli, která se osvědčila v roce 1938 po obsazení pohraničí, objevila se znovu v březnu 1939 pro rodiny, vracějící se ze Slovenska a z Podkarpatské Rusi. Rozhlas se v těch dnech stal více nežli informátorem a organizátorem, jak to popsal Karel Čapek: „*Vy lidé ve městech ani dobře nevíte, co ta skříňka znamená pro lidi venku, kteří si nemohou večer koupit nějakou tu šestákovou senzaci, kteří dostávají své noviny o den později a neslyší v kavárně ani na ulici poslední novinky. (...) I my lidé venku chceme vědět, co se děje, a vědět trochu plněji a přesněji, než jak to procedí úřední zprávy. (...) Právě v takovýchto přetěžkých dobách poznáváme nesmírnou cenu toho nádherného a někdy dábelky zlého nástroje, jímž je rozhlas; ale také tím ostřeji cítíme, co mu chybí a čím by mohl a měl být.*“²⁰¹

Kritický ohlas vysílání

Československý (totiž ve třicátých letech právě zejména český) rozhlas měl štěstí na kritickou reflexi. Nebyl totiž odkázán jen na ohlas posluchačů (byť bohatý), který – ač přinášel dost podnětů – nebyl přece jen vždy sdostatek reprezentativní a směrodatný. Ale byla tady i **specializovaná kritika odborná**, o které se rozhlasu dnes může jen zdát.

Základním kádrem kritiky (nadto relativně homogenním v základních východiscích) byla skupina studentů FF UK ze seminářů prof. Václava Tilleho: vyšla z nich řada kritiků i praktiků divadelních, rozhlasových a filmových. Z nich nás zajímají jména Miloslava Havla (J. Hrbase v době pozdějšího působení filmového), Bernarda Kosinera, Václava Růta, Václava Sommera, Olgy Srbové (později provdané Spalové) a Jana Weniga.

Kritika

Snad největší pozornost věnoval rozhlasu deník **Národní osvobození**. V něm se v denní kritice rozhlasového programu vystřídali V. Sommer (1931–1934) a M. Havel. Časopis Přehled rozhlasu, vydávaný Vilémem Prágerem, byl původně orientován na „*radiofonii, zvukový film a gramofonní hudbu*“, ale brzy obrátil svoji pozornost k „*posluchačům rozhlasu*“. Měl široký záběr témat i široký okruh autorů, pravidelnou rozhlasovou kritickou rubriku naplňovali Bernard Kosiner (1932–1934) a J. B. Čapek (1934), v dalších ročnících pod názvem Svět mluví pak Ivo Ducháček (1935–1936) a Jiří Valja (1937–1939). Rozhlasové pořady i problémy byly posuzovány i v jiných listech, pravidelně například v legionářském Činu, zvláště díky V. Růtovi a V. Gutwirthovi.

Výchozí impuls k ostře kritickému tónu dala stanoviska naší **umělecké avantgardy**, jmenovitě Teigova úvaha v manifestu poetismu s rozlišením reproduktivního a produktivního rozhlasového programu. Navázal na ni svými analýzami ve třicátých letech (i v Radiojournalu) Jiří Frejka. Z druhé strany jim sekundovali i „staří páni“ jako Jindřich Vodák s požadavkem kultury rozhlasové slovesné tvorby a Miloš Weingart s měřítky kultury mluvního projevu.

Stačí zalistovat v myšlenkách aktuálně formulovaných ve třicátých letech Kosinerem a Frejkou a můžeme je číst jako aktuální požadavky naší současnosti. Dočteme se tam například, jak důležitá je výše vkusového průměru, jaký si rozhlas zvolí; že aktualita není mělkost a pestrost není těkavost; také že orientace na permanentního průměrného posluchače znamená permanentní vysílání průměrných pořadů.

Na stránkách **Radiojournalu** (pův. Radio-Journalu) doplňovali nabídku reflexe rozhlasové práce (spíše zobecňováním a vysvětlováním vlastních pracovních

postupů a získaných zkušeností) slovesní autoři a realizátoři, například Gutwirth, Hurt, Kareš, Kožík, Müller, Sommer, Svoboda či Šimáček. (Důstojně se řadí vedle příspěvatelel hudebních, zejména Jiráka, Očadlíka a Vetterla.)

Začátky teorie

Důležité je, že nezůstalo u jednotlivých reflexí jednotlivých otázek a problémů, ale že byly položeny základy **rozhlasové teorie**. Formuloval je ve své disertační práci Václav Růt v roce 1936.

Rozhlasové vysílání tu pojmenoval jako zvukový obraz: „Je tedy rozhlasové vysílání obrazem zvuků, které slyšíme ve skutečnosti; rozhlas je zvukovým obrazem světa.“ Posluhačské vnímání Růt vysvětlil ve třech fázích:

„... slyšíce například z ampliónu lidský hlas, slyšíme

1. zvuk (technická představa),
2. o něm víme, že je to napodobený lidský hlas (významová představa názorná), a
3. domýslíme si jeho zdroj (významová představa myšlená.“²⁰²

Ačkoli práce čekala na vydání (jako studijní interní tisk) téměř třicet let, její myšlenky – také Růtovou osobní zásluhou – prosakovaly do uvažování o rozhlase i do rozhlasové tvorby. V dnešním komentáři formulováno: „*Rozhlas není prostředek pro přenos reality*“, ale je „*samostatným, plnohodnotným obrazem (...) s vlastními zákonitostmi*.“ A platí tu: „*Oslabená vazba znaku na označovanou skutečnost je pro estetické dílo typická a i v rozhlase znak uplatňuje vlastní zákonitosti především v umění*.“²⁰³

Ve druhém sledu následovaly za Růtem tři práce, které shrnuly **zkušenost desetiletí** z kritických postřehů, studia pramenů i z vlastní rozhlasové tvorby.

Všechny vyšly už v protektorátních letech: Kožíkovo Rozhlasové umění roku 1940, Srbové Rozhlas a slovesnost roku 1941 a Havlova práce Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu roku 1942. Na základ těchto čtyř zásadních prací navázala pak teoretická práce poválečná v revui Rozhlasová práce (1947–1948) a po jejím zastavení také nový nástup teoretické práce v letech šedesátých, zvláště v odborné interní revui Studie a úvahy a v edici Informace–učebnice–semináře.

Opožděné vydání Růtovy disertační práce se mezi práce šedesátých let zařadilo s překvapivou samozřejmostí.

Závěrem

Rozhlas přenesl těžiště z reproduktivní do produktivní oblasti vysílání. Za necelé desetiletí (1930–1938) hledáním a záměrným ověřováním rozvinul specifické prostředky svého výrazu, především montážní metodu, a ustavil základní modely rozhlasového vyjádření: reportáž, pásmo a rozhlasovou hru. V dramaturgii hudebního vysílání našel východiško v záměrné programové práci se třemi kategoriemi hudby: vážnou, populární a lehkou (zábavnou). Ve vzdělávání našel vedle přednášky názornější a bohatší formy v besedě a vzdělávacím pásmu. V technické výbavě zavedl oddělenou režijní kabinu se zrakovým spojením do studia, režie vybavil mixážními pulty a dosáhl možnosti předtáčení pomocných snímků i natáčení celých pořadů. Reportéry vybavil pohyblivou nahrávací technikou. Založil zvukový archiv významných osobností veřejného života. Přijal za svá základní východiška rozhlasové teorie, založená na formulaci zvukového obrazu. Dosáhl takového ohlasu svých nejlepších prací, že se rozhlasové předlohy vydávaly tiskem.

Poznámky

¹ Tigrid, Pavel: Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu. Odeon, Praha 1990.

² IV. sjezd Svazu československých spisovatelů – protokol. Čs. spisovatel, Praha 1968.

³ Patzaková, A. J.: Prvních deset let čs. rozhlasu. Radiojournal, Praha 1935, s. 649. Srv. Kovářík, Vladimír: Vývoj rozhlasové publicistiky I. SPN, Praha 1971, s. 65.

⁴ Tamtéž.

⁵ Čtrnáctý, Miloš: Jak jsme začínali 12. Týdeník Rozhlas, 2001, č. 51, s. 19.

⁶ Radiojournal, 1937, č. 24, s. 7.

⁷ Ročenka čs. rozhlasu 1937, s. 7–8.

⁸ Ročenka čs. rozhlasu 1937, s. 111.

⁹ Rozhlasová ročenka 1939, s. 10.

¹⁰ Rozhlasová ročenka 1939, s. 130.

- 11 Kovářík, Vladimír: Vývoj rozhlasové publicistiky I. SPN, Praha 1971, s. 65.
- 12 Listy pro umění a kritiku, roč. 4, 1936, s. 216.
- 13 Valja, Jiří: cit. dle Kovářík, Vladimír: Vývoj rozhlasové publicistiky I, c. d., s. 64.
- 14 Srv. příklady in: Kovářík, Vladimír: Proměny rozhlasové publicistiky. SPN, Praha 1982, s. 127 a 129.
- 15 Citace dle Kovářík, Vladimír: Vývoj rozhlasové publicistiky I, c. d., s. 69.
- 16 AČRo.
- 17 Průklep protokolu v AČRo.
- 18 V pořadu Míly Semrádové za spolupráce Evy Kacetlové Znovu podepsáni. Vysíláno k 45. výročí rozhlasu 5. dubna 1968.
- 19 Srv. Hraše, Jiří: Škandál Radiojournalu a F. X. Šalda. Souvislosti, 2002, č. 3–4.
- 20 Čin, roč. 2, 1930–1931.
- 21 Glosa zn. –ark. Čin, roč. 6, 1934.
- 22 Pelc, Jaromír: Zpráva o Osvobozeném divadle. Práce, Praha 1982, s. 173.
- 23 Předtím Jungmannova, dnes Vinohradská 12 v Praze 2.
- 24 Radiojournal, 1936, č. 20.
- 25 Ročenka čs. rozhlasu 1937.
- 26 Tamtéž.
- 27 Patzaková, A. J.: c. d., s. 674 – 675.
- 28 Gordon, Richard: Podivuhodné dějiny lékařství. Melantrich, Praha 1995.
- 29 Klimešová, Hana–Roubal, Ladislav–Bartoň, Alexandr: Stručná historie organizace Československého rozhlasu. In: Prameny k dějinám československého rozhlasu. Čs. rozhlas, Praha 1970, s. 6.
- 30 Ročenka čs. rozhlasu 1937.
- 31 Krupička, Miroslav: Radio Praha 65 let. Český rozhlas, Praha 2001.
- 32 Radiojournal, Praha 1934.
- 33 Čtrnáctý, Miloš: Jak jsme začínali 12. Týdeník Rozhlas, 2001, č. 51, s. 19.
- 34 Klimešová–Roubal–Bartoň: c. d., s. 7.
- 35 Kožík, František in: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu 3. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1964.
- 36 Ročenka posluchače rozhlasu 1934.
- 37 Klimešová–Roubal–Bartoň: c. d., s. 10–11.
- 38 Protokoly: AČRo.
- 39 Tato i další čísla k rozpočtu dle: Československý rozhlas v rozpočtu na rok 1936. Svět mluví, roč. 4, 1935, č. 19, 22. 11.
- 40 Jílek, František–Kuba, Josef–Jílková, Jaroslava: Světové vynálezy v datech. Mladá fronta, Praha 1977.
- 41 Svoboda, Eduard: Studia čl. rozhlasu. In: Patzaková, A. J.: c. d., s. 928–929.
- 42 Ročenka čs. rozhlasu 1937.
- 43 Ročenka čs. rozhlasu 1937. Odtud i základ dat pro roky 1934–1937.
- 44 Patzaková, A. J.: c. d., s. 475.
- 45 Ročenka čs. rozhlasu 1938, s. 15.
- 46 Radiojournal, roč. 10, 1932, č. 42.
- 47 Zápis Podzimních programových porad Českého rozhlasu v Praze 22.–24. listopadu 1939.
- 48 Rozhlasová ročenka 1939.
- 49 Tamtéž.
- 50 Běhal, Rostislav: Vývoj české rozhlasové reportáže I (1923–1938). Čs. rozhlas, Praha 1962, s. 58–59.
- 51 Rozhlasová ročenka 1939.
- 52 Tamtéž.
- 53 Zápis Podzimních programových porad Českého rozhlasu v Praze 22.–24. listopadu 1939.
- 54 Patzaková, A. J.: c. d., s. 624–625.
- 55 Kazda, Miloslav: dva rukopisy o vývoji rozhlasové techniky. Archiv autora. Odtud i některé další údaje o technice.
- 56 Podle ústního podání s odkazem na vzpomínky dr. Remeše.
- 57 Údaje z Rozhlasové ročenky 1939, z rukopisu Miloslava Kazdy a ze studie dr. Rostislava Běhala Reportáž v rozhlase.
- 58 Höger, Karel: Rozhlas a rozhlasovost. In: Höger, Karel: Z hercova zápisníku. Melantrich, Praha 1979.
- 59 Havel, Miloslav: Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu. Petr, Praha 1942. I další myšlenky Havlovy z téže práce. (Havel se později pod vlastním jménem Hrbas věnoval problematice filmové.)
- 60 Ze vzpomínky Josefa Bezdíčka in: Československý rozhlas na vlnách času. Čs. rozhlas, Praha 1983. I dále je Bezdíček citován z téže vzpomínky.
- 61 Boháč, Ladislav: Tisíc a jeden život. Odeon, Praha 1981.
- 62 Kožík, František: c. d.
- 63 Boháč, Ladislav: c. d.
- 64 Tamtéž.
- 65 Chalupa, Dalibor: Dramatické pořady v českém vysílání Československého rozhlasu. Horizont a ČSAV, Praha 1970, díl IX. Umění, sv. 4 Divadlo (svazek šel převážně do stoupy až na něco málo exemplářů).
- 66 Havel, Miloslav: Od rozhlasové hry..., c. d.
- 67 Tamtéž.
- 68 Československý rozhlas na vlnách času, c. d.
- 69 Ze vzpomínky Dalibora Chalupy in: Československý rozhlas na vlnách času. Čs. rozhlas, Praha 1983.
- 70 Portrétní medailony byly zpracovány (stejně jako další – Bezdíček, Šimáček, Vetterl) dle souboru Běhal, Rostislav: Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu. Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, Praha 1996, s použitím dalších uvedených pramenů.
- 71 Československý rozhlas na vlnách času, c. d.
- 72 Sadoul, Georges: Zázraky filmu. Práce, Praha 1962.
- 73 Chalupa, Dalibor: Dramatické pořady..., c. d.
- 74 Havel, Miloslav: Od rozhlasové hry..., c. d.
- 75 Tamtéž.

- ⁷⁶ Chalupa, Dalibor: *Dramatické pořady...*, c. d.
- ⁷⁷ Československý rozhlas na vlnách času, c. d.
- ⁷⁸ Údaje z AČRo.
- ⁷⁹ Dějiny českého divadla IV. Academia, Praha 1983.
- ⁸⁰ Lidové noviny, 25. 10. 1930. Cit. dle Branžovský, Josef: *České rozhlasové pásmo*. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1970.
- ⁸¹ Tamtéž.
- ⁸² Patzaková, A. J.: c. d.
- ⁸³ S citací dle Branžovský, Josef: *České rozhlasové pásmo*, c. d.
- ⁸⁴ Drlík, Vojen: *Průkopníci*. Musejní a vlastivědná společnost a ČsRo, Brno 1989.
- ⁸⁵ Běhal, Rostislav: *Kdo je kdo...*, c. d. *Ze stejného pramene i Chalupa a Kožík*.
- ⁸⁶ Věžeňské zápisky ředitele Slavíka (red. V. Drlík). *Rozhlasová práce*, 1988, č. 4.
- ⁸⁷ Tamtéž.
- ⁸⁸ Branžovský, Josef: *České rozhlasové pásmo*, c. d.
- ⁸⁹ Tamtéž.
- ⁹⁰ Tamtéž.
- ⁹¹ Branžovský, Josef: *Hledání rozhlasovosti*. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1990.
- ⁹² Kovářík, Vladimír: *Proměny rozhlasové publicistiky I*, c. d.
- ⁹³ Mázerová, Romana: *E. F. Burian a rozhlas 1928–1938*. SRT, Praha 1995.
- ⁹⁴ Cenek, Eduard: *Mikrofon na šachtě*. S mikrofonem v dole Kukla. In: *Radiojournal*, roč. 8, 1930, č. 24.
- ⁹⁵ Kovářík, Vladimír: *Proměny rozhlasové publicistiky I*, c. d.
- ⁹⁶ Běhal, Rostislav: *Soupis přenosů, aktuálních událostí, reportážních přenosů a rozhlasových reportáží z Prahy, Brna a Moravské Ostravy od 18. května 1923 do 19. března 1938*. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1962.
- ⁹⁷ Kožík, František: *Divadlo neviditelného herce*. *Scéna*, 1977, č. 3–4.
- ⁹⁸ Branžovský, Josef: *České rozhlasové pásmo*, c. d.
- ⁹⁹ Kožík, František: *Divadlo neviditelného herce*, c. d.
- ¹⁰⁰ Kovářík, Vladimír: *Proměny rozhlasové publicistiky I*, c. d.
- ¹⁰¹ Tamtéž.
- ¹⁰² Branžovský, Josef: *Hledání rozhlasovosti*, c. d.
- ¹⁰³ Kožík, František, in: *Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu*, c. d.
- ¹⁰⁴ Bezdíček, Josef, in: *Československý rozhlas na vlnách času*, c. d.
- ¹⁰⁵ Mázerová, Romana, c. d.
- ¹⁰⁶ Branžovský, Josef: *České rozhlasové pásmo*, c. d.
- ¹⁰⁷ Haló, Praha! *Kalendář Radiojournalu 1928*.
- ¹⁰⁸ Štěrbová, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 1995.
- ¹⁰⁹ Kožík, František: *Divadlo neviditelného herce*, c. d.
- ¹¹⁰ Tamtéž.
- ¹¹¹ Československý rozhlas na vlnách času, c. d.
- ¹¹² České rozhlasové hry. *Sborník textů do r. 1948*. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1969. Odtud též přetisk z textu Cristobala Colóna.
- ¹¹³ České rozhlasové hry, c. d.
- ¹¹⁴ O literaturu v rozhlasu. *Rozpravy Aventina*, roč. 8, 1932, č. 9, 24. listopadu.
- ¹¹⁵ Kovářík, Vladimír: *Vývoj rozhlasové publicistiky I*, c. d., s. 57 a 59. Kovářík vybíral příklady z citací tisku ve Světě rozhlasu I.–III.
- ¹¹⁶ Tamtéž.
- ¹¹⁷ In: *Lidé kolem mikrofonu* (ed. Jiří Lederer). Orbis, Praha 1963.
- ¹¹⁸ Z článku v neidentifikovaném časopise z poloviny třicátých let.
- ¹¹⁹ Srbová, Olga: *Rozhlas a slovesnost*. Praha, 1941.
- ¹²⁰ Gutwirth, Václav: *Radiocensura*. Čin, roč. 2, 1930–1931.
- ¹²¹ Kovářík, Vladimír: *Vývoj rozhlasové publicistiky I*, c. d.
- ¹²² Zeman, F. K.: *Z počátků rozhlasového komentáře*. *Rozhlasová práce*, 1964, č. 4.
- ¹²³ Běhal, Rostislav: *Kdo je kdo...*, c. d. *Také s použitím Zeman, F. K.: Z počátků rozhlasového komentáře*, c. d. *Podle svědectví kolegů si Kocourek přál, aby byl jmenován nikoli František, ale doktor Franta Kocourek*.
- ¹²⁴ Čtrnáctý, Miloš: *První sportovní reportáž z hřiště*. *Rozhlasová práce*, 1966, č. 9, s. 140–141.
- ¹²⁵ *Radiojournal*, roč. 8, 1930, č. 14, s. 3 (J. Laufer).
- ¹²⁶ Bodlák, František: *Poučení ze sportovního rozhlasu*. *Radiojournal*, roč. 6, 1928, č. 24.
- ¹²⁷ Chalupa, Dalibor: *Reportáž jako rozhlasový pořad*. *Rozhlasová práce*, 1957, č. 6, s. 278.
- ¹²⁸ Zeman, F. K.: *Rozhlasová reportáž I*. *Radiojournal*, Praha 1933.
- ¹²⁹ Tamtéž.
- ¹³⁰ Běhal, Rostislav: *Soupis přenosů aktuálních událostí...*, c. d.
- ¹³¹ Běhal, Rostislav: *Kdo je kdo...*, c. d. *Odtud také údaje ke jménům Rüt, Wenig, Disman, Heller, Müller, Očadlík, Jirák*.
- ¹³² Wenig, Jan: *Rozhlasová léta a lidé*. In: *Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu*. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1964.
- ¹³³ Běhal, Rostislav: *Vývoj české rozhlasové reportáže*, c. d.
- ¹³⁴ Tamtéž.
- ¹³⁵ Kovářík, Vladimír: *Vývoj rozhlasové publicistiky I*, c. d.
- ¹³⁶ Kovářík, Vladimír jr.: *Publicista Miloslav Disman*. *Diplomová práce na FSV UK*.
- ¹³⁷ Zeman, F. K.: *Rozhlasová reportáž I*, c. d.
- ¹³⁸ Kovářík, Vladimír jr.: c. d.
- ¹³⁹ *Rozhlasová ročenka 1939*.
- ¹⁴⁰ Tamtéž.
- ¹⁴¹ Štěrbová, Alena: *Komenského odkaz v rozhlase a televizi*. In: *Studia comeniana et historica*, roč. 21, 1991, č. 45, s. 23.
- ¹⁴² Kukánová, Zlatuše: *Prameny k Růtově tvorbě v rozhlasovém archivu*. In: *Václav Rüt, rozhlas, 1936–1996*. SRT, Praha 1997.
- ¹⁴³ *Data Matouškova působení* in: Běhal, Rostislav: *Kdo je kdo...*, c. d.; Branžovský, Josef: *Vývoj českého rozhlasového pásma 1934–1945*. Studijní oddělení ČsRo, Praha 1992; Branžovský, Josef: *Tradice vzdělávacích pořadů*. *Rozhlasová práce*, 1993, č. 2.
- ¹⁴⁴ Branžovský, Josef: *Vývoj českého rozhlasového pásma 1934–1945*, c. d., s. 23.

- 145 V pořadu O. Nutze Naše století, č. 47, vys. 28. listopadu 1999.
- 146 Údaje z reklamní nabídky tištěných vydání.
- 147 XII. schůze 11. června 1937, příloha zápisu č. 1.
- 148 Přepis diskuse v pořadu Květoslava Chvatíka a Míly Semrádové Vladislav Vančura (12. díl cyklu Avantgarda bez legend a mýtů), vys. 31. května 1967. Rozmnoženina textu pro užší okruh posluchačů, 1967.
- 149 Národní osvobození 18. 5. 1935 (F. Havel).
- 150 Matoušek, Otakar: Referát pro Poradní sbor, XII. schůze, 11. června 1937, příloha č. 1.
- 151 Kovářík, Vladimír: Proměny rozhlasové publicistiky I, c. d., s. 124.
- 152 Podle Matouškova referátu pro XIII. schůzi Poradního sboru 5. listopadu 1937 a Ročenky čs. rozhlasu 1938.
- 153 Podle zápisu XVI. schůze Poradního sboru 20. května 1938.
- 154 Podle Rozhlasové ročenky 1939.
- 155 Podle Rozhlasové ročenky 1939.
- 156 Ročenka čs. rozhlasu 1938, s. 116.
- 157 Prokop, Jaroslav: Zemědělský rozhlas československý. In: Patzaková, A. J.: c. d., s. 735–742. (Zaokrouhlená čísla dávají špatný součet.)
- 158 Dělnictvo a rozhlas II. Seznam přednášek v letech 1926–1936. Kuratorium dělnického rozhlasu, Praha 1938, zvl. s. 42–43.
- 159 Rozhlasová ročenka 1939.
- 160 Z programových týdeníků Radiojournalu.
- 161 Rozhlas najímá Národní dům v Karlíně. Radiojournal, roč. 15, 1937, č. 44, s. 9.
- 162 Sedmá československá stanice. Tamtéž.
- 163 Nový úkol stanice Praha II. Radiojournal, roč. 16, 1938, č. 43, s. 25.
- 164 Krupička, Miroslav: Radio Praha 65 let. Radio Praha, Praha 2001.
- 165 Tamtéž.
- 166 Údaje o vysílání do zahraničí tamtéž, s. 7.
- 167 Tamtéž.
- 168 V rozhovoru s O. Nutzem v pořadu Naše století, díl 47, vys. 28. listopadu 1999.
- 169 Kunc, Jaroslav: Slovník soudobých českých spisovatelů. Orbis, Praha 1946.
- 170 Sladký, Pavel: Česká rozhlasová teorie. Vývoj do r. 1948. Diplomová práce. Svět rozhlasu, 2002, č. 8, příloha.
- 171 Rozhlasové vzpomínky. In: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1965.
- 172 Nevěra bez trestu. Národní osvobození, 13. 8. 1935. (Jde o výkon Fr. Salzera, v té době režiséra Městského divadla na Vinohradech.)
- 173 Malajský šíp v rozhlase. Národní osvobození, 6. 12. 1935.
- 174 Dějiny mluví. Národní osvobození, 6. 12. 1935.
- 175 Rozhlas a noviny. Neidentifikovaný článek z poloviny 30. let.
- 176 Chalupa, Dalibor: Dramatické pořady v českém vysílání Čs. rozhlasu, c. d., s. 278–279.
- 177 Štěrbová, Alena: Počátky rozhlasové reprodukce. In: Neviditelné herectví. Panorama, Praha 1988, s. 63.
- 178 Zpráva o studijní cestě do Berlína, Bruselu a Lucemburku v říjnu 1936, s. 8. AČRo.
- 179 České rozhlasové hry. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1969, s. 90–91.
- 180 Příloha č. 3 XVI. schůze Poradního sboru 20. 5. 1938, s. 20.
- 181 Vetterl, Karel: Hudební programy v rozhlase. Radiojournal, roč. 8, 1930, č. 25, s. 1.
- 182 Očadlík, Mirko: Význam hudebního rozhlasu. Radiojournal, roč. 5, 1927, č. 5, s. 2–3.
- 183 Tamtéž.
- 184 Hlaváček, Jiří: 40 let hudebního vysílání Čs. rozhlasu. Rozhlasová práce, 1963, č. 12, s. 181–182.
- 185 Holzknecht, Václav: Jaroslav Ježek & Osvobozené divadlo. SNKLHU, Praha 1957, s. 250.
- 186 Čapek, Karel: Osmdesát abonentů čili Symfonie Es dur. Lidové noviny, 12. 3. 1926.
- 187 Holzknecht, Václav: Jaroslav Ježek & Osvobozené divadlo, c. d.
- 188 Vetterl, Karel: K sociologii hudebního rozhlasu. Musikologie, 1938, č. 1, s. 27–44.
- 189 Tamtéž.
- 190 L. Ž. = Žák, Ladislav: Ticho a hluk neboli Lidový program rozhlasu. Magazin Družstevní práce, roč. 4, 1936–1937, s. 222–223.
- 191 Haas, Pavel: Hudba lehká a vážná; Jirák, K. B.: Diskuse o vážné a lehké hudbě. Hudební kritika a rozhlas. Listy hudební matice Tempo 1935–1936, č. 15 a 1936–1937, č. 16.
- 192 Vetterl, Karel: Hudební programy v rozhlase. Radiojournal, roč. 8, 1930, č. 25, s. 2.
- 193 Jiráková zpráva na XI. schůzi Poradního sboru Radiojournalu 1. dubna 1937.
- 194 Tamtéž.
- 195 Text projevu v AČRo.
- 196 Text projevu v AČRo.
- 197 Čísla ze staří ing. Potůčka in: Patzaková, A. J.: c. d. a Rozhlasová ročenka 1939.
- 198 Ročenka čs. rozhlasu 1938, s. 39.
- 199 Gutwirth, Václav: Film a rozhlas. Čin, roč. 6, 1934, č. 17, s. 407–408.
- 200 V pořadu Míly Semrádové za spolupráce Evy Kacetlové Znovu podepsáni. Vysíláno k 45. výročí rozhlasu 5. dubna 1968.
- 201 Čapek, Karel: U rozhlasové skříňky. Lidové noviny, 30. 10. 1938.
- 202 Růt, Václav: Divadlo a rozhlas. Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha 1964, s. 10–11.
- 203 Sladký, Pavel: Česká rozhlasová teorie, c. d.