

který nemůže naplnit své záměry pro nedostatek kvalitních autorů, kteří by byli schopni pracovat se zřetelem na žádoucí akustické kvality dramatického textu. Jediným spisovatelem, který podle něho tyto požadavky splňoval, byl (hudebně velmi nadaný) básník V. Nezval svým scénářem Mobilizace. Tam autor podle něho pracoval s nejvšeoobecnějšími zvuky a zvukově transponovanými obecnými osudy. Frejka byl už tehdy přesvědčen, že rozhlasová hra není adaptací hry divadelní, že vytvořit novou uměleckou skutečnost v rozhlase neznámá popsat ji slovem nebo k ní mechanicky přistavět zvukovou kulisu. Rozhlas podle něho vyžaduje montáž zvukových fotografií a slova. Nemínil však ilustrační zvuk, ale typicky, zkratkovitě vyjadřovanou skutečnost, samotnou tkáň skutečnosti, z níž slovo roste jako nadstavba. Rozhlasové autoři měli podle Frejky mít potřebnou dávku akustické fantazie. Znamená to tedy, že ve vztahu k rozhlasové dramaturgii měl už tehdy v „mechanické umění“ rozhlasu, jak se tehdy říkalo, velkou důvěru. Že svými názory předjal vývoj rozhlasového umění daleko do budoucnosti.

### Rozhlasové žánry

Zmíněná forma přednášky, specifická pro rozhlasovou praxi této doby, byla pro Frejku také jen odrazitěm k jinému žánru rozhlasové práce: k tvořivé žurnalistice. Je zajímavé, že se – ač v letech 1926–29 zaměstnan jako kritik Národního osvobození – nepokusil v žádné ze svých četných statí o interview ani reportáž. Tuto šanci mu svou přitažlivější podobou poskytli až rozhlas. První pokus, reportáž o Národním divadle, z níž známe opět jen oznámení, byla určena pro školní vysílání, které měla seznámit u příležitosti Smetanovských oslav s operní inscenační tradicí naší první scény.

V reportáži viděl Frejka samotnou podstatu rozhlasové tvorby, na počátku 30. let jen málo využívanou pro oblast umění – dnes ovšem samozřejmého a samostatného žánru. Reportáž mu byla nositelem opravdovosti, vůně a chuti života, které může umělecká stylizace zakrýt, anebo nedokonalé interpretovat. To je patrné i z drobné úvahy Hlasuji pro reportáž lidového umění rozhlasem (Radiojournal 8, 1930, č. 34, s. 1), ve které plédoval ve prospěch autentického záznamu lidových písní oproti uměle produkovanému folklóru. Všiml si i rozhlasových forem, ve své době esteticky málo ceněných. Rozhlasové noviny a rozhlasové skeče byly pro něho specifickou platformou média, která navíc umožňovala obohacení zvukové palety rozhlasu. Tady se zřejmě o slovo hlásil i nedávný dadaista Frejka, který právě tyto původně literární formy bohatě využíval na divadelní scéně Dada ve snaze přiblížit divadlo živé skutečnosti. Rozhlas byl ovšem pro tyto záměry vhodnějším prostředkem, a to Frejka brzy pochopil a také provozoval. Při srovnávání s možnostmi filmové a divadelní tvorby viděl správně a ve své době vlastně i prorocky perspektivu rozhlasu jako instituce velké výchovné působení na veřejnost. Sám se také o takovou výchovnou reportáž, jak víme (ze zkoušky Smetanovy Libuše, zřejmě v Národním divadle, 1933), spolu se Stanislavem Lomem a Emilem Polertem se zdarem pokusil. Jako člověk moderní doby a příslušník generace, která se zcela otevřela světu, i jako dočasný žurnalista chápal rovněž dobře nutnost kvalitního zpravodajství.

Podle Frejky neslo rozhlasové vysílání od prvopočátku potenciálně možnost umělecké výpovědi. Praxe prvních let existence rozhlasu a jeho společenská objednávka si však podle jeho názoru vyžádaly svou daň. Rozhlas byl považován hlavně za mechanické zařízení. Přednost byla dána jeho praktickým schopnostem, otevírajícím možnost okamžitých informací o čemkoli v celosvětovém rozsahu a podobně masové reprodukci děl, vytvořených na jiné bázi. Snaha o umělecký experiment byla podle něho mizivá a právě ta byla teoreticky nejvladnějším jádrem jeho zájmu o rozhlas. Nejlépe je to vidět na jeho propagaci a rozboru slavného zvukového scénáře Vítězslava Nezvala, nazvaném Mobilizace, v článku O nový sloh

rozhlasu, otištěném v Radiojournalu 8, 15. 11. 1930, s. 2–4. Poukázal tehdy na princip kresby prostředí zvukem, odvozený od techniky filmových obrazů s tím, že omezení výrazových prostředků je v rozhlasové práci vlastně předností. Tento směr jeho uvažování nepochybně souvisel i s rozšířenou představou zvukovosti hudebního díla, která se od dvacátých let uplatňovala v skladatelských počinech evropské avantgardy a s nimi přešla i do divadla. Futuristické provokace Russolovy a Pratellovy našly svou kultivovanější podobu u nás nejspíše v Burianově tvorbě pro divadlo Dada, ale byla tu i škola Aloise Háby a jeho pokračovatelů, z nichž zejména Miroslav Ponc patřil od 20. let k nejvýraznějším zjevům, sahajícím pro inspiraci za práh tradičního pojetí hudebnosti. Bohužel, zkušenost z krátkého období Frejkovy intenzivní spolupráce s rozhlasem ukázala rozvíjení, respektive skutečné naplnění této myšlenky v jeho díle jako nemožné. Poznanky získané z rozhlasové práce Frejka zřejmě využil později ve své vlastní režijní práci pro divadlo. Aдекватně dobové situaci, podmínkám a požadavkům, kladeným na rozhlasovou práci, viděl nakonec – jako jeden z prvních teoretiků oboru – jeho podstatu v kombinované formě reportáže s uměleckými ambicemi.

### Divadlo v rozhlase

Poté, co se Frejka soustředil na svou režijní tvorbu v Národním divadle, zaznamenáváme v jeho práci pro rozhlas další významné počiny. K pohostinské spolupráci byl vyzván už v roce 1929 a po náročné zkušební době během sezóny 1931/32 angažován v ND jako režisér. Jeho zájem o práci v rozhlase dostal rozměr služby divadelní tvorbě. Byla to však služba typicky rozhlasového charakteru. V celé řadě případů se pokusil o zprostředkování svých nejlepších inscenací zejména mimopražským posluchačům, ale možná i těm, kdož na vstupné do Národního divadla neměli. Několik autentických dokladů, které se zachovaly do dnešních dnů, tj. *Milovaný hlas Jeana Cocteaua z roku 1933*, *Noční služba Emila Synka z roku 1935*, *Fuente Ovejuna (Vzbouření na vsi) z roku 1935* a *Jezero Ukereve Vladimíra Vančury z roku 1936* je vystavěno na principu kombinace přednášky a zvukově a dramaticky nevyjpatějších scén inscenace. Ty jsou zároveň velmi charakteristické hereckým podáním, resp. interpretačním stylem, ukazujícím na různé stylové podoby mluveného hereckého výkonu. Komentáře ve formě přednášky obstarali zřejmě F. Götz a J. Frejka, jak usuzujeme z rozhlasové nahrávky Jezera Ukereve. Slyšíme z ní také nejen Ježkovy songy, zpívané Jiřinou Šejbalovou, ale i dialogy, v nichž dominuje vysoce expresivní výkon Václava Vydry v roli černošského náčelníka Goana. V záznamu Noční služby zaujme zejména stylizace rozechvěného mluveného podání Olgy Scheinpflugové v roli továrníkovy ženy, ve slavné inscenaci Fuente Ovejuna zcela odlišně podaný monolog Laurencie, dokládající deklamační umění na úrovni vysoce rytmizovaného veršovaného sdělení herečky Jiřiny Šejbalové.

Připojený soupis oznámení (různého charakteru) o vysílání inscenací nevylučuje, že se v repertoáru dramatického vysílání rozhlasu mohly objevit i první pokusy o samostatné rozhlasové inscenace. Například hra Král Rudolf Jiřího Karáska ze Lvovic se Zdeňkem Štěpánkem v hlavní roli, oznámená k datu 15. 7. 1935, neměla na scéně Národního divadla divadelní předlohu, dokonce se na jeho repertoáru vůbec neobjevila. Zdá se, že je zde stále otevřené pole k dalším výzkumům. Ty je však možné provést pouze v součinnosti s archívem Českého rozhlasu.

### Mluvená řeč

Svůj cit pro zvukovost uplatňoval Frejka jak v divadle, tak v rozhlase na hlavním materiálu režie – tj. na mluveném hereckém projevu. Styl jeho práce v tomto směru se však v průběhu let měnil, a je proto do dnes dokladem vývoje názoru na podání jevištní češtiny.

Existují písemné záznamy o tom, že například i ve 30. letech komponoval kvartet hereckých hlasů v insce-

naci Revizora v roce 1936 (to je dialogy Hejtmana, jeho ženy, jejich dcery a Chlestakova) jako hudební skladbu. Doplníme-li tyto poznatky Frejkovou teorií divadla jevištního patosu, divadla jitrivého emocionálním účinem své formy i dramatického obsahu, je možné pochopit smysl takto formované mluvené stylizace i bez četby jeho stěžejní stati Jevištní verš a řeč tragédie z roku 1944. Pochopíme básnický nadnesený, rychlý a nerealistický přednes Olgy Scheinpflugové v už zmíněné inscenaci Lidský hlas i vysoce dramatický přednes podřízený rytmu verše se skřípavou nadsázkou expresionistické herecké školy také ve výkonu Václava Vydry v nahrávce Jezera Ukereve. Bohužel se dosud nenašel záznam vrcholného režijního díla Jiřího Frejky z roku 1938, tj. *inscenace Cocteauova Očarováního života*. Uslyšel jej však nemocný Otokar Fischer, který – dojat uměleckou formou podání – napsal potom souboru několik pochvalných slov. Pokračující proces zcivilnění mluveného hereckého projevu dokládají poté nejlépe Frejkovy gramofonové nahrávky inscenací z let 1942–1944, jejichž řada se uzavírá inscenací Hoře z rozumu z roku 1947. Tyto zvukové nahrávky či ukázky z nejlepších inscenací Národního divadla mají už jiný, sofistikovanější charakter, a v některých případech mohlo jít také o rekonstrukce starších titulů. Autentické rozhlasové dokumenty jmenovaných inscenací však v celé gramofonové sérii ze 40. let chybí.

Zmíněné autentické rozhlasové nahrávky jsou tedy neobyčejně cenným dokumentem, a to nejen pro úroveň jevištní mluvy a práce na divadle, ale také pro pokročilý způsob dramatického vysílání.

### Společenské aspekty práce pro rozhlas

Není náhodou, že Frejkovy teoretické texty odkazují od doby první přednášky o mladé české poesii příležitostně – jistě pod vlivem futuristů italských a ruských, ale i soudobých avantgardních architektů jako byl F. Kiesler – na problematiku „strojovosti“ v umění. V obecné rovině tím byla míněna svébytnost uměleckého díla, které jako artefakt podléhalo zákonitostem vlastního uspořádání. Přirozeně tu šlo i o opožděnou moderní techniku a technickými možnostmi člověka dvacátého století, který například s F. T. Marinettim zažíval ohromující novost pohledu z eroplánu na zem či z rychlosti z jízdy autem, z pohledu na leteckou bitvu atp. Mladá generace českých básníků ovšem stavěla tuto přirozenou zálibu po zkušnostech 1. světové války na humánní platformu. V důsledku těchto názorů šlo také o to, že moderní technika otevírala novou námětovou oblast umění a snad bychom mohli říci i novou uměleckou technologii. Nová „strojová umění“, film a s ním i rozhlas, provokovala svými neznámými možnostmi k patosu průkopnické práce, k uměleckému objevu v rámci hledání nových výrazových možností.

## Rozhlas v díle Jiřího Frejky

### Studie a články o rozhlase:

- Jiří Frejka, O mluvícím filmu, o společenské krizi divadla a o umělecké krizi rozhlasu, Přítomnost 5, 26. 12. 1929, č. 51, s. 804–805
- Jiří Frejka, Rozhlasový žurnalismus, Radiojournal 8, 4. 1. 1930, č. 1, s. 6
- Jiří Frejka, O podivuhodném štěstí anonymity, Radiojournal 8, 25. 1. 1930, č. 4, s. 1–2
- Jiří Frejka, Hlasuji pro reportáž lidového umění rozhlasem, Radiojournal 8, 23. 8. 1930, č. 34, s. 1
- Jiří Frejka, Poučení rozhlasu zvukovým filmem, Radiojournal 8, 11. 10. 1930, č. 41., s. 2
- Jiří Frejka, O nový sloh rozhlasu, Radiojournal 8, 15. 11. 1930, č. 46, s. 2–4
- Jiří Frejka, Rozhlas jako věc umění a jako věc obecně prospěšná, Nové české divadlo 1930–32, listopad 32, s. 97
- Jiří Frejka, O rozhlasových autorech obecně, Listy pro umění a kritiku 1, 1933–34, s. 222–223

V článku *Rozhlas jako věc umění a jako věc obecně prospěšná* (*Nové české divadlo* 4, 1930–32, s. 97–99) Frejka rozvíjí vcelku široce problematiku nového umění v rozpětí od jeho estetických možností až po otázky jeho sociální adresy. Z tohoto textu vyplývá, že je to právě sociální funkce rozhlasu v celém rozsahu možností, co poutá hluboce jeho pozornost jako občana i umělce. Podtitul článku „zde básní skutečnost“ je totiž jedním z leitmotivů i jeho tehdejšího myšlení o divadle, jímž chce mladý režisér zdůraznit potřebu adekvátního a rychlého přenosu životní problematiky člověka na prahu 30. let do umění své doby. Má svou obdobu ve zdůrazňované potřebě časovosti v umění a je nepochybně i odrazem Frejkova názoru na odcizení soudobé divadelní praxe skutečným potřebám společnosti.

### Osvěta rozhlasem

Přes všechny charakteristické rysy sebevědomého uměleckého mládí, které vstupovalo po první světové válce do kulturního života nového samostatného Československa, neslo Frejkovo myšlení o světě četné znaky dědictví domácího kulturního prostoru. Ty se projevovaly mimo jiné jak v hlubokém sociálním zájmu o člověka, tak v ochotě podílet se na jeho výchově a vzdělávání. Frejkovy poválečné aktivity ve funkci prvního děkana DAMU (1946) a dokonce rektora AMU (1948) jsou pouze důsledkem jeho kontinuálního celoživotního snažení v tomto směru. Doklady pro toto tvrzení najdeme jak v jeho celoživotní práci pro Uměleckou besedu a její dramatický odbor, tak i v práci pro rozhlas. Ta byla zahájena vzdělávacími přednáškami různého charakteru; jeho spoluprací se sekcemi školského a dělnického rozhlasu, ve kterých se obracel mluveným a psaným slovem i na různé sociální skupiny obyvatelstva. Vedle jeho vlastní činnosti umělecké pro rozhlas a divadlo však nešlo o příležitostný doplněk vlastní tvorby. Šlo o veřejně prospěšnou činnost, která souvisela s etikou umělecké tvorby a byla podle Frejkova názoru tradičním rysem českého umění, jak ji ostatně známe i z dějin českého divadla. Při tom si přirozeně uvědomoval, že má rozhlas k dispozici nejširší okruh veřejnosti ze všech uměleckých druhů, že musí počítat i s průměrnou kulturní potřebou. Uvědomoval si, jak je důležité rozpoznat její úroveň a zvolit vyšší uměleckého vkusu rozhlasového vysílání. V tomto směru patřily tedy jeho celoživotní výchovné a osvětové snahy i rádiu. Ostatně sám k této otázce napsal: „(radiu) připadá úloha těžká a delikátní, úloha jakéhosi ochránce a určovače vkusového průměru nejširších vrstev pedagogicky jmným a živelně přitažlivým výběrem programů zcela uvědoměle pracovaných jako celek“. (*Poučení rozhlasu zvukovým filmem*, *Radiojournal* 8, 11. 10. 1930, s. 1).

### Rozhlasové přednášky a kulturní publicistika:

- O mladé literatuře, přednáška 1929
- Divadlo dělnické a divadlo lidové, přednáška 18. 2. 1933 (Dělnický rozhlas)
- Jaká bude sezona v Národním divadle, přednáška 8. 9. 1933
- Moderní divadlo a dělnická studentská mládež, přednáška 27. 4. 1934 (Dělnický rozhlas)
- Smysl davových scén dnešku, přednáška 2. 6. 1934 (Dělnický rozhlas)
- Volíme repertoár dělnickým ochotníkům, přednáška 6. 11. 1935 (Dělnický rozhlas)
- Nedejte zahynouti českému divadlu, přednáška, 9. 10. 1938
- O vztazích české a německé kultury, přednáška 2. 11. 1943
- Městská divadla pražská..., strana strojopisu adresovaná dr. Rútovi 2. 1. 1947
- Při sestavování letošního činoherního repertoáru..., 3 strany strojopisu (předneseno v kulturní hídce rozhlasu 15. 1. 1948)

**Reportážní a literární pásma:**

Reportážní pásmo o Národním divadle pro školský rozhlas (se Zdeňkem Nejedlým hovoří Frejka o Bedřichu Smetanovi) 1929

Reportážní pásmo ze zkoušky na Smetanovu Libuši pro školský rozhlas (s účastí Stanislava Loma a Emila Pollerta a s výkladem Zdeňka Nejedlého o Bedřichu Smetanovi) 12. 5. 1933

Příklad Jarmily Horákové, pásmo z Deníků J. H. s úvodem Frejkovým 19. 2. 1941

**Režie rozhlasových snímků:**

Olga Scheinpflugová: Okénko (Ukázka z inscenace J. Frejky v ND 16. 10. 1931 v ND)

Jean Cocteau: Milovaný hlas (z inscenace ND 1. 2. 1933), režie: Jiří Frejka (účinkuje Olga Scheinpflugová)

Valentin Katajev: Cesta květů (z inscenace ND), režie Jiří Frejka Akt 3, 27. 5. 1935

Jiří Karásek ze Lvovic: Král Rudolf. 19. 6. 1935, režie: Jiří Frejka (titulní role Zdeněk Štěpánek)

Emil Synek: Noční služba (z inscenace ND) 29. 4. 1935, režie Jiří Frejka, 1. jednání (účinkují: Eduard Kohout, Hugo Haas, Olga Scheinpflugová, Václav Vydra, Jaroslav Průcha, Jiří Steimar)

Vladislav Vančura: Jezero Ukereve (z inscenace ND), 4. 2. 1936, režie Jiří Frejka (účinkují: Jiřina Šejbalová, Eduard Kohout, Zdeněk Štěpánek, Václav Vydra st.; úvodem výklad J. F. (?) a F. Götz)

Lope de Vega: Fuente Ovejuna (z inscenace ND) 10. 1936, režie: Jiří Frejka, (účinkují: Jiřina Šejbalová, Zdeněk Štěpánek)

Jean Cocteau: Očarovaný život (z inscenace ND), režie: Jiří Frejka, vysíláno před datem 8. 12. 1937, podle dopisu Otokara Fischera, který slyšel úryvek z 3. aktu z vysílání

Frejka Jiří – Josef Träger: Barokní divadlo (Romeo a Julie), 19. 5. 1938, (z inscenace ND 1938), režie: Jiří Frejka.

[Krom toho Frejka připravil pro gramonahrávky řadu špičkových výkonů českých herců v inscenacích Hilaryových (Frejka měl režijní dozor nad zvukovým snímkem) a také divadelních režii vlastních.]



**Mgr. Eva Ješutová,**

## Dvojitý výročí Mirko Očadlíka

Prof. PhDr. Mirko Očadlík, DrSc. – jméno, které nemůže chybět v žádném československém či českém encyklopedickém slovníku 20. století ani v jakékoli seriózní práci o historii rozhlasu u nás v první polovině 20. století. Jeho činnost je nejčastěji charakterizována slovy **hudební vědec, kritik a publicista, propagátor moderní hudby**. Ve většině slovníků najdeme i zmínku, že v letech 1928–1950 pracoval v Československém rozhlasu.<sup>1/</sup> Le-

**Rozhlas představuje Jiřího Frejku:**

**Je třeba pochopit** (Jiří Frejka z knihy Železná doba divadla), HRLDV, programová řada Myšlenky; premiéra 1977

**Divadlo** (autor textu Jiří Frejka), HRLVD, programová řada Myšlenky; premiéra 1979

Výběr z knihy Jiřího Frejky **Smích a divadelní maska** (1.) O smíchu charakteru a masce; (2.) Humor je výtvor společenský; (3.) Maškaráda komedie a její hrdina; pořady literární redakce v programové řadě Reflexe; premiéra 1993, režie Josef Melč, přednes Rudolf Pellar

**Rozhlas jako věc umění a jako věc obecně prospěšná** (autor Jiří Frejka), literární redakce, premiéra 2004; interpret Ilja Racek

**Vánoce** (vyprávění z kroniky dědičných svobodných myslivců Frejků z Outěchovic), autor Jiří Frejka, režie Jiří Roll, četba, literární redakce, premiéra 1964, účinkuje Karel Höger

**Outěchovice (1–4)** Četba na pokračování z vyprávění o rodu dědičných myslivců z Outěchovic a o světě okolo nich, autor Jiří Frejka, režie Josef Melč, literární redakce, premiéra 1979, účinkují L. Munzar a J. Patočka

**Vzkříšení**, autor J. Frejka, literární redakce, premiéra 2004, účinkuje R. Vašínska

**Padesát let čs. divadla 1918–1968** (Česká režie – I. část, portréty mj. Jiřího Frejky); autorka: Slávka Dolanská, pásmo; Československo II., premiéra 1968

**Jiří Frejka a jeho herci** (Četba na pokračování 1. – 6.), autorka: Olga Spalová, Československo II., premiéra 1968

**Jak je mám v paměti** (Jiřina Šejbalová vzpomíná na Hilara a Frejku s ukázkou hry Fuente Ovejuna), premiéra 1972

**Kalendář ve znamení měsíce dubna (1989 – 4)**; Praha; literární pásmo – na J. Frejku vzpomíná B. Bezouška, premiéra 1989

Hru Václava Klimenta Klicpery **Zlý jelen** nastudoval rozhlas dvakrát: r. 1957 v Českých Budějovicích, režie Otokar Bílek, na stanici Praha v r. 1967, režie Miloš Jareš. Obě nastudování vycházela z předlohy v úpravě Jiřího Frejky

## Mirko Očadlík

\* 1. 3. 1904 Holešov,

† 26. 6. 1964 Praha

tošní dvojitě jubileum – 100 let od narození a 40 let od úmrtí je dostatečným důvodem k připomenutí této výjimečné osobnosti. Přiblížit ji ve všech oblastech jeho působení by mnohonásobně přesáhlo rozsah celého čísla Světa rozhlasu, proto se soustředíme především na jeho působení rozhlasové.

Mirko Očadlík se narodil 1. března 1904 v Holešově na Moravě v rodině soudce. Gymnázium studoval ve Vídni,

kam jeho otec přesídlil za advokátskou praxí, zkoušky ale skládal v Holešově a poslední dva roky studia absolvoval na smíchovském gymnáziu v Praze.<sup>2/</sup> Na přání otce studoval práva na Karlově univerzitě a následně hudební vědu, estetiku a filozofii. S velkým elánem se již jako student zapojoval do kulturní činnosti, pracoval ve Spolku pro moderní hudbu, pomáhal při organizování pražského koncertního života, festivalů a mezinárodních sympozíí, přispíval do novin, organizoval hudebně vydavatelskou činnost v nakladatelství Melantrich.

Do Radiojournalu nastoupil v únoru 1928 jako administrativní tajemník programového odboru. Práce tajemníka zahrnovala tehdy nejrozmanitější činnosti – od prací sekretářských až po činnosti vysoce odborné – a byla znamenitou příležitostí k seznámení se s chodem instituce. Zasluhou Očadlíkovou získal Radiojournal do svých služeb Otakara Jeremiáše a další významnou osobnost hudebního světa, Karla Boleslava Jiráka, který nahradil ve funkci šéfa hudebního oddělení předčasně zesnulého Jaroslava Krupku.<sup>3/</sup> Právě po nástupu K. B. Jiráka do Radiojournalu (1930) se začala rozvíjet programová činnost M. Očadlíka. Věnoval se především výkladům hudebních děl, při kterých mohl uplatnit své hluboké znalosti naší i cizí hudební tvorby.

V letech 1931 až 1934 pracoval Očadlík jako referent gramofonového archivu. Jeho systém ukládání gramofonových desek zavěšováním v obálkách se v Čs. rozhlasu užíval až do r. 2000.<sup>4/</sup> Od r. 1935 přešel do funkce tajemníka hudebního odboru a postupně se vypracoval až na šéfa hudebního programu pražského studia. V období protektorátu v letech 1941–45 byl „odsunut“ do tzv. studijního oddělení, jehož byl jediným zaměstnancem. Od r. 1944 měl od fašistických vedoucích zakázáno veřejně vystupovat v rozhlasu i mimo něj. Přes značnou „pozornost“ německého vedení rozhlasu se M. Očadlík aktivně účastnil odboje proti okupantům a byl jedním z 9 členů ilegálního rozhlasového národního výboru. Zúčastnil se i bojů o rozhlas v květnu 1945. První den povstání jeho slova uvedla vysílání *Mé vlasti*, o čtyři dny později i první poválečné vysílání *Prodané nevěsty*.

### První rozhlasová pásma

M. Očadlík byl i u několika významných rozhlasových počátků. Jedním z nich jsou první pokusy o tvorbu rozhlasového pásma v pražském rozhlasu. Z trojice autorů Jan Grmela, Otta Lampel, Mirko Očadlík byl jako jediný zaměstnancem Radiojournalu, současně byl nejvýznamnější autorskou osobností počátku 30. let v Praze. Pro jeho pásma bylo charakteristické odmítání konvencí, hledal nové netradiční způsoby tvorby. V prvním pořadu *Sabbat skladatelů* (1931) využil zvukových efektů k vytvoření strašidelné reportáže. Exkurzí do rozhlasového zákulisí byla *Vzpouza gramofonových desek* (1932), založená rovněž na všestranném využití zvukových efektů a personifikaci gramofonových desek. Na rozdíl od předchozích pásem fabulačního typu *Žerty hravé a dravé* (1933) jsou typem dialogickým, netradičně s vůdčí rolí ženského hlasu. Příspěvkem ke vzniku popularizačního pásma s hudební tematikou je i pásmo *Polka jede* (1933), vytvořené stejně jako *Žerty hravé a dravé* pro brněnskou odbočku.<sup>5/</sup> Z pozdějších let bývají často připomínána zábavná pásma *Staré zlaté časy* a *Nové zlaté časy*.

### Rozhlasová zábava

Není příliš známo, že právě M. Očadlík byl u prvního rozhlasového pokusu o vytvoření samostatného oddělení pro zábavný program v rámci hudebního odboru. Tento původně tříměsíční experiment byl realizován od 1. listopadu 1935. Problémy, s nimiž se při sestavování zábavných pořadů potýkal, jsou aktuální i dnes – nedostatek schopných autorů, málo aktuální náměty, nedostatek tvůrčí invence, obsahová plytkost, neúměrné finanční nároky.<sup>6/</sup> V červenci 1936 proto na funkci rezignoval.

### Posilování národního a mravního vědomí

Již v době ohrožení fašismem připravil v r. 1938 M. Očadlík projekt cyklu *Tisíc let československé kultury*, který měl ukázat duchovní růst národa od dob mýtických po vznik samostatného státu v r. 1918. K jeho realizaci vinou politické situace bohužel nedošlo. Podařilo se ale uskutečnit jiný projekt – cyklus šesti pásmových pořadů *Má vlast*, spojující české básně a hudbu a vyústující vždy do jedné ze Smetanových symfonických básní. Od června do srpna 1939 se odvysílaly první čtyři části. Posluchačská odezva byla značná, proto Tábor a Blaník byly již německou cenzurou zakázány. V uvádění děl české hudební klasiky a výkladových pořadech o našem národním hudebním odkazu pokračoval až do zakazu činnosti. Vedle již zmíněného cyklu *Má vlast* to byly v r. 1941 *Národ sobě*, dále řada výkladových pořadů a přednášek o tvorbě B. Smetany až po úplné provedení všech jeho skladeb (od 1. 3. do 12. 5. 1944). Provedení Smetanových skladeb doplňovalo průvodní slovo M. Očadlíka, jeho články v týdeníku *Náš rozhlas* a pásma se Smetanovskou tematikou. I v tomto případě německá cenzura zasáhla a zakázala, aby průvodní slovo pronášel sám Očadlík.

### Navzdory zákazům

Svým impulzivním chováním a potřebou reagovat na nejrůznější podněty z hudební oblasti se M. Očadlík nejdříve dostal do konfliktu s vedením Radiojournalu, které mu opakovaně zakázalo se k některým problémům hudebního života vyjadřovat. Jeho osobní spis obsahuje dvoustránkový soupis „prohřešků“ od roku 1930 do roku 1933. Soupis je datovaný 15. listopadu 1933 a končí takto:

*„Protože již v prosinci 1931 byl pan Očadlík upozorněn na eventuelní následky toho, nevyhoví-li přání a rozkazu jednatelského sboru, navrhuji, aby byla panu Očadlíkovi udělena přísná důtka za soustavné porušování zásadních povinností zaměstnance Radiojournalu, a aby mu byla výslovně zakázána jakákoli další činnost v časopisu Klíč.“* K tomu je rukou předsedy jednatelského sboru dr. Šourka dopsáno „i jinde“ a „*Pohrůžka výpovědi!*“ V následné ostré důtce je zakotvena povinnost nechat si předběžně schválit ředitelstvím Radiojournalu všechny příspěvky, určené k publikování v časopisech. Na vysvětlení je třeba dodat, že přímo pracovní smlouva ukládala zaměstnancům Radiojournalu „zachovávat všechna výrobní i obchodní tajemství, a to jak společnosti naší, tak i společnost, se kterými jsme ve styku přátelském“.<sup>7/</sup>

Velkou nevolí u vedení společnosti vyvolal v r. 1940 Očadlíkův článek „Česká filharmonie má konkurenta“ zveřejněný v časopise *Brázda*. Zabýval se pozadím sporu mezi ČF a FOK a poukázal na to, že jádrem sporu je otázka další existence obou orchestrů. Rozhlas, který spolupracoval s oběma tělesy a měl zájem na jejich dobrých vzájemných vztazích, se ujal role prostředníka. O tom ale neměl Očadlík zřejmě tušení (bylo to v době, kdy byl převeden z hudebního oddělení). Následovalo disciplinární řízení. Jediným, kdo se Očadlíka zastal, byl Otakar Jeremiáš: „*Ještě v nedávné době měl každý občan právo napsat co chtěl. Všichni chápeme, že Očadlík, který je tak nadaný a vysoce vzdělaný, žije příliš intenzivně v hudební atmosféře a reaguje na všechno velmi citlivě. Jistě zde přestřelil, ale nebylo to ve zlém úmyslu. My jistě dnes bychom nemohli a také nepůjdeme proti člověku, který pro rozhlas udělal tak mnoho, jako právě Očadlík.*“<sup>8/</sup>

### Ve funkci ředitele programu

V květnu 1945 byl jmenován ředitelem pražského programu, později ústředním programovým ředitelem. Neomezil výkon své funkce na pouhé úřadování, i nadále se účastnil tvorby programu. Na programových konferencích, které rozhlas v té době pravidelně pořádal, nejen

řídil jednání, ale velmi často a živě se zapojoval i do diskusí. Dokázal problémy výstižně pojmenovat, analyzovat a řešit, nebál se diskusí a argumentů. Reagoval pohotově a vtipně. Když 17. března 1947 Čs. rozhlas poprvé živě vysílal koncert z rozhlasového studia za účasti publika, průvodní slovo měl M. Očadlík. Významný byl i jeho podíl na zrodu **Rozhlasové práce**, periodika s podtitulem Čtvrtletní revue pro rozhlasovou teorii a diskusi o rozhlase. První ročník (1947) dokonce sám redigoval. Její potřebu zdůvodňoval mj. těmito slovy: „*Není jediného úseku práce na rozhlase a v rozhlase, který by si nevyžadoval teoretické průpravy, poznání průběžných zkušeností, z nichž se pozvolna zjišťuje, co z neobyčejné oblasti námětové už probráno bylo a co ještě probráno a promyšleno býti má.*“<sup>9/</sup> Očadlík stál i v pozadí úspěchu mezinárodní rozhlasové výstavy v roce 1948, která je známá pod zkratkou MEVRO. V první řadě měl šťastnou ruku, když vedením výstavního vysílání pověřil zkušeného pracovníka školského rozhlasu dr. Josefa Koláře. I když mu své rozkladnutí sdělil jen tak mimochodem, při náhodném setkání na chodbě v rozhlase, dal mu pak naprostou volnost a plnou podporu ve všem, co podnikal.

### Popularizační činnost

Očadlík proslul také jako autor popularizačních výkladových cyklů o moderní hudbě. Byl jedním ze zakladatelů Společnosti pro moderní hudbu a pro její propagaci vykonal velmi mnoho. Velkou oblibu získal jako průvodce a vykladač hudebních skladeb. Byl vlastně prvním, kdo se vykladačské činnosti věnoval. Absolvoval stovky přednášek, jeho posluchačská obec byla nesmírně široká. Vždy dokázal výklad přizpůsobit úrovni posluchačů a přiblížit hudbu všem, bez rozdílu věku i vzdělání. Byl uznávanou autoritou a výrazně přispěl ke zvýšení prestiže rozhlasu v kulturním životě národa za protektorátu i v poválečném Československu. Často byl obdivován pro schopnost improvizace. Anna Hostomská, jeho dlouholetá spolupracovnice z rozhlasu a později manželka, rovněž vynikající popularizátorka vážné hudby, vzpomíná, jak ji „poučoval“: „*Rozvazovat můžeš, až když máš důkladně svázáno. Chceš-li mluvit 15 minut, měj v hlavě materiál na dvě hodiny. Až na místě, před obecenstvem, odhaduj, co z těch připravených dvou hodin se hodí, podle těch, k nimž mluvíš. Nesmíš je ani přecenit, ani podcenit, mluvila bys do prázdna, a to tam raději nechod.*“<sup>10/</sup>

### Publikační činnost

Neobyčejně rozsáhlá je Očadlíkova publikační činnost. Již v době svých studií přispíval hudebními kritikami do deníku Národní osvobození, do něhož v letech 1925–1930 napsal kolem 600 článků. V roce 1930 převzal redakci hudebního časopisu Klíč a sám do něj často přispíval. V programovém věstníku Radiojournal (později přejmenovaném na *Náš rozhlas*) publikoval na 2000 článků, studií a statí. Počet jeho rozhlasových přednášek je odhadován na 2500; k tomuto číslu je třeba připočítat několik set veřejných přednášek o hudbě a také politické projevy.<sup>11/</sup>

Je škoda, že se patrně nikdy nepodaří zpracovat úplný soupis všech Očadlíkových prací. Bylo jich obrovské množství a podle A. Hostomské ani on sám neuchovával všechny své rukopisy. V úplnosti nejsou dochovány ani jeho rozhlasové texty, protože za protektorátu sám mnohé z nich bezprostředně po odvysílání zničil, aby proti němu nemohly být použity.

Z Očadlíkovy rozsáhlé knižní tvorby je třeba připomenout dvousvazkový průvodce světovou symfonickou hudbou *Svět orchestru* (1942, 1946), *Libuše*. Vznik Smetanovy zpěvohry (1939), *Eliška Krásnohorská* a *Bedřich Smetana*, vzájemná korespondence (1940), *Zpěv českého obrození* (1940), *O moderní hudbě*, výklad laikům (1936), *Karel Boleslav Jirák* (1941), *Smetana a Dvořák*

(1947), *Bedřich Smetana*, tvůrce české národní hudby (1945), *Život a dílo Zdeňka Fibicha* (1950), *Třikrát o Mozartovi* (1956), *Vyprávění o Bedřichu Smetanovi* (1962). Ze statí a článků zejména operní rozbory v edici *Knihovna hudebních rozborů* (1936), *Na okraj Vyšehradu a Vltavy* (1939), *Poslání české hudby a Co máme vědět o Prodané nevěstě* (1940), *Žena v české hudbě* (1940). Byl velkým čteněm a obdivovatelem Smetanova umění, jeho osobnosti a dílu věnoval značnou část své tvorby, ale zamýšlenou monografii nedokončil, byť podklady k ní shromažďoval celý život.

Jakkoli M. Očadlík rozhlas miloval, na vlastní žádost z něj odešel. Svě působení ukončil k 31. květnu 1951, ale až do své smrti zůstal externím spolupracovníkem. Od r. 1951 externě přednášel na Akademii múzických umění, od r. 1952 působil jako řádný profesor hudební vědy na Filozofické fakultě UK. V roce 1960 se stal děkanem FF UK. Byl zakladatelem a ředitelem univerzitního Ústavu pro dějiny české hudby, kde v letech 1956–1960 vydával sborník *Miscellanea musicologica*. Zemřel 26. června 1964 v Praze.

### Poznámky:

- 1) Podle osobního spisu uloženého v rozhlasovém archivu pracoval v Československém rozhlase až do konce května r. 1951.
- 2) Tento údaj uvádí sám M. Očadlík i A. Hostomská, jiné prameny udávají Holešov.
- 3) Jaroslav Krupka, hudební historik a dirigent, první šéf hudebního vysílání Radiojournalu od 15. 8. 1926 do 12. 8. 1929.
- 4) Důvodem změny systému ukládání gramofonových desek bylo přestěhování Gramoarchivu do nových prostor vybavených kompaktními posuvnými regály.
- 5) Branžovský, Josef: *České rozhlasové pásmo I.*, str. 109–117. ČsRo 1992.
- 6) Celé Očadlíkovo hodnocení je uvedeno v následujícím textu tohoto čísla.
- 7) AČRo, fond OS, Očadlík.
- 8) AČRo, fond OS, Očadlík, 30. října 1940.
- 9) Očadlík, Mirko: *Teorie rozhlasu*. *Rozhlasová práce*. 1947, str. 1.
- 10) Hostomská, Anna: *Mirko Očadlík*. *Rozhlasová práce*. 1985, č. 2, str. 41n.
- 11) Dvořák, Antonín: *Slovo úvodem*. *Rozhlasová práce*. 1985, č. 2, str. 2.

### Příloha:

## Externí spolupracovníci zábavného programu (zpráva pro vedení rozhlasu)

Spolupracovníky zábavného programu do 1. listopadu 1935 byli především R. Jurist, R. Waltner, B. Voldán, O. Laml a Z. Knittl. Proti Juristovi a Lamlovi bylo usnesení jednotelského sboru, že buď nesmí být vůbec zařazováni, nebo jejich zařazení se smí stát jen po nejpečlivější cenzuře a zkouškách. Voldán odpadl, když byla vydána směrnice, že musí být restringován program melancholický a uplakaný. Waltner pak byl odmítnut pro malou kvalitu svých prací, zejména pro naprostou nedostatečný smysl pro vkus. Zůstal Knittl a jeho práce byly značně omezeny zejména revisí a neustále kontrolovány. Knittl však byl jediný, který předepsaný úkol skutečně vykonal včas a v pořádku a který se řídil směrnicemi, jaké byly pro určitý program vydány.

Nové spolupracovníky jsem opatřoval tím, že jsem je zval k sobě a chtěl s nimi hovořit i o programových tendencích. Přišel jediný Dr. A. Hoffmeister, který řekl, že k tomuto programu nepřispěje dříve, než pozná zvýšení jeho kvalit, protože tam, kde jsou juristiady nemůže jít on.

Vyhledával jsem spolupracovníky tam, kde byli, v redakcích, v kavárnách a restauracích, resp. i barech, to vše na svůj náklad, protože ředitelství RJ. neuznalo za vhodné krýt mi režii, kterou jsem s tímto hledáním spolupracovníků měl. Na mnohé lidi jsem dostal doporučení a hleděl jsem s nimi navázat kontakt. Většinou to byli lidé, kteří hned při počátku jednání upozornili mne na to, že nemají přijímač a že to, co z rozhlasu slyšeli, je naprosto pod jejich úroveň. /Prof. Mathesius, Dr. Šetka, básník Halas, dr. Hoffmeister, B. Mühlstein, red. Suk, aj./ Bylo nutno je přemlouvati a jednati s nimi tak dlouho, než se uvolili na něco se podívat. Prof. Mathesius svolil ke spolupráci teprve po 6 schůzkách v Mor. vinárně /Moje ztráta času i cestou sem a tam 15 hodin, výdaje 62 Kč/.

Podávalo se během času získat tyto spolupracovníky: B. Mathesia, Dra Šetku, J. Svatou, K. Poláčka, M. Hlavku, V. Lacinu, H. Blocha, Dra Trägera, E. A. Saudka, Doc. dra Heidenreicha, E. Neumanna, H. Theina, V. Čecháka, J. Maška, J. Šímu, Dra Bramboru, Dra Dočkala, V. Kaplického, St. Hanuše aj.

Absolutně odmítla řada lidí, např. Dr. Hejda, Jos. Mach, Dr. Hlaváč, E. Hostovský, Voskovec a Werich a další.

Z těch, kdo něco udělali:

- 1/ Prof. Mathesius žádal o rozhovor s Drem Šourkem, rozhovor mu byl třikrát slíben, Mathesius třikrát přišel a přijat nebyl, ačkoliv jsem se za to velmi přimlouval. M. prohlásil, že s RJ. nechce nic mít a že nenechá ze sebe dělat blázna.
- 2/ Dr. Šetka vypracoval řadu prací, bylo nutno konejšit ho pro úpravy textů; chtěl mermomocí, abychom zařadili jeho 15letou dceru na účinkování. Je to klavíristka, žákyně paní Štěpánové. Po informaci u p. Štěpánové jsme mu toto účinkování odřekli. On se urazil a nechce dále jednat.
- 3/ Paní Jarmile Svaté jsem slíbil za její sketch, který dodala a který na mé naléhání čtyřikrát přepracovávala, honorář 300 Kč. Návrh byl revidován a přes me protesty jí bylo poukázáno toliko 200 Kč. Od té doby mi paní Svatá neděkuje na pozdrav.
- 4/ K. Poláček chtěl, aby jeho dialog mluvil V. Vydra. Vydra byl toho večera zaměstnán v divadle. Poláček se urazil a nechce s námi nic mít.
- 5/ V. Lacinovi bylo za 18 básnických parodií vesměs velmi zdařilých zapláceno 300 Kč. Navštívil mne a prohlásil mi, že není žebrák a že se chce se mnou stýkati dále jen jako s kamarádem, nikoliv však jako s úředníkem RJ.
- 6/ Doc. Heidenreich byl požádán o jugoslávský materiál pro Vidov dan počátkem května. 2 dny před 28. červnem dodal materiál v té formě, že nebylo možno nic upotřebiti, kromě námětů. Musel jsem tehdy – měla-li se relace uskutečniti – od 7 hod. večer do 5 hod. ráno předělávati veršované partie a dát relaci alespoň nějakou formu. Za tuto práci jsem dostal 100 Kč honoráře!!!
- 7/ Dr. Dočkal, literární historik, který byl krátce po své promoci doporučen: poslal jsem jej do Nár. Musea, aby opsal jistý odstavec z Rulíkova Veselého Kubjčka, vydaného 1799. Určil jsem mu přesně, co potřebuji. Po třech hodinách přišel, že to tam prý není. Přišel jsem tam ihned za ním, a za 5 minut jsem partii našel, při čemž jsem zjistil, že tento mladík neumí číst švabach!!!
- 8/ J. Mašek přinesl znamenité a rozhlasově dokonale věci politického rázu, které naše censura nepropustila. Prohlásil potom, že copaté věci dělat nebude a vícekrát nepřišel.
- 9/ St. Hanuš žádá za překlad básně, kterou překládávám a neúčtuji jinak než jako textovou úpravu v rámci celé relace á 200–300 Kč, plných 300 Kč,

takže celá relace by pak autorsky musela vyjít na 2 500 Kč, kdyby tak měl být hodnocen každý autorský výkon.

- 10/ Aprilová relace s Vlastou Burianem, která trvala 25 minut si vyžádala přípravy plných 40 hodin. Dostal jsem za tuto práci 200 Kč.
- 11/ E. Neumann byl vyzván, aby mi pořídil nový text Nestroyovy hry Einen Jux will er sich machen a byl upozorněn, že žádám nový text proto, že vydaný český text je prašpatný. Když byl rukopis dodán, byl to prostě onen český text opsaný.
- 12/ Dr. Brambora měl přeložit část Platona. Prohlásil, že na to musí mít zvláštní pomůcky, protože tak je zvláštní použití aoristu nebo něčeho podobného. Nechtěl ani slyšet, když jsem jej vyzýval o volnou parafrázi místa. Prý musí věci dělat důkladně. Věc nedodal, musel jsem ji přeložit /ovšem velmi volně, spíše podle smyslu, než podle textu/ sám.

Takových případů bych mohl jmenovati ještě celé řady. Vysvitlo by z nich, že se s externími spolupracovníky pracuje velmi těžce, a že tu někdy nezbyvá, než věci udělat sám, mají-li se vůbec uskutečnit podle plánu. Při tom takřka všechny náměty jsou moje vlastní, a má vlastní je i celá koncepce relace, takže externistovi připadá buď najít někde nějaký detail, přeložit nebo upravit text a sepsat text spojovací.

Lepší zkušenost je se spolupracovníky hudebními, poněvadž ti lépe a snáze chápou úkoly, které jsou jim předsány. Ale všichni účinkující svorně protestují proti nízkým honorářům, poněvadž prý jim to nestojí za to, aby se za pár stovek dělali s věcí, která se už podruhé sotva ozve a které nemohou využít jinak. Při tom podotýkám, že stejně je stanovisko pracovníků interních, ovšem s tím rozdílem, že dostávají pouze polovičku, a že podle nového rozhodnutí Dra Šourka mají dostávat pouze čtvrtinu toho, co spolupracovníci externí.

Dosud se nestalo, aby práci, kterou dodal externí spolupracovník nebylo nutno upravovati. Musel jsem vždy podstatně zasáhnout do textů slovných i hudebních a musel jsem jednou dokonce předělati celý metodický part dětských sborů, aby vyšly tak, jak relace předpokládala. Musel jsem tedy dělati i práci skladatelskou, když toho bylo zapotřebí.

Všechny externí spolupracovníky kromě Dra Branbergra vyznačuje absolutní neznalost obou souvisejících oborů. Jsou-li literáty, neznají hudbu, jsou-li hudebníky, neznají literaturu. Je tedy nutno jim dodávat druhou polovinu jejich koncepčního plánu.

Dále není žádný z externistů ochoten jít hledat něco, čeho je zapotřebí. Při tom z hudby i z literatury znají jen nehlavnější a pak ovšem každý dernier cri, který za týden zapomenou pro sensaci novou.

Mladí lidé jsou-li k čemu, nemají v Praze rozhlasové přijímače a naprosto nemohou pochopit rozhlasové požadavky, se kterými k nim přistupujeme. Ti, kteří přijímače a vše ostatní mají, obvyčejně bývají méně schopní, nejsou-li neschopní vůbec.

Řada velmi schopných lidí je zase velmi líná, jako např. známý, neobvyčejně vtipný soudničkách Fr. Němec. Po dvaceti slibech, že přijde, nepřišel, až teprve tehdy, když jsem napsal jeho ženě, že odmítá vydělek z RJ. A pak přišel, a chtěl mi natlouct. Ačkoliv potom spolupráci slíbil, neudělal nic.

V případě, že by externí spolupracovníci chtěli pracovati a rozhlasově pracovati uměli, byl by náklad na relace po stránce autorských honorářů jednou takový, při čemž by si asi vyžádal jedné samostatné síly redaktorské a upravovatelské.

V Praze, dne 27. VII. 1936

Očadlík

**PhDr. Jiří Pilka**

## Mírko Očadlík – můj profesor

Jako venkovské dítě (žil jsem až do maturity v Písku) jsem znal Očadlíka z rozhlasu; byl pro mne vzdálenou a legendární bytostí. Když jsem se v roce 1949 dostal na hudební vědu na filozofické fakultě v Praze, byl jsem velmi nešťasten, že katedru vedla Anna Patzaková. Číst se musely jen spisy Nejedlého, hovořit se smělo jen o Smetanovi, harmonie a kontrapunkt byly označovány za formalistické nauky. Nebudu rozebírat proč a jak Patzaková odešla, to byla jiná historie. Po ní však nastoupil na místo vedoucího katedry Mirko Očadlík. Velice jsme se na něj těšili, ale na úvod přišla tvrdá sprcha.

Očadlík před všemi tehdejšími studujícími nakreslil na tabuli hudební téma a zeptal se, co to je. Nikdo nevěděl mimo Milana Poštoľky. Bylo to téma z Wagnerova Parsifala. Poté se zeptal, kdo neumí německy. Několik rukou se zvedlo. „Bude nejlépe, když opustíte studium hudební vědy“, uslyšeli nešťastníci. „Před rokem 1918 jsou větší materiály dějin hudby německé, nemáte tedy naději dělat obor dobře!“ Náročnost se objevila i při prvních proseminářích. Kolega Milan Kuna dostal za úkol zhodnotit polskou literaturu o Chopinovi. Bránil se, že neumí polsky. „To mě nezajímá, máte půl roku čas, naučte se polsky,“ odvětil Očadlík. Věděl, že lze v obrysu polštině porozumět, ale to není důležité. Nutil nás prostě k náročnosti a to k poctivé vysoké škole patří. Očadlík měl smysl pro humor a rád diskutoval a vítal odpůrce. Mnohokrát například kolega Vladimír Lébl s ním vedl debaty o Vítězslavu Novákovi. Inteligentní námítky dělaly Očadlíkovi skoro rozkoš. Dovedl ovšem studentům vycházet i lidsky vsťíc: půjčoval v nouzi některým peníze, v době po měnové reformě, kdy byli studenti nejednou ve svízelných, přinesl do školy pár bochníků chleba na vyřešení akutních situací.



Byl skvělý a sugestivní řečník, vynikal jedinečnou paměťí. Bohužel, když psal, byl někdy velmi věcný a pel řečnické sugescie jakoby v textu neexistoval. Dovedl skvěle improvizovat. Když například v roce 1949 zemřel Vítězslav Novák, změnil Očadlík jako programový ředitel rozhlasu vysílání a čtyři hodiny hovořil z paměti o Novákovi, do studia mu pracovníci průběžně nosili pásky se skladatelovou hudbou. Nikdy nezapomeneme na přehrávky v Divadle hudby. Tam ředitel Supraphonu Jaroslav Šeda dal k dispozici svůj archiv zahraničních desek a my jsme mohli slyšet Wagnerovy opery, hudbu Stravinského, Bergova Vojčka a plno dalších děl, která vůbec nebyla na programu tehdejších orchestrů a oper. Očadlík brilantně každé dílo přiblížil a poskytl nám jedinečný rozhled po světové a domácí hudbě.

Dr. Jiří Berkovec, který určitý čas pracoval v rozhlase jako Očadlíkův podřízený, vyprávěl roztomilou příhodu. Seděl ve studiu, ohlašoval a vykládal jakousi skladbu, ale omylem nechal pustit jiné dílo. Očadlík v kanceláři stále sledoval vysílání a když zkontroloval, že dr. Berkovec šel zpět do kanceláře po chodbě, stál tam Očadlík a čekal na něj. „Chcete kárné řízení nebo facku?“ zeptal se. Skončilo to fackou, žádné byrokratické úřadování. Oba dobře věděli, jak snadno se takový omyl stane a jak to postiženého mrzí.

Po absolvování školy jsem občas Očadlíka potkal, byl to vždy milý a vždy k věci směřující rozhovor o tom, co dělám, co chystám apod. Velmi vítal moje směřování k popularizaci hudby, vážil si tohoto oboru. Na stránkách tisku jsme se dokonce také utkali: Očadlík dosti ostře napadl tehdy provokativně moderní inscenaci Mozartovy Kouzelné flétny režisérem Hrdličkou v Národním divadle. Já jsem v jiných novinách Hrdličku bránil. Bohužel osobně jsme se již pak neviděli. Zákeřná nemoc byla rychlá a nečekaná a Mirko Očadlík předčasně odešel.

## Milan Weiner

\* 29. 3. 1924 Praha,

† 25. 2. 1969 Praha

## Jaroslav Jírů, nyní externí spolupracovník Českého rozhlasu

### Vzpomínky na Milana Weinerja

Na jaře roku 1967 jsem prožíval období nejistoty. Přibližně před sedmi měsíci jsem přišel do redakce Nové myslí. Brzy po nástupu jsem zjistil, že se tu redaktoři v práci nepřetrhnou. Jednou za měsíc se odevzdával „materiál“, buď vlastní příspěvek nebo upravený text, to bylo všechno. Čas od času nás šéfredaktor, velký partajní bos František Havlíček, pozval do své kanceláře, aby nás varoval před rejdy imperialistů a revizionistů a vyprávěl své veselé zážitky z padesátých let, kdy nemilosrdně „krágoval“ (to je jeho vlastní výraz) skryté nepřátele ve straně. Havlíček prý kdysi učil latinu, ale ten ušlechtilý jazyk v něm nezanechal žádné patrné stopy.

A tak jsem se rozhodl, že v té redakci, kde na mě nikdo nechtěl žádný výkon, napíšu svou kandidátskou práci

z nejnovějších obecných dějin o zahraniční francouzské politice a Československu v letech 1933 až 1939. V únoru jsem ji pomalu dopisoval, za okny začínalo nesmělé jaro a položil jsem si otázku: co tady budu proboha dělat, až to dopíšu? Vždyť bych se ukousal nudou k smrti!

Bylo mně 32 let a chtěl jsem konečně začít dělat pořádné noviny. A ony se v té v době už leckde dělaly, jen v Nové myslí ne. Začínal jsem poslouchat rozhlas. Všiml jsem si, že tam vystupují vzdělání, osobití a zasvěcení novináři Karel Kyncl, Jiří Dienstbier, Karel Jezdinský, Věra Štovičková, Luboš Dobrovský, Jan Petráněk, Milan Weiner a další. A jelikož člověku často v životě pomáhá náhoda, tak mě můj kamarád Lubor Vorel zrovna řekl: „U Weinerja hledají někoho na Francii!“

Podrobnosti jsem se dozvěděl mnohem později. V Paříži působil v té době jako rozhlasový zpravodaj Ludvík Čermák. Počítalo se s tím, že se vrátí do Prahy někdy v roce 1969. Na jeho místo měl nastoupit Jiří Dienstbier. Ale Milan Weiner, vedoucí redakce zahraniční rubriky, se náhle rozhodl, že ho pošle do New Yorku. Tam chodili ti nejlepší. Paříž měla být za dva roky volná. Sebral jsem všechnu svou odvalu a začal o tom přemýšlet. Nikdo mě neznal a já se chtěl ucházet o místo v té nejprestižnější zahraniční rubrice té doby.

Pracovat u Weinerja, to byla velká čest. Když na pravidelnou páteční tiskovou konferenci na ministerstvu zahraničí přišla paní Věra Štovičková, vyskočilo pět mužů a nabídko jí židli. Připadal jsem si jako hráč z druhé ligy, který chce jít do Sparty a nastoupit hned vedle Kvašňáka. Zavolał jsem Milanu Weinerovi a nabídl jsem své služby. Řekl mi doslova: „Víte, my sem hned každého nebereme! Ale přijďte a přineste nám ukázat, co jste napsal.“ To bylo snadné. Jako bývalý pracovník dokumentace Rudého práva jsem dobře věděl, že tam ve výstřížkovém archivu mám „svou složku“. Za několik dní poté jsem přednášel ve Svazu novinářů o francouzských parlamentních volbách. V první řadě seděli Milan Weiner a jeho přítel a velká novinářská legenda Stanislav Budín. Všechno si pečlivě zapisovali. Tu zkoušku státníkovu jsem zřejmě složil dobře, protože mne M. Weiner zavolał a pozval k přijímacímu pohovoru.

Můj první dojem po nástupu byl, že jsem se octl ve velké mlýnici. V redakcích se tehdy pracovalo jako všude jinde, zhruba na půl plynu. Tady se dělalo od vidím do nevidím a nadoraz. Někdy od osmi ráno do deseti večer. Milan měl přezdívkou bos. Dával své práci všechno a totéž vyžadoval od ostatních. Když jsem se jednou jen trochu ohradil, že bych neměl být poslán na tiskovou konferenci v osm hodin ráno v den, kdy vysílám komentovanou „dvaadvacítku“ v deset večer, zavolał si mě na kobereček a spustil: „být v rubrice je vznešená služba, nikdo tu nemá místo pod penz!“

Když Milan Weiner poznal, že na „to“ člověk má a je ochoten se obětovat, pečoval o něj jako kvočna o kuřátko. Na věk nehleděl. Osmadvacetiletého Jiřího Dienstbiera poslal na Dálný východ jako zvláštního zpravodaje – na takové posty se chodilo ve čtyřiceti. Když rozpoznal talent v Karlovi Jezdinském, odpouštěl mu i nedochvilnost, kterou jiným nepromíjel. Neustále vymýšlel a zaváděl nové pořady. Chodili jsme s krátkými zpravodajstvími do tehdy velmi oblíbeného Mikrofóra. Nudné večerní zprávy nahradil komentovanou „dvaadvacítkou“, kterou jsme přednášeli „na vlastní ústa“. I tento text, jako tehdy všechno, podléhal schválení cenzora. Jenže pod dohledem Milana Weinerja, v tomto ohledu naprosto velkorysého, jsme text posílali cenzorovi v podzemí rozhlasu těsně před odchodem do studia a jeho případné připomínky přišly vždy pozdě. Za to nás Milan poslouchal doma, měl puštěné ještě tři další stanice a dával pozor, zda jsme lepší než oni, zda jsme na nic nezapomněli.

Brzy jsem pochopil, proč byla Weinerova zahraniční rubrika na svou dobu tak pohodová a dobře informovaná. Zpravodajství všech sdělovacích prostředků té doby záviselo na Československé tiskové kanceláři a její dálkopisné službě. Dávala tři okruhy zpráv: ty, které byly označeny písmenem „a“, bylo možno zařadit libovolně, co mělo v záhlaví „i“, sloužilo pro lepší informaci a smělo se použít jen v souhrnu bez výslovné citace. Informace s písmenem „k“ bylo zakázáno publikovat v jakémkoliv formě. Přitom bylo dobře známo, že Četka pracovala nesmírně zdlouhavě a nepohotově, někdy až s tříhodinovým zpožděním. Říkalo se tehdy přece: „Dočkej času jako Četka TASSu!“ Jenže písárna rozhlasového zpravodajství – dodnes nechápu, jak to bylo možné – byla napojena přímo na dálkopisné okruhy Reutera a Agence France Presse. Když Četka přinesla „káčko“ dejme tomu ve 22.10 hod., my už jsme to měli dávno odvysílané a na

případné námítky odpovídali: kdo mohl vědět, že to bude tajné?

Už za několik měsíců práce v rubrice mně bylo jasné: takového šéfredaktora jsem v životě nepotkal. Měl jsem dojem, že ho práce doslova spaluje, že chce dohonit všechno, co mu osud nedopřál. Strávil tři roky v koncentracích tváří v tvář smrti. Když se vrátil, vážil on, vysoký, nádherný člověk, sotva čtyřicet kilo. Když ho poslali domů ze zpravodajského místa v Pekingu a propustili z Četky z rasových důvodů jako Žida, onemocněl tuberkulózou a bojoval několik měsíců o život. Měl trochu jiné hodnoty než my ostatní. Viděl smrt důvěrně zblízka, nepřípádala mu tak neskutečná a vzdálená. Chtěl všechno stihnout, jako by tušil, že mu nezbyvá moc času.

Milan byl velmi cílevědomý člověk. Měl svou vlastní teorii, teorii laťky. Visí nad námi, říká, jako ta, kterou přeskačuje skokan-atlet. My ji musíme zespolu neustále postrkovat vzhůru, otevírat pro sebe nové možnosti a prostory pro svobodu vyjadřování. Občas nás klepnou přes prsty, vykládá, na chvíli povolíme, ale nesmíme to nikdy vzdát.

A pak to přišlo. 5. ledna 1968 nás Milan Weiner zavolał do své „bosárny“. To se dělo tak, že Čestmír Suchý, známý milovník bonmotů, vyšel z místnosti šéfu a zavolał: „Marxisté a Slované, pojdte na porad.“ V ten den vystřídal Alexander Dubček Antonína Novotného v nejvyšší stranické funkci. Milan nám tehdy řekl: „Není to kosmetická změna, ale začátek vývoje k lepšímu.“ A dodal: „Někomu bude v Čechách vadit, že to je Slovák. Jezděte na besedy a všude vykládejte, že to není to podstatné. Máme velkou možnost změnit poměry v téhle zemi k lepšímu.“ V prvních březnových dnech odvyšlal Milan zároveň se svým komentářem polemický telefonát posluchače Josefa Záruby, starého zastávce bývalých časů. Vyžval ho k veřejné debatě před mikrofonem. Ohlas tohoto činu byl zcela mimořádný a překonal veškeré mé představy. Poštáci nosili pytle dopisů a členové rubriky se střídali ve službě u telefonu, který drnčel od rána do noci. Později v době normalizace byla o tom všem napsána spousta hloupostí: byl to prý údajně signál k nástupu kontrarevoluce, na poctivého dělníka Zárubu se prý sesypala „horda trénovaných víčáků“ a nepustila ho ke slovu. Obzvláště v tom vynikl Miloslav Hájek v Rudém právu 23. května 1970. Organizace měla skutečně jisté závady a bývalo by asi lepší, kdyby Milan mluvil se Zárubou sám, ale jinak měl tento muž možnost říci všechno, co měl na srdci. Také to nebyl žádný dělník, ale zcela jistě pracovník toho nejrozšířenějšího aparátu, měl jeho slovník i způsoby.

Ve stejné době přišel M. Weiner s opravdu revolučním nápadem. Chtěl zbavit rozhlas jeho koženosti, hlasatelské strojenosti, snažil se přiblížit ho člověku. A vymyslel pořad „Písničky s telefonem“. Redaktoři v něm volali politikům, konzervativním i progresivním a zpodobili je. Dnes je to úplně běžné, ale tehdy to bylo hotová revoluce. Zažil jsem něco, co už určitě nevidím: nastoupil jsem druhý den ráno do tramvaje a celý vagón si o tom vyprávěl.

A Milan byl šťastný přímo nevýslovně. Jako by na tu dobu čekal celý život! A právě v tuto chvíli se k němu osud zachoval neuvěřitelně krutě a barbarsky. Onemocněl a diagnóza byla neúprosná: nádor na mozk. Vrátil se do práce ještě na 14 dní, ale už to nebyl on. Scházela mu jiskra a ten oheň, který z něj sálal, se změnil v neduživý plamínek. Od té doby ležel v nemocnici a my jsme tiše doufali, že se stane zázrak. Bohužel nestal. Ještě na vánoce 1968 strávil několik dní uprostřed své rodiny.

Vzpomínám si na to, jak jsem ho šel navštívit do nemocnice spolu s Lacou Porješem. Jeho kdysi bujná kšticke slezla pod ozařováním. Ležel tam s tranzistorem u ucha a šeptal: „Děláte to dobře, kluci, jsem na vás pyšnej!“

Když jsme odcházeli, otočil jsem se u dveří. Milan tam ležel pohublý na bílém prostěradle. Pomyslel jsem si: takhle asi vypadal, když se v květnu 1945 vrátil z koncentráku.