

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 reportérovy s napsáním, úpravou přednášky,“ píše o tom Edvard Cenek (s pikantním označením předem napsaného reportážního slova jako přednášky!).¹⁹⁾

„Něco takového nebylo dosud ve světě známo,“ upozorňuje Vladimír Kovářík, „lidská práce nebyla námětem reportáží.“¹⁹⁾ Také na vzniku rozhlasové reportáže se Chalupa podílel, kromě už zmíněného hudebně-slovesného pořadu a rozhlasového pásma.

Jestliže se podíváme na přehled přenosů, ev. reportážních přenosů mezi léty 1925–1935,²¹⁾ pak v kategorii oslav státu a státních představitelů, československo-zahraničních akcí a legionářské tematiky se odvysílaly v Praze 73 pořady a v Brně 10 pořadů.

Hlavní město mělo logicky k oficialitám blíže. A 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 Praze 12 a v Brně 22.

Není tedy divu, že pětiletí pravidelného vysílání z Brna 1925–1930 oslavila stanice programovým blokem, jehož vstupní část tvořila reportáž ‚S mikrofonem na šachtě‘ z dolu Kukla v Rosicko-oslavanské pánvi. Reportovali: ředitel Slavík, E. Cenek a důlní inženýr Hradecký.

Ve 45 minutách reportáže prošli důl podle postupu těžby z hloubky až na povrch podle plánu, jehož schéma bylo předem otištěno pro orientaci posluchačů v týdeníku Radiojournal, přičemž reportéři postupně přecházeli z místa na místo a předávali si slovo.

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 herec, poprvé vystoupil před mikrofonem v srpnu 1925, na Silvestra se mu v rozhlasovém pořadu postavil po bok Jozéfek Melhoba a 1928 také tetička Křópalka.)

Ten jubilejní, 21. červen 1930 zřetelně prokázal na třech reprezentačních pořadech šíři nápadité nabídky stanice. Později napsal Fr. Kožík: „V Brně jsme nasadili ostré tempo. Zkoušelo se, improvizovalo, vynalézalo. Spolupráce byla všestranná.“²²⁾ Uplatňovali se tu zejména mladí rozhlasoví pracovníci, objevovaní ředitelem Slavíkem, získávaní Chalupou, přitahovaní novým médiem.

Ovšemže také v Praze se postupně uplatňují mladé síly:¹⁴⁾ dr. Ot. Matoušek (přednáškové odd.) přišel 1931, dr. V. Růt (tamtéž) 1934, Mirko Očadlík (hudební odd.) dokonce již 1928.

(Je ovšem charakteristické, že svoje pásmo o polce připravil pro Brno!) Do poloviny 30. let „v programové iniciativě Brno stále vede“.¹¹⁾ A to rozhlasová hra teprve přijde na přetřes!

Druhý z mušketýrské trojice, právník a student konzervatoře, později i filozofické fakulty, František Kožík (nar. 1909!) začal externě s odbočkou spolupracovat 1930. Na zkoušku (hlasatel a reportér) přijat 1933, na stálo (přednáškové odd.) 1934, do literárního odd. 1937.¹⁴⁾ Vzpomíná:²²⁾ „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. „zejména pokud jde o rušení rozhlasu“.)¹²⁾

„Rytmus rozhlasové práce byl strhující – v redakci se žilo vždy nejméně šest týdnů vpředu.

...Všechno se vysílalo přímo, a to pokaždé znamenalo velké dobrodružství.“

V době nástupu do Radiojournalu měl Kožík za sebou dvě básnické sbírky a řadu publikova-

ných časopiseckých příspěvků a překladů. V květnu 1933 odvyšlal 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“. O dva týdny později mu bylo „uloženo celodenní reportážní průvodní slovo při regionálním přenosu z Olomouce“. Spojoval v ní dvojí profesi: průvodce posluchačů programem celého dne, uvádění všech jeho programových částí nebo dokonce vstupy do těchto relativně samostatných pořadů na jedné straně a na druhé reportážní předvedení mnoha zajímavostí a objektů. „Zahájil jsem ráno vysílání obrazem Hané a jejího lidu, uváděl projevy a přednášky stejně jako koncert divadelního orchestru a dechové hudby, zavedl posluchače k radničnímu orloji, zasvětil do jeho historie, přiblížil jim hanáckou operu Jora a Manda, připravil reportáž ze solných mlýnů v Holicích a z tvarůžkárny v Lošticích.“ (Reportáž z výroby tvarůžků natočil Kožík s Chalupou předem na desky: to v té době ještě byla revoluční technická novota!) „Mohl jsem olomouckým posluchačům, kteří si stěžovali na šed' svého města, ukázat jeho zajímavou a měnivou tvář. Mluvil jsem o záludnosti úzkých uliček, o kamenné přísnosti gotiky, o tajemství černých říčních ramen a světélkujících očích žen – bylo mi čtyřicet let.“¹⁹⁾

Kožík byl přijat a v dalších letech vynikal pohotově v hlasatelně i v reportážích, v nápaditých pásmech (např. slavném pásmu o dr. Semmelweisovi) a konečně v rozhlasových hrách. Když opustil rozhlas 1951, 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 posledního do zaměstnaneckého poměru: všichni se začali pohybovat ve studiu nejdříve externě, Chalupa od 1928, Kožík od 1930, Bezdíček po návratu do brněnského divadla v roce 1931.

Josef Bezdíček, herec, režisér (nar. 1900), nastoupil do brněnského Radiojournalu jako režisér 1932. Deset let do té doby působil jako herec a režisér v divadle, za bratislavského an-

gažmá začal pracovat také v rozhlasu a vyhrál soutěž na rozhlasovou hru. (Do Prahy odešel 1940, zastával funkci šéfredaktora.) Patřil do zakladatelské trojice české rozhlasové režie, tvořené jmény Hurt–Bezdíček–Sommer¹⁴⁾. V Brně na sebe upozornil už 1931 širokým plátnem životopisného pásma Napoleon.

„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.“²²⁾ (Kožík)

V Napoleonovi lze vidět skutečnou učebnici montážního postupu pro nové autory. Ve vstupní zvukové montáži se postupně vystřídá pastorale (šumění moře, cinkot zvonečků, bečení ovcí, mečení koz) a pak bitevní polnice a 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 vysvobod Korsiku, vůdce nám sešli s plamenným mečem.

Sbor: Amen..!

Laetitia: (silný výkřik)
(pauza)
(dítě zavrání)

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

Karel M.: Ženo! Laetitie!

Laetitie: Podívej se...
(dítě zavrání)

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. Napolione!¹⁸⁾

Sugestivní kombinace zvuku a slova jako by předjímal příští světový úspěch hry Kožíkovy. Pásmo jako by předcházelo formu rozhlasové hry. A tak se také tvar hry postupně rodil, hra se rozvinula na zkušenosti pásma.

Bezdíčkova vítězná hra z bratislavské soutěže se jmenovala Vzburá na salaši. Vzburá

Brna by se mohlo říkat nástupu, přímo útoku tvůrčí trojice, která dostala název ‚brněnská škola‘. Byla laboratoř i školou moderního rozhlasového projevu. V rozhovoru to r. 1960 Bezdíček charakterizoval: „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, bylo například experimentem 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.“ Když Bezdíček nastoupil zpátky do Brna, sídlila odbočka už na třetí adrese v Sokolském domě na Kounicově ulici (od r. 1929) 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). „Experimentem a objevem zároveň bylo tenkrát všechno, co jen trochu odlišovalo hraní v rozhlase od hry na jevišti. A třebaže brněnská studia byla vybavena už daleko moderněji a účelněji než bratislavská, bylo možno hrát na několik mikrofónů, režisérská kabina byla také k dispozici, hrálo se povětšinou zase na jeden mikrofón a herci hráli, jako by stáli na jevišti a mluvili k druhé galerii, stejně jako tenkrát v Bratislavě.“²³⁾

Když šéf pražského slovesného úseku dr. Kareš prohlásil: „Není pravda, že rozhlas nemůže nahradit divadlo. Rozhlas je prostě nahradit nechce,“²²⁾ bylo to prohlášení energické a teoreticky bezvadné. Praha je však v praxi příliš nenaplněovala. Dokonce formuloval i příbuznou pozici rozhlasu s filmem: „Rozhlasová hra jest vzdálena divadlu a jeho estetickým zákonům asi tak jako film. Však také hodil by se pro rozhla-

sovou hru zcela případně název ‚akustický film‘.“²⁴⁾ Jenže se v Praze dále vybíraly divadelní předlohy pokud možno s příležitostí pro uplatnění hudby a přepisovaly se autorské poznámky do přímé řeči postav. Tu vzburu musela uskutečnit až brněnská trojice a změnit pohled na rozhlasový snímek od základu. Nepovažovali to sami za „nic světoborného“, neboť podle Bezdíčkových slov, „šli pouze po logice emotivního a myšlenkového vnímání poslouchajícího člověka“.²³⁾ To byla ovšem cesta proti konvenci, která se zahnízdila ve studiích a stala pevným návykem. Proto na ni musela nastoupit generace nesvázaná s počátky rozhlasu a s těmito návyky.

Brněnská generace měla pro to i věkové předpoklady. Porovnáme-li tvůrčí týmy,²⁰⁾ pak spolupracovali

v Praze: režisér Hurt, 53 let	
a šéf Kareš, 39 let	= průměr: 46 let,
v Brně: Bezdíček 30, Chalupa 30, Kožík 31	
	= průměr: 27 let
a v rovině řízení se setkávají	
v Praze: Čtrnáctý 48, Svoboda 52,	
Šourek 50 let	= 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,“¹¹⁾ charakterizuje situaci dr. Branžovský. Dr. Kareš totiž programově vyvodil ze zájmu širokých vrstev o vysílání, že je zpočátku nutno „sledovat jistý umělecký konservatismus, je nutno připravit půdu, seznámiti široké vrstvy posluchačů nejprve s uměleckým odkazem minulosti, než bude možno navázati plný kontakt s uměleckými proudy dneška“.²⁴⁾ K tomu Praha soustavně adaptovala divadlo do rozhlasového ateliéru, studia. Režiséru Jaroslavu Hurtovi je při tom třeba přiznat mimořádnou péči o kulturu řeči i schopnost postupně zkoušet transformaci jevištního mluvního projevu na projev mikrofónní.

Brno si uvolnilo ruce ohledáváním nedivadelních předloh k dramatinizaci a původních námětů. Opakovalo při tom 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 při tom záměrně montáží malých ploch, malých záběrů, jež spojovalo do významných řad. Mezi monologickým rozhlasovým pořadem a hrou se vývojovou (a laboratorní) mezifází stalo rozhlasové pásmo.²⁵⁾ (Jen v Brně se na vývoji a konstituci jeho tvaru podílejí ve 30. letech kromě Helferta, Vetterla, Chalupy, Bezdíčka a Kožíka také Kutal, Racek, Leo Firkušný, Fr. Matula, Vrbata, Robuš-Kotásek, Konupka, Indra, Kynčl, Brtva, Prasek 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: „Hledali jsme a objevovali dramatický význam zvukových kulís: 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.“²²⁾ Sem patří Kožíkovy „Rozhlasové momentky“, miniscénky, jež sugerovaly posluchači „určité stavy a jejich proměny výhradně zvukovými vjemy“ (tj. hlavně zvuky mimoslovní povahy). Zmiňovali jsme se o nich ve stati Rozhlasová hra beze slov.²⁶⁾

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.“ (Bezdíček)²³⁾ Kožík pochopil téma jako příležitost „spojit všechny druhy rozhlasového uměleckého vyjádření od realistické scény přes reportáž po melodram a sborovou recitaci“, jak řekl úvodem²⁷⁾ 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
nebezpečí (z prologu hry)²⁷⁾

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 36 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 nedopust', aby proklatý Pinzón dospěl dříve břehů španělských než já. Já jediný mohu ohlásit nalezení své velké cesty. Já objevil východ Indie.

(Vítr. – Prolnou hlasy jako v podvědomí:)

Sbor: vlna a vlna
jméno a jméno
Bermejo
Bermejo

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

(Hrom, nalomení stožáru, praskot stožáru, hudbou vyvrcholení bouře a Colónovy vize)²⁷⁾

Mluvil-li autor o společném díle horoucího kolektivu, bylo to bezpochyby namístě. V režii Josefa Bezdíčka uvedlo Kožíkův rozhlasový epos Brno 12. 4. 1934 a brzy nato v repríze 30. 5. 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 Bezdí-

ček až v roce 1948 (s Jiřím Pravdou, tehdy členem Realistického divadla) v Praze.

Rozhlasová hra se stala průběžným 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.

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

Ostře uvažují o současném stavu a nevyužitých (či neuvědoměle, jen bezděčně využívaných) možnostech Teige i Václavka. „Rozhlas jen v některých a poměrně malých svých pracovních polích,“ píše Jiří Frejka, „může dostupnouti výše skutečného produktivního umění. Může se tak státi např. v rozhlasovém divadle, které má opravdu možnosti vlastního a osobitého výrazu. Ale již oddělení koncertní bude asi vždy z 99 % omezeno jen na umění reprodukční.“¹⁹⁾ Tudy vede cesta úvah v kruzích avantgardy moderního českého umění.

Ale i praxe, 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 činnosti E. F. Buriana a Jinřícha Honzla v Brně zůstala podnětná stopa. Bylo jen přirozené, aby moderní sdělovací prostředek – rozhlas – navazoval na výsledky moderního divadla.

A posléze se objevují náměty rozhlasové kritiky, které je možno proměnit do praktických dů-

sledků. V řadě časopisů i deníků se objevují nová kritická jména: Mil. Havel (známý později pod vlastním jménem Jiří Hrbas jako kritik a redaktor filmový), Bedřich Kosiner, Václav Růt (svou doktorskou prací přímo zakladatel rozhlasové teorie), Václav Sommer (od rozhlasových studentských začátků přes rozhlasovou kritiku došel na místo režiséra v pražském rozhlase), Olga Srbová (provd. Spalová, později redaktorka v pražské stanici) a posléze Jiří Valja. A to nejsou všichni. Většina jmenovaných prošla divadelním seminářem profesora Václava Tilleho a kromě kritiky se často dostala až k přínosu rozhlasové teorie. Kritické hlasy dávají ovšem pracovnímu nasazení ostruhy.

Všechny tyto vlivy se formují zhruba v první polovině třicátých let a výrazně prosakují rozhlasovými zdmi. Vytvářejí tlak týmž směrem jako příklad brněnské rozhlasové tvorby a tomuto ataku nelze dlouho odolávat. Praha začíná absorbovat brněnské podněty od poloviny 30. let, tím spíše, že začínají působit i mladé a nové síly v jejích vlastních studiích: po Očadlíkovi také Disman, Jareš, Matoušek, Růt, Cincibus, Kocourek, Pražský a další.¹⁴⁾ A otáčí se výrazně také myšlení doby. „Druhá polovina třicátých let,“ vzpomíná Alena Urbanová,²⁸⁾ „ostatně zaznamenala rozmach umění, veškeré kultury vůbec. Così dozrálo, žabomyší polemiky utichaly, spoluodpovědnost za tvorbu národní kultury převzali i dřívější bouřliváci. Pod tlakem narůstajícího fašismu za hranicemi i doma probíhalo něco jako všeobecná mobilizace tvůrčích sil, třeba i protichůdných. Bylo nutné stavět ochranný val kolem křehkých ohrožených hodnot humanity, tolerance, citové kultury, kolem duchovního odkazu země, v níž jsme se narodili.“ Spolupráce na základě simultánního vysílání se prohlubuje nejen s Brnem, v Praze se inscenuje nejen Colón, ale i Puškin téhož autora, obě hry pohostinsky režisuje brněnský Bezdíček, vlivy a podněty se prolínají, posléze rozhlasoví tvůrci z Brna přecházejí do Prahy (Bezdíček, Fabianová, Höger, Chalupa, Kožík).

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 impulzů brněnské odbočky. Rozhlas se začal vnímat nikoli po boku divadla, ale po boku filmu jako technicky zprostředkované sdělení, které působí plynulým řazením zvukových záběrů (obrazů), skládaných do záměrné cílené montáže.

Personálně dokumentuje tento vývoj dr. Václav Sommer, na počátku desetiletí reportér v národopisném snímku z Velké a na jeho konci režisér pražského studia. Na počátku účastník experimentální práce na konci využívá zkušeností tohoto hledání a promítá je do už klasického scénáře rozhlasové hry. Václav Sommer (nar. 1906, †1945)¹⁴⁾ vedle řady vynikajících režii dosáhl špičkového úspěchu jako dramaturg (scenárista) a režisér hry podle knihy K. J. Beneše *Uloupený život*, premiéra byla 3. 3. 1938. Dvojroli utonulé Sylvy a její zachráněné sestry Martiny hrála Sylva Kleinová. (Part Sylvy byl předtočen na fólii do hudební kulisy a Martinu mluvila herečka živě ve studiu.)

(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).²⁷⁾

Rozhlas už si je vědom svých možností a prostředků, stal se konečně sám sebou.

BRNO ROZHLASOVOU INSPIRACÍ

Snažení o profesionální úroveň rozhlasové práce, o zvýšení účinnosti pořadů a působivost rozhlasového vysílání vůbec vyvrcholilo ve sdělení nejnáročnějším a většinou nejstrukturovanějším – rozhlasové hře. Celý proces inspirovalo Brno. Bylo průzkumníkem, dílnou a programátorem nových postupů, moderního rozhlasového vyjadřování. Rozhlas se v plné míře zprofesionalizoval, protože pochopil, a zvládl své možnosti. Zlomil nedůvěru intelektuálů, získal nové kvalifikované síly a rozvinul možnosti svých specifických žánrů: rozhlasové reportáže, rozhlasového pásma a rozhlasové hry. Zásahu o to má brněnská odbočka Radiojournalu.

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 resonanci vysílání.

Špičkové dílo 30. let, *Colón*, vyšlo tiskem 1934. Bylo prohlášeno za nejlepší domácí hru. Vysíláno v zahraničních stanicích. Roku 1935 reprezentovalo naši tvorbu v cyklu *Nejlepší rozhlasové hry světa, 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 čtyřadvacet let. Ve hře je zakleto naše lidské i rozhlasové mládí.“²²⁾

Vlna a vlna

jméno a jméno

Cristobal Colón

Cristobal Colón

tisíce tisíců vln

a jedno jediné jméno

o němž zpívá oceán

Cristobal Colón²⁷⁾

Prameny a odkazy

- 1) Běhal R.: Vývoj české rozhlasové reportáže (1923–38) Praha, ČsRo 1962
- 2) Novák A.: Duše Brna a jeho kultura slovesná, in: Duch a národ, Praha, Borový 1936
- 3) Burian E. F.: Památník bratří Burianů, Praha, Odeon 1929
- 4) Weyr F.: Za Rakouska, in: Salon Práva 16. 12. 1999
- 5) Dějiny českého divadla IV. Praha, Academia 1983
- 6) Kuklík J.: v pořadu Karel Engliš z cyklu Tvůrci naší demokracie, ČRo 3 – Vltava 1998
- 7) Hrabák J.: Život s literaturou, Brno, Blok 1982
- 8) Kožík F.: Vzpomínky, Praha, Orbis 1995
- 9) Donutil M. v rozhovoru na ČRo 2 – Praha, 21. 5. 2000
- 10) Trefulka J.: Švejk by na Moravě nevznikl, in: Literární noviny, 1999/28 (14. 7.)
- 11) Branžovský J.: České rozhlasové pásmo I., SO ČsRo (bez vrocení)
- 12) Drlík V.: Průkopníci, Brno, Musejní a vlastivědná společnost a ČsRo, 1989
- 13) údaje z Archivu ČRo
- 14) Běhal R.: Kdo je kdo v sedmdesátileté historii českého rozhlasu, Praha SRT 1996
- 15) Vézeňské zápisky ředitele... Slavíka (red. V. Drlík), in: Rozhlasová práce 1988/4
- 16) Patzaková A. J.: Prvních deset let čs. rozhlasu, Praha, Radiojournal 1935
- 17) Lidové noviny 25. 10. 1930, in: Branžovský J., České rozhlasové pásmo, Praha, SO ČsRo 1970
- 18) Branžovský J.: Hledání rozhlasovosti, Praha, SO ČsRo 1990
- 19) Kovářík V.: Proměny rozhlasové publicistiky I., Praha, SPN (3. vyd.) 1982
- 20) Mázerová R.: E. F. Burian a rozhlas 1928–1938, Praha, SRT 1995
- 21) Běhal R.: Soupis přenosů aktuálních událostí... 1923–1939, Praha, ČsRo 1983
- 22) Kožík F.: Divadlo neviditelného herce, in: Scéna, 1977/3–4
- 23) Vzpomínka Jos. Bezdíčka v rozhovoru s J. Wenigem, snímek v Archivu ČRo, redigovaný přepis, in: Na vlnách času, Praha, ČsRo 1983
- 24) Haló, Praha! ročenka Radiojournalu 1928
- 25) Štěrbová A.: Rozhlasová inscenace, Olomouc, Vydav. UP 1995
- 26) Hraše J.: Rozhlasová hra beze slov, in: Svět rozhlasu, Praha, ČRo 1999
- 27) České rozhlasové hry, Praha, SO ČsRo 1996
- 28) Urbanová A.: Pohlednice ze ztracených krajin, in: Divadelní noviny IX–2000/10
- 29) Drlík V.: Šedesátiny brněnského vysílání – cesta regionálního rozhlasu, in: Rozhlas. práce 1984/4
- 30) Běhal R.: Václav Růt – průřez životem, in: V. Růt, rozhlas, 1936–1996, Praha, SRT 1997

Votavová J.: Stručný nástin historie čes. rozhlasu, Praha, SVO ČRo 1993

svět rozhlasu
Bulletin
o rozhlasové práci

Vydává Český rozhlas
Úsek komunikace

Odpovědná redaktorka:
Bohuslava Kolářová

Připravila redakční rada:
Zdeněk Bouček, předseda
Václav Hradecký, Bohuslava Kolářová, Josef Maršík, Václav Moravec,
Alexandr Pícha, Václav Smitka, Milan Šmíd, Martin Zdražil