

odzrkadlila v činnosti Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave.

Pri úvahách o vzájomnom vzťahu lyriky, epiky, drámy a hudby, o funkcii scénickej hudby³ pri akustickej realizácii umeleckého (ale i publicistického) slova by sme mohli hovoriť o jednote hudby a slova, o hudbe v dramatickom priestore a čase, o sémantických funkciách scénickej hudby, o osobitej funkcii hudby v stereofonických či kvadrofonických realizáciách, o slohových charakteristikách a časovej štrukturácii, o atmosférotvornosti scénickej hudby pri rozhlasových reláciách poézie, prózy či drámy a jej zvláštnostiach pri realizácii umeleckodokumentárnych či publicistických relácií, o princípoch vzájomnej hudobno-slovej korešpondencie, o rytmickom paralelizme či kontrapunkte, o tonálnej zhode či disharmónii (vo vzťahu intonácie hlasového zdroja – herec, recitátor – a scénickej hudby); mohli by sme vraviť o využití pôvodnej (na konkrétny text komponovanej) či archívnej hudby a o jej následných úpravách a transformáciách výrazovými prostriedkami súčasnej techniky; isto by sme sa zmienili o spôsobe použitia „príznačných motívov“ v scénickej hudbe, o jej monotematizme či polytematizme a mali by sme vraviť i o významných tvorivých činoch, ktoré sa zrodili v tomto tridsaťročnom štúdiu, o ich pôvodcoch atď.⁴ Nazdávam sa, že pri tejto príležitosti by to všetko bolo – ako sa vraví – „nosením dreva“ do živého, rozvíjajúceho sa zdravého lesa. Zastavme sa pri niektorých skutočnostiach, aby ich nepokryl prach zabúdania a zabudnutia.

Pripomíname si tridsiate výročie vzniku Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave, vzniku tvorivého umeleckého pracoviska, na ktorom v priebehu troch desiatok rokov vzniklo vyše päťsto scénických hudieb, pod ktoré sa popri autoroch a režiséroch výrazne podpísal celý realizačný kolektív Experimentálneho štúdia. Po celé tridsaťročné to bol predovšetkým Ing. Peter Janík a Ján Backstuber, ku ktorým postupne pribudol Ing. Juraj Ďuriš, neskoršie Ing. Andrej Zmeček a k nim šťastná ruka sudčiek priviedla i mladého, ambiciózneho Ing. Stanislava Kaclíka. Ak v *Biblii* Kristus povedal Petrovi: „Peter, ty si skala a na túto skalú...“, tak najmä oni boli, sú (a verme, že ešte dlho budú) tou skalou, ktorú ani „brány pekelné“ nepremohli a nepremôžu!

Spolupráca tohto malého kolektívu so skladateľmi Petrom Kolmanom, Jozefom Malovcom, Tadeášom Salvom, Ivanom Paríkom, Iljom Zeljenkom, Romanom Bergerom, Mirom Bázlikom, Svetozárom Stračinom, Jozefom Revallom, Vítazoslavom Kubičkom, Petrom Zagárom, Marekom Piačkom, Milanom Adamčiakom, Hanušom Domanským (zo zahraničných menujme aspoň Rudolfa Růžičku, Magdalenu Długosz či Lothara Voigtländera; z domácich ešte i Juraja Ďuriša či Jána Backstuberu) a s radom ďalších, s tvorivými skupinami realizátorov rozhlasových umeleckých diel (ale i filmov a televíznych či divadelných inscenácií); ich úpravy archívnej hudby i vlastná tvorba a funkčné dotváranie základného stavebného materiálu scénických hudieb splodili diela, ktoré neraz úspešne reprezentovali slovenské umenie (nielen rozhlasové) v zahraničí, neraz boli ocenené na medzinárodných festivaloch rozhlasového, televízneho i filmového umenia.

Ak sú s kolískou Experimentálneho štúdia spojené predovšetkým štyri mená (Ing. Peter Janík, Peter Kolman, Jozef Malovec a Ján Backstuber), ku ktorým postupne pribúdajú ďalšie (Ing. Juraj Ďuriš, Ing. Andrej Zmeček, Ing. Stanislav Kaclík), musíme k ich tvorivým činom, mravčej organizačnej a popularizačnej práci pripočítať aj ich funkciu pedagogickú (do ktorej ich nik nemenoval, ktorú nik nehonoroval a nazdávam sa, že dodnes ani nik nedoceníl). Predovšetkým oni učili celú ple-

jádu nielen zvukových majstrov a technikov zvuku, ale i hudobných skladateľov, režisérov i dramaturgov, redaktorov a režisérov z hlavných redakcií literárneho vysielania, vysielania pre mládež i Slovenskej umeleckej realizácie (predtým Výroby hovoreného programu), nielen v Bratislave, ale i v Bystrici a v Košiciach pochopiť a v umeleckej praxi využívať všetky zložité moderné aparatúry, rozhlasovú techniku, ale i systém stereofonickej tvorby. Najmä vďaka tomuto kolektívu bola slovenská umelecká stereofonická tvorba v rozhlase na Slovensku nie mechanickým „ostereofónnením“, ale stereofonickou tvorbou v plnom zmysle slova. Táto ich zložka rozhlasovej činnosti je základom súčasného pozitívneho stavu realizácií nielen scénických hudieb, ale i hudobno-slovnych kompozícií, literárnych kompozícií či rozhlasových hier realizovaných stereofonicky, resp. kvadrofóniou.⁵

Experimentálne štúdio vzniklo roku 1965. Mohlo sa teda (najmä vďaka Petrovi Kolmanovi) poučiť zo zahraničných skúseností, vyvarovať sa chýb a rozvinúť pozitívne výsledky susedných štúdií (Poľsko ai.). Popri tvorbe autonómnych skladieb elektroakustickej hudby sa Experimentálne štúdio od začiatku venovalo aj realizácii scénických hudieb (autentických či upravených z archívnych materiálov) – predovšetkým k rozhlasovej dramatickej tvorbe (domáca i zahraničná pôvodná rozhlasová hra, transpozície divadelných hier, filmových či televíznych scenárov, dramatizácie epiky), ale i k literárnym kompozíciám a rozsiahlym básnickým skladbám.

Ziada sa zdôrazniť, že elektroakustická hudba je priam predurčená na využitie v oblasti scénickej hudby. Nedejterminovaná konvenčným použitím „klasického“ nástrojového obsadenia umožňuje v rámci komunikačného kanálu adresnejšie a viacvýznamovejšie osloviť adresáta, dôsledne transponovať režijný zámer do výsledného akustického obrazu, je adaptabilnejšia, funkčnejšia vo vyjadrení psychických pochodov vývoja dramatickej postavy, výraznejšie vyjadri podtext konkrétnych replík či veršov, jej základný materiál umožňuje nespočetné množstvo variácií a konkrétnych príznakovostí, je schopná presnejšie vyjadriť atmosféru celkového akustického obrazu i konkrétneho okamihu atď. Úpravy archívneho materiálu na scénickú hudbu si od celého realizačného kolektívu vyžadujú znalosť technických tvorivých postupov. Oprávnenosť a tvorivosť takýchto postupov dokumentuje napríklad úprava diel Josefa Malovca pri realizácii scénickej hudby ku hre Satošihu Akihamu *Uspávanka pre veľkých*.⁶

Rozhlasoví tvorcovia majú oproti svojim kolegom v televízii, vo filme či v divadle väčšiu možnosť návratov k realizáciám toho istého diela. (Napokon i v rozhlase je to skôr jav výnimočný ako pravidlo.) Zhoda náhod či priane rozhlasových sudčiek umožnili kolektívu Jozef Malovec (autor scénickej hudby), Ing. Peter Janík (majster zvuku), Vladimír Rusko (režisér) a Ladislav Chudík (recitátor) tri stretnutia s rozsiahlou básňou Vítězslava Nezvala *Edison* (v preklade Jána Kostru). Konfrontácia týchto troch realizácií dokumentuje nielen tvorivé a myšlienkové i umelecké dozrievanie osobností, ale i skutočnosť ako stupeň rozvoja technických výrazových prostriedkov rozhlasovej akustickej techniky podmieňujú možnosti zvukovej transpozície literárneho diela.

Stretnutie prvé. Máj 1965. Jedna z prvých realizácií scénickej hudby v Experimentálnom štúdiu, ktoré „sídli- lo“ v adaptovanej réžii č. 4 v budove rozhlasu na Leninovom, dnes Jakubovom námestí, ktorej obloky viedli priamo na schodisko k činoherným štúdiám a redakciám. Jozef Malovec komponoval hudbu k nahrávke textu básne, ktorú vopred realizoval Ladislav Chudík. Pred-

nes básne v tomto období (práve vrcholilo obdobie tzv. „patetického“ prednesu) bol typicky nezvalovsky poetický, bez akejkoľvek ozdobnej pompéznosti. Bol to priam recitačný koncert, v ktorom hudobné prostriedky netvorili „podporu“ slova, ale boli jeho rovnocenným partnerom. Tvorivé ambície boli determinované počtom i stavom vtedajšieho technického zariadenia.⁷

Stretnutie druhé. Október 1981. Rozhlasový scenár sa obohatil o funkčné využitie chóru, ktorý princípom i variáciami voice-bandu rozvíjal svet repetícií litanických enumeratívnych anafor gejíra nespútaných poetických obrazov Nezvala, akcentujúc onomatopoickosť veršových kaskád. Možnosť viacstopového záznamu i využitie modernejších technických zariadení výrazne obohatila nielen realizáciu hudby, ktorá pracovala s momentom re-prízovosti témy, viacvrstvovosťou hudobnej štruktúry i pastelovou farbitosťou atmosféry, ale umožnila aj technické úpravy interpretovaného slova. Opäť – popri zvukomalebnosti funkčného chóru a sugestívnosti hudby – dominovala osobnosť Ladislava Chudíka, recitátora.⁸

Tretie stretnutie 17 jún 1995. V rámci XIV. festivalu pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry v Pleštanoch sa uskutočnilo stretnutie s Ladislavom Chudíkom *V jaskynke pamäti (Pán herec a rozhlasový mikrofón)*. Na tomto stretnutí zaznel Edíson po tretí raz. Symbolicky sa završil tridsaťročný oblúk. Recitačný génius Chudíkov sa kongeniálne rozoznel s veršami Nezvala a Jozef Malovec rozozvučal klávesové nástroje v kombinácii s magnetofónovým pásom. Osobitosťou tejto realizácie je výnimočnosť chvíle verejnej produkcie, neopakovateľná atmosféra a živý kontakt s divákom, čo prehĺbilo adresnosť a komunikatívnosť nezvalovskej poetiky i režijného zámeru. Technická dokonalosť a myšlienková presnosť Chudíka (prestissimá, schopnosť pauzy, diferencovanie obrazov atď.), absolútne hudobne symbiotické akcentovanie obrazov básne Malovcom i štruktúra výsledného akustického obrazu Petra Janíka zostanú dlho v pamäti poslucháčov.⁹

Počúvanie týchto troch realizácií je nielen dokumentom stavu technických zariadení Experimentálneho štúdia v okamihu tvorby, ale aj svedectvom o stave tvorivého myslenia a interpretačného štýlu (vo vzťahu k dobe i poetikám).

Dovoľte mi zastaviť sa pri niekoľkých skutočnostiach, ktoré poznamenali realizáciu literárno-dramatických diel a scénických hudieb v Experimentálnom štúdiu.

Prvou scénickou hudbou komponovanou v Experimentálnom štúdiu k dramatickému textu bola hudba Jozefa Malovca k rozhlasovej hre Herberta Zbigniewa *Rekonštrukcia básnika* (8. 1. 1968). Hudba vychádzajúca a čerpajúca z antickej metriky (Homérove verše) nebola iba „predelová“, ale svojou významotvornou, atmosférotvornou i zvukomalebou zložkou značne šokovala vtedajšie osadenstvo dramaturgie Hlavnej redakcie literárnodramatického vysielania. Malovec tu dokumentoval svoj individuálny prístup tak k poetickému textu, ako aj k dramatickému tvaru.¹⁰ Realizačný kolektív nadviazal na tu získané skúsenosti pri našudovaní a realizácii scénickej hudby k trilógii rozhlasovej adaptácie filmového scenára Kozinceva a Trauberga *Maxim* (1971)¹¹ a pri hudbe k adaptácii Aristofanových *Vtákov* v tom istom roku.¹² Hudobná zložka je v Aristofanovi charakteristická tým, že sa dôsledne využíva v kontrastnej s prehovormi (replikami) postáv v stereopriestore. S pribúdajúcimi rokmi pribúdali stereofonické relácie, i režiséri a zvukoví majstri zaoberajúci sa týmto spôsobom realizácie.

Ak by sme sa pokúsili periodizovať vývin realizačných snažení v Experimentálnom štúdiu, mohli by sme ho rozčleniť do piatich období:

- a) 1965–1974 – obdobie hľadania špecifiká a budovania základného fondu realizačných aparatúr; súčasne aj obdobie profilovania prvých skladateľských, inžinierskych či režisérskych osobností;
- b) 1974–1979 – obdobie značného rozšírenia tvorby, prehĺbenia špecifikácie činnosti v kolektíve Experimentálneho štúdia a dobudovanie základného vybavenia na realizáciu (osemstopový záznam);
- c) 1979–1985 – presun zamerania viac na tvorbu náročných literárno-dramatických relácií;
- d) 1986–1991 – zlepšenie realizačných podmienok (nová budova SR), zintenzívnenie tvorby v oblasti autonómnej hudby, nárast ďalších aktivít, aktivizácia mladých pracovníkov kolektívu Experimentálneho štúdia i nových autorov;
- e) 1992–1995 – intenzita spolupráce so zahraničnými hosťami je priamo úmerná návratom skladateľov staršej generácie, skvalitňuje sa úroveň relácie EXŠ *Ex tempore*, ktorá sa (ako jediná v rozhlase) venuje problematike elektroakustickej hudby a experimentálnej tvorby vôbec. Výrazné úspechy na zahraničných festivaloch hudobných, hudobno-slovných a hudobnodramatických relácií.

Pokúsme sa teraz konkretizovať jednotlivé obdobia s akcentom na jednotlivé tvorivé činy a tvorcov.

Prvé obdobie (1965–1974) reprezentuje predovšetkým autonómna elektroakustická tvorba Jozefa Malovca, Petra Kolmana, Ladislava Kupkoviča, Ivana Paríka, Romana Bergera, Mira Bázlika, Juraja Pospíšila, Tadeáša Salvu a Ivana Hrušovského. Stretáme sa s prvými pokusmi o teoretické sumarizovanie poznátkov o stereofonickej tvorbe a o využívanie moderných výrazových prostriedkov rozhlasu, v čom je výrazným pomocníkom aj Rozhlasová komisia Zväzu slovenských dramatických umelcov a Slovenský literárny fond, ktorí poskytujú prostriedky na realizáciu odborných seminárov.¹³ Z rozhlasových hier uvádzaných v tomto období spomeňme aspoň Ramuzovu *Dolínu Derborance* (režisér Rusko), Hudecovu prvotinu *Ešte raz navštíviť Železnú studničku* (režisér Imrich Jenča), Candoniho *Hmlu* (režisérka Eva Galandová), Repkovu hru pre mládež *Chciť istotu* či popri už spomínaných *Vtákoch* a *Maximovi* aj Wildovu *Salome* (režisér Rusko). Podiel Experimentálneho štúdia na rozvoji stereofónie na Slovensku¹⁴ dokresluje i štatistika: z 94 stereofonických (literárnodramatických) relácií sa v Experimentálnom štúdiu realizovalo 84%. Viaceré z nich sa reprizujú doteraz.¹⁵

Druhé obdobie (1975–1979) po predchádzajúcom hľadaní a overovaní tvorivých postupov poznamenalo výrazné diferencovanie jednotlivých autorských dielní a zvýšená koncentrácia slovesnej stereorealizácie na pracovisku Experimentálneho štúdia. Tu dominuje hľadanie syntetického, bytostne stereofonického tvaru s výrazným diferencovaním typov oratórnej a dynamickej stereofónie. Z autonómnych diel tohto obdobia zaujali predovšetkým skladby Mira Bázlika, Jána Hrušovského, Ivana Paríka, Petra Kolmana a Jozefa Malovca, hostujúceho Lothara Voigtländera a prvá slovenská rozhlasová kvadrofonická opera *Plač* Tadeáša Salvu (1979). Experimentálne štúdio sa výrazne podieľa na rozvoji slovesnej stereofónie, rozširuje sa spolupráca s viacerými režisérmi Slovesnej umeleckej realizácie. Abecedu elektroakustickej hudby ako zložky umeleckých (ale už i publicistických relácií) si u Ing. Janíka osvojuje i Viktor Lukáč (réžia štvordielnej úpravy Goe-

theho *Fausta*), Peter Jezný (Kamenistý: *Grand Prix*, Štílica: *List žene*, Švantner: *Mrtve oči*) a Viliam Sýkora (Sharp: *Klavirista maratónec*). Imrich Jenča režíruje Weidlerov feature *Ticho*, ktorý sa na Prix Italia prebojuje do užšieho skrutinía. Elektroakustická scénická hudba i úpravy archívnej hudby dominujú v Ruskových realizáciách Čižmarikovho *Stvorenia slnka*, päťdielnom Ovídiom *Umení milovať* a v *Liekoch proti láske*, v Blokovej poéme *Dvanásť* či v hre Sliackeho a Gindla *Na koľajniciach*. Realizácie pôvodných slovenských rozhlasových hier v Experimentálnom štúdiu úspešne reprezentujú túto „dielňu“ na Festivaloch pôvodnej rozhlasovej hry v Piešťanoch i v celoštátnej i národnej Rozhlasovej žatve. Dosiahnuté výsledky sa stávajú zdrojom informácií i štúdia na odborných celoštátnych seminároch (Kočovce 1974, Plzeň 1977)¹⁶ i na podujatiach organizovaných v spolupráci s rozhlasovou komisiou ZSDU.¹⁷ Odborné poznatky sa odovzdávajú i v Pomaturitnom štúdiu réžie publicistiky, organizovanom Študijným oddelením Slovenského rozhlasu. Pracovníci Českého rozhlasu, kde bol vývoj stereofónie po roku 1968 administratívnym zásahom prerušený, intenzívne navštevujú Bratislavu (a využívajú zvukový archív stereofonických nahrávok lyriky, epiky, drámy a elektroakustickej hudby na reprízovanie vo svojom vysielaní). Seminár v Plzni výrazne diferencoval české a slovenské smerovanie v oboch oblastiach. V elektroakustickej hudbe dominuje koncepcia skladateľov sústredených okolo Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu. V stereofonической tvorbe oproti českej koncepcii „Stereo lze dělat všechno!“ stojí systematické úsilie o špecifiku stereofonической tvorby, koncepčné budovanie stereofonického akustického obrazu, budovanie akustickej „mizanscény“ a metaforu atď.

Tretie obdobie (1979–1985) prinieslo v oblasti pôvodnej elektroakustickej hudby diela Jozefa Malovca, Martina Burlasa, Mira Bázlika, Ivana Paríka, Romana Bergera, Víťazoslava Kubičku, Vladimíra Bokesa, Pavla Malovca, Petra Martinčeka, Milana Adamčiaka, Juraja Ďuriša, Juraja Hatrika, Juraja Pospíšila a Petra Zagara. Pracovníci Experimentálneho štúdia sa výrazne podieľajú na rozšírení odbornej základne pracovníkov rozhlasu prednášaním v Pomaturitnom štúdiu rozhlasovej zvukovej techniky (organizovalo Študijné oddelenie SRO) i na Postgraduálnom štúdiu rozhlasovej réžie na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, kde si dopĺňalo odborné vzdelanie 11 režisérov SRO (absolventov DF VŠMU) v dvojročnom kurze, ukončenom štátnou záverečnou skúškou.¹⁸

Z tvorivej dielne Experimentálneho štúdia zaujala Lukáčova realizácia Pirandellovej *Rozkoše z počestnosti* (1984) najmä úspešným pokusom Ing. Petra Janíka dosiahnuť výsledný akustický obraz snímaním systémom mikrofónov súčasne, mravčia obetavá spolupráca Ing. Juraja Ďuriša na Hatrikovom seriáli i hudobných rozprávok *Trpaslúškovia*, kde transponoval autorove predstavy do akustických metafor¹⁹, či Filčíkov herecký koncert v Marótiho hre-monodráme *Vyhnanec*, umocnený využitím elektroakustických úprav archívnej hudby a reálnych šumov realizačným kolektívom Ing. Peter Janík, Ján Backstuber, Miroslav Němec a Vladimír Rusko.

Celoštátne semináre v Plzni (1981) a v Brne (1983) dokumentujú odlišnosť koncepcií tvorby v ČR a SRO, prameniáciu i z poplatnosti tradíciám v ČR a z rozdielnosti metodiky činnosti v procese tvorby (systém strihu, organizácia práce, väčší počet pracovníkov a neobmedzený realizačný čas atď.).²⁰ Roku 1985 sa uskutočňuje prvé zasadnutie Rady pre stereofóniu SRO (predseda Dušan Zímen), ktoré je súčasne zasadnutím

posledným... Novovymenovaný predseda, ktorý dovtedy realizoval stereofonicky iba jednu hru, mal iné ambície než pomôcť Experimentálnemu štúdiu. A tak je *Kurz rozhlasovej stereofónie pre mladých redaktorov* (1984–1985) posledným pokusom o rozšírenie odborných poznatkov, o zjednotenie postojov, terminológie atď. Škoda!

Štvrté obdobie (1986–1991), poznamenané prechodom do novej budovy SRO na Mýtnej ulici a dobudovaním nového pracoviska Experimentálneho štúdia (v rámci poskytnutých prostriedkov), je charakteristické oživením autorskej tvorby (Miro Bázlik, Juraj Ďuriš, Víťazoslav Kubička, Robert Rudolf, Ján Backstuber, Hanuš Domanský, Jozef Malovec, Alexander Mihalič, Martin Burlas, Svetozár Ilavský, Peter Machajdík, Jozef Vlk, Peter Zagar, Peter Cón, Ivan Parík). Príznačná je i výraznejšia diferenciacia skladateľských osobností. (Tu nemožno vylúčiť priamu úmernosť so schopnosťami autora vzniknúť do podstaty technických problémov realizácie.)

Zo scénických hudieb upúta v tomto období predovšetkým spolupráca Ivana Paríka a Vladimíra Rusku ml.²¹ na Shakespearovom *Macbethovi*, kde sa podarilo naplniť Shakespearove verše z *Richarda III.*:

„Doplňte v duchu svém náš nedostatek,
znásobte tisíckrát jedného muže
a utvořte si vymyšlené vojsko:
Bude-li o koních řeč, myslíte si,
že vidíte jak pyšná kopyta svá
do měkké půdy vtiskují...“

(Možno len ľutovať, že realizáciu scénickej hudby k Shakespearovmu *Richardovi III.* neumožnila zlá ekonomická situácia SRO; napokon z týchto príčin nebol realizovaný ani *Richard III.*) Popri Shakespearovi upútala jasnou koncepciou Radzinského hra *Divadlo za čias Nerona a Senecu* (adaptácia a réžia Viktor Lukáč) a Cocteauovi *Svadbôčania z Eiffelovky* (Vladimír Rusko st.), najmä kombináciou oratórnej a dynamickej stereofónie s výrazným využitím „spot“ mikrofónov. Podvečerné stretnutia na XII. Festivalu pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry v Piešťanoch v máji 1991 priniesli v programe *Večer s reproduktormi nielen Rozhlasové zamyslenie o slovenskej stereofonической tvorbe rokov 1970–1990*, ale i rad zovšeobecnených teoretických poznatkov, ktoré boli ideálnou informáciou pre zhromaždenie autorov, dramaturgov, kritikov, žurnalistov o podstate stereofonической tvorby v rozhlase. (Absenciu podobného stretnutia sme pociťovali už dlhší čas.)²² Z relácií, ktoré sa počúvali v slede fragmentov, upútala najmä kompozícia V. Weidlerovej *Všetko povedal* (1978) a Cerdova hra *Niet cestujúceho bez batožiny* (1990).

Ak predchádzajúce obdobie charakterizovalo výraznejšie použitie stereofónie vo vysielaní úprav lyriky a epiky i vznik „rozhlasovej stereofonической poviedky“ (ak použijeme zaužívaný, no žánrovo nepresný termín) i skutočnosť, že stereofonической tvorbe sa už začal venovať väčší počet režisérov i zvukových majstrov, toto obdobie je príznačné cielavedomou snahou povýšiť princíp stereofónie na vyjadrenie základnej myšlienky a koncepcie diela ako celku (už nie iba na drobnokresbu a dôraz na lahodné detaily zvukového obrazu). Krokom vpred bolo i rozšírenie vysielacích časov stereofonických relácií a skutočnosť, že stereofonické diela už nemusia byť kompatibilné. (Preto vzniká pri niektorých špecifických reláciách monofonická i stereofonická verzia diela.)

Piate obdobie (1992–1995) završuje doterajšiu krivku vývinu realizácie elektroakustickej hudby v Experimentálnom štúdiu najmä skladbami Romana Bergera,

Jozefa Malovca, Roberta Rudolfa, Víťazoslava Kubičku, Vladimíra Bokesa, Mareka Piačka, Ivana Mizeru a Jozefa Revalla. Úsilie Ing. Juraja Ďuriša zdokumentovať tvorbu Experimentálneho štúdia v oblasti elektroakustickej tvorby sa naplnilo vydaním (zatiaľ) troch CD *Elektroakustická hudba* v spolupráci s Centrom pre elektroakustickú a computerovú hudbu v Bratislave, kde sa prezentovalo devätnásť najcharakteristickejších hudobných diel.

V spolupráci s dramaturgiami vznikol rad syntetických stereofonických hier, ktoré získavajú uznanie nielen na pôde SRo, ale i v zahraničí. Spomeňme aspoň „Špeciálnu cenu“, PRIX ITALIA (najvýznamnejší svetový festival rozhlasovej hry), udelenú Dušekovej hre *Múchy v zime* (realizovanej v dvojročnom období kolektívom Ing. Peter Janík, Viktor Lukáč, Juraj Beneš, Ing. Walzer), a úspešnú reprezentáciu Hudecovej *Aukcie* a Milčákovej *Rodinné fotografie* na festivale PRIX ITALIA (obe sa realizovali v Experimentálnom štúdiu v Bratislave). Prvú cenu na Festivale hudobnej tvorby PRIX BRNO získala roku 1994 kompozícia Igora Podrackého *Hudba bez hraníc*; roku 1995 získala II. cenu Švantnerovej kompozícia *Memento* (získala i 1. cenu v Rozhlasovej žatve 1995 – Ing. Stanislav Kaclík, Vladimír Rusko ml.). Cenu SLF za rok 1994 získala japonská rozhlasová hra *Uspávanka pre dospelých*, realizovaná v EXŠ (réžia Vladimír Rusko st., scénická hudba Jozef Malovec, zvukový majster Ing. Peter Janík a Ing. Stanislav Kaclík). V tomto období sa zvýraznila profilácia osobností pracovníkov EXŠ i spolupracovníkov (Ing. Ďuriš sa sústreďuje na hudobnú tvorbu, Ing. Kaclík a Ing. Janík najmä na realizáciu hier a kompozícií). Mladá režisérka generácia pristupuje k tvorbe s dôslednejším využitím najmodernejšej techniky, používajúc napríklad kompozíciu scénickej hudby priamo na viacstopový záznam, vychádzajúc z textovej štruktúry literárneho komponentu. Takto v spolupráci s kolektívom EXŠ vyhranil svoju režisérsku osobnosť najmä Vladimír Rusko ml. realizáciami Milčákovho *Člno, Žobrákov*, Joyceových *Zadaždených Bloomovín*, Fletcherovou hrou *Smrť a tango*, Learnerovým *Levím srdcom* a. Režisér Viktor Lukáč sa pokúsil rozhlasovo prerozprávať Bergmannovo *Mesto* a Vladimír Rusko st. realizoval úpravu O'Neillovej hry *Cesta dlhého dňa do noci*, kde popri hereckom koncerte (Chudík, Gruberová, Galovič, Geišberg) vznikol aj koncert akustických metafor, atmosféry, hudby a šumov (zvukový majster Ing. Stanislav Kaclík).

Úspešným propagátorom elektroakustickej hudby a pôvodnej tvorby Experimentálneho štúdia sú i verejné produkcie EXŠ, organizované Ing. Jurajom Ďurišom. Z posledného obdobia popri koncertoch v priestoroch rozhlasu uvedieme aspoň koncerty v Trnave, Hlohovci, Topoľčanoch, na Festivale sakrálnej hudby v Kroměříži (1995) či na Poděbradských dňoch poézie a Divadelnej Nitre (1996).

Tridsaťročná tvorba Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave popri vytvorení autonómnych skladieb, scénických hudieb, rôznych úprav a transformácií akustických komponentov rozhlasových relácií nielenže potvrdila opodstatnenosť existencie štúdia, ale vstúpila do slovenskej národnej kultúry ako nezastupiteľný element a reprezentant najvyššej kategórie. Prezentuje súčasne i kolektívnosť, syntetickosť a nezastupiteľnosť tvorby v oblasti elektroakustickej hudby i rozhlasového vysielania. Vytvorila tradíciu, ktorá potrebuje (ako to dokázali tvorivé činy) ambiciózných, invenčných i hudobnoteoreticky vzdelaných spolupracovníkov. Ak by sme mali čosi zaželať Experimentálnemu štúdiu do budúcnosti, nuž vari len realizáciu myšlienky

veršov Jána Buzásyho z básne venovanej Bratislavským hudobným slávnostiam:

„Hľa, hudba ako dobrý strelec
túla sa krajinou, má v ruke zbraň.
Výstrel. A náhle ticho zakalí
zvuk guľky odrazenej od skaly.
A strelec, čo chcel dostať laň
sa k tvojemu srdcu sklóní:
BOL TO ZNELEC!“²³

Poznámky:

- 1) RUFUS, M.: *Kniha rozprávok*. Mladé letá. Bratislava 1975.
- 2) Ing. Juraj ĎURIŠ, Ing. Peter JANÍK, Vladimír RUSKO – *Hudba pod ľadom?* Kompozícia slova a hudby k tridsaťročiu Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave. XIV. Festival pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry. Piešťany 17. júna 1995.
- 3) RUSKO, V.: „Výtvarná“ zložka rozhlasovej hry. Materiály zo seminára o réžii rozhlasovej hry. MVK Čs. rozhlasu. Bratislava 1964.
- 4) LEXMANN, J.: *Teória filmovej hudby*. Veda. Bratislava 1981; STADTRUCKER, I.: *Krásna tmy*. Tatran. Bratislava 1971; RUSKO, V.: *Réžia publicistiky v rozhlase*. MVK Čs. rozhlasu. Bratislava 1975.
- 5) RUSKO, V.: *Stereofónia a slovo*. In: *Stereofónia v rozhlase*. Rozhlas. Bratislava 1975.
- 6) Satoši Akihama: *Uspávanka pre veľkých*. Dramaturgia Oľga Duhanová. Realizácia v Experimentálnom štúdiu – Ing. Peter Janík, Ing. Stanislav Kaclík. Scénická hudba Jozef Malovec. Réžia Vladimír Rusko. (Cena Slovenského literárneho fondu za realizáciu – 1993.)
- 7) NEZVAL, V.: *Edison*. Redaktor Oľga Krulišová. Realizácia – Ervín Eisler, Elena Kučerová, Ján Backstuber, Ing. Peter Janík. Scénická hudba Jozef Malovec. Réžia Vladimír Rusko. (12. 5. 1965.)
- 8) NEZVAL, V.: *Edison*. Preložil Ján Kostra. Redaktorka dr. Mária Mrvová. Scénická hudba Jozef Malovec. Realizácia Ing. Peter Janík a Ján Backstuber. Scenár a réžia Vladimír Rusko. (16. 10. 1981.)
- 9) NEZVAL, V.: *Edison*. Realizácia básnickej skladby v kompozícii *V jaskynke pamäti*, venovanej Ladislavovi Chudíkovi, na XIV. Festivale pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry. Majster zvuku Ing. Peter Janík, scénická hudba Jozef Malovec, scenár a réžia Vladimír Rusko. (15. 6. 1995.)
- 10) HERBERT, Z.: *Rekonštrukcia básnika*. Dramaturg Ján Vdovjak. Scénická hudba Jozef Malovec. Realizácia Július Lavo, Elena Lovászová, Ján Backstuber, Ing. Petr Janík. Réžia Vladimír Rusko. (8. 1. 1968.)
- 11) KOZINCEV – TRAUBERG: *Maxim*. Rozhlasová trilógia. Dramaturg Michal Příbus. Scénická hudba Jozef Malovec. Majster zvuku Ing. Peter Janík, Ján Backstuber, Ladislav Kubík, Peter Štolc. Réžia Vladimír Rusko.
- 12) ARISTOFANES: *Vtáci*. Dramaturgia Vladimír Holan. Scénická hudba Jozef Malovec. Majster zvuku Ing. Peter Janík. Réžia Vladimír Rusko.
- 13) RUSKO, V.: *Moderné technické prostriedky rozhlasu*. Referát na seminári Rozhlasovej komisie ZSDU v Dome výtvarníkov v Moravanoch 20. a 21. novembra 1972.
- 14) V Koncertnej sieni Československého rozhlasu na Vajanského nábreží sa realizovali prvé stereofonické nahrávky: ZIMMERMANN: *Perseus a Androméda*. Melodráma. Zvukový majster Vladimír Marko. Réžia Vladimír Rusko (1968); KUZMANOVIČ: *Lovecká sezóna*. Rozhlasová hra. Zvukový majster Vladimír Marko. Réžia Vladimír Rusko (1969); WILDE, O.: *Salome*. Stereofonická úprava divadelnej hry. Dramaturg Mária Terenová. Majster zvuku Vladimír Marko. Rozhlasová úprava a réžia Vladimír Rusko. Scénická hudba Jozef Malovec; RAMUZ, Ch.: *Dolina Derborence*.
- 15) *Súčasný stav a perspektívy slovesného stereofónneho vysielania*. Materiál na rokovanie vedenia Čs. rozhlasu na Slovensku 13. 8. 1979.
- 16) JANÍK, P.: *Súčasný stav v realizácii slovesných stereofónnych nahrávok*; RUSKO, V.: *Stereofónia ako špecifický výrazový prostriedok rozhlasovej umeleckej tvorby*. Referáty na ce-

- loštátnych tematických dňoch *Slovná stereofónna výroba*. 18.–20. októbra 1978 v Kočovciach. Ing. Peter Janík a Vladimír Rusko: Referáty dokumentované ukážkami na celoštátnom pracovnom stretnutí o stereofónii v Plzni 26.–28. októbra 1981.
- 17) RUSKO, V.: *Poézia v rozhlasovom vysielaní*. Referát na seminári Rozhlasovej komisie ZSDU. Moravany 1974; *Problematika akustickej komponenty rozhlasovej hry*. Referát na seminári ZSDU, apríl 1974; *Teória rozhlasovej hry a problémy jej stereofonickej realizácie*. Moravany 1973; *Herecká tvorba pred mikrofónom*. Referát na seminári ZSDU a Divadla pre deti a mládež v Trnave, október 1979; *Znejte slová*. SPN. Bratislava 1970.
- 18) RUSKO, V.: *Stereofónia v rozhlase*. Prednáška na Vedeco-praktickej konferencii Slovenskej jazykovednej spoločnosti SAV a Slovenského zväzu novinárov o jazyku a štýle v tlači, rozhlase a televízii. Smolenice, 8.–9. 4. 1982.
- 19) Ing. Juraj Ďuriš ešte výraznejšie dokumentoval svoj vzťah k dramatickej tvorbe scénickou hudbou a akustickým stvárnením antickej trilógie *Agamemnon*. Réžia Vladimír Rusko (1992).
- 20) *Miesto a funkcia slovesnej stereofónie v programových zámeroch Čs. rozhlasu na Slovensku*. Materiál 4. zasadania kolégia 9. 4. 1982 v Prahe; *Aktuálne problémy slovenskej stereofónie*. Materiál z vedenia Čs. rozhlasu na Slovensku z 18. 6. 1985; Zápis č. 1/85 zo zasadnutia Rady pre stereofóniu. 24. 1. 1985.
- 21) Vladimír Rusko ml. nastúpil do Slovenského rozhlasu po absolvovaní štúdia na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe v auguste 1986. Od 1. februára 1996 pôsobí v Českom rozhlase, stanica Vltava v Prahe.
- 22) *Večer s reproduktormi*. Rozhlasové zamyslenie o slovenskej stereofonickej tvorbe 1970–1990. Festival pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry v Piešťanoch 1991.
- 23) BUZZÁSSY, J.: *Znelec*. Smena. Bratislava 1976.

Přetisk starší studie

VÝROČÍ

JUDr. Josef Zdeněk Morávek

* 1904 v Praze † nezjištěno

PhDr. Rostislav Běhal



JUDr. Josef Zdeněk Morávek

„Byl jsme vždy a zůstávám i dnes přesvědčen, že by bývalo neodpuštěnou chybou ponechat domácí rozhlasový program a vše, co s tím souvisí, napospas Němcům anebo to vše přenechat nějakým Čechům aktivistům. Český umělecký rozhlasový program byl pro nás – rozhlasové pracovníky na domácí frontě – důležitou zbraní, která udržovala v lidu odolnost a povzbuzovala i posilovala jej.“

(Dr. J. Z. M.; ze zprávy podané k 15. lednu 1946)¹

15. června 2004 uplynulo 100 let od narození jedné z nejsložitějších postav historie Radiojournalu dr. J. Z. Morávka. Jeho začátky sahají do nejlíbejšího rozhlasového pravěku a už tam vzbuzují údiv a otázky. Následuje strmá kariéra vrcholící funkcí intendantů uměleckého programu – ředitele programu – v období druhé poloviny německé okupace, ale současně i velmi aktivní účast na přípravách k osvobození a k odvážnému převzetí rozhlasu do českých rukou v době pražského povstání. Nato ho dr. O. Matoušek, první ředitel, kterého pověřila Česká národní rada řízením osvobozeného rozhlasu, jmenuje v květnu 1945 ředitelem pražského vysílání. Brzo po příchodu ředitele Laštovičky však začíná pád, vyšetřování a nakonec v prosinci 1945 zákaz vstupu do rozhlasu.

Marně jsem se pokoušel to klubko rozplést a ani dnes si netroufám říci „tak to bylo“. Pamětníci – dr. Wenig, Dalibor Chalupa, František Havel, Jiří Hrbas, dr. Mirko Očadlík² – o něm nemluví vůbec. Anna Hostomská (už 84letá) mi na přímou otázku řekla jen „...áá, náš Zdeněk!“ ... a začala mluvit o něčem jiném. Když prohráli první boj v letech 1945–1946, kdy někteří svědčili v Morávkův prospěch, po únoru 1948 si už zřejmě s otevřenou obhajobou netroufli vystoupit. Anebo jim samým po všech těch zmatcích a fámách přestalo být jasno?

Ale snažme se postupovat od začátku a rozlišujeme přítom fakta a dohady:

Nacionálé a studia³

Narodil se 15. června 1904 v Praze. Po studiu na reálném gymnasiu absolvoval ještě kurzy (zaměření neuváděno) na universitě v Dijonu (Francie). V r. 1926 promoval na právnické fakultě UK. Už během svého zaměstnání prodělával právnickou praxi na různých soudech.

Hru na klavír při tom studoval soukromě u prof. Mikáše na Státní konzervatoři v Praze.

Umělecké začátky

Už v souvislosti s programem vysílaným v r. 1924 (!) zaznamenává dr. Patzaková tuto skutečnost: „První jednotlivé večery představují operní večery, které obsahovaly ukázky árií i celých ensemblů vždy z jedné opery. Aranžování operních večerů spočátku bylo odkázáno na amatérskou práci. Účinkovalo v nich několik zpěváků s klavíristou, jímž býval prof. K. Duda, několikrát dr. Šlapák a nyníjší právní tajemník Radiojournalu JUDr. Jo-

sef Zdeněk Morávek, tehdy ještě studující práv, který se zpěváky Pivodovy hudební školy provedl několik večerů: *Jakobína*, *Bludného Holanďana* (*Sentu* zpívala *Jarmila Novotná*) a *operní večer Offenbachův*.⁴ – Studentu práv a amatérskému klavíristovi J. Z. M. bylo v tom roce právě 20 let (!). Také programový časopis „Radio-Journal“ z roku 1924 oznamuje, že operetu autorů Hašlera a Provazníka „Prodaná láska“ „nastudoval a řídí J. Z. Morávek“!

Další zmínka v práci dr. Patzakové se objevuje v souvislosti s osobou dr. M. Kareše, kde dr. Patzaková píše: „S jeho jménem (M. K.) setkáváme se v rozhlase již dříve, poprvé v lednu 1925, kdy je uváděn jako překladatel *Offenbachovy operety, kterou nastudoval Jos. Zd. Morávek*.“⁵

Patrně k téže události se váže vzpomínka Miloše Čtrnáctého: „Dokonce *Jarmila Novotná* si u nás (7. února 1925) *zaspívala v Offenbachově operetce „Hanička pláče – Jeníček se směje“*, již *nastudoval Jos. Zd. Morávek*.“⁶

Programová aktivita J. Z. Morávka neutuchá ani v období zvýšené náročnosti na hudební programy, kdy se jejich odborného řízení ujal dr. Josef Krupka. V letech 1926–1927 zaznamenává dr. Patzaková: „*Dr. Morávek, nyní již hotový právník a právní tajemník rozhlasové společnosti, který přímo provozoval v prvních letech operní a operetní večery, vystupuje ještě jako klavírista*.“⁷

A Miloš Čtrnáctý v části, kde popisuje způsob, jak vznikala dramaturgie hudebních programů, píše: „*Vlastní pořady navrhoval Osvětový svaz pro svoje koncerty, dále (...), a Zd. Morávek pro svoje operní a operetní večery*.“⁸

Profesní postup⁹

Od r. 1927 dochází k dlouhé patnáctileté přestávce v záznamech o jeho působení v uměleckém oboru a začíná kariéra v oboru správním:

1926–1930 právník správy společnosti Radiojournal (v těchto letech jsou ještě v osobních spisech záznamy „občasná koncertní vystoupení za úhradu, zejména výkony doprovazečské“)

1930–1937 tajemník správy Radiojournalu¹⁰

1937–1939 prokurista a ústřední tajemník prezidia rozhlasu

1939–1941 generální tajemník (v této době je Český rozhlas sice už pod německým vlivem, ale ředitelem je stále dr. Sourek a na místě předsedy jednatelešského sboru se postupně střídají dr. Dobiáš a dr. Masařík)

od 1. 4. 1941–1942 správní ředitel (k jmenování dochází v době, kdy předsedou sboru jednatelů je

dr. Masařík, delegovaný do rozhlasu gen. A. Eliášem. Eliáš a Masařík jsou pak zatčeni Gestapem společně v jednom týdnu na přelomu září a října 1941)

- 1942–1945 intendant (šéf) uměleckého programu (tehdy už stojí v čele rozhlasu vedoucí rozhlasového odboru úřadu říšského protektora SS-Oberbannführer F. Thürmer. Morávkovým protějškem – intendantem na úseku politického a zpravodajského programu je říšský Němec H. Pabel)
- od 9. 5. 1945 ředitel pražského vysílání (podle dekretu vystaveného ředitelem dr. O. Matouškem. Současně byl dr. Očadlík jmenován „ředitelem programu“)
22. 12. 1945 dr. J. Z. Morávek je vyzván, aby vyklidil místnost v rozhlasu a nadále do něj nedocházel.

Účast v rozhlasovém odboji a v květnovém povstání 1945

Vysoká funkce dr. Morávka v období, kdy rozhlas přešel zcela do německých rukou, je jistě nápadná, ale zdá se, že zřejmě nevedla ani vlastenecké síly v rozhlasu, ani Českou národní radu k tomu, aby dr. Morávkovi nedůvěřovali a nesvěřovali mu i důležité úkoly:

Miloslav Disman, který byl po květnu 1945 předsdou Revoluční závodní rady, se k této otázce vyslovuje jednoznačně: „Vedoucí čeští zaměstnanci, kteří dobře ovládali němčinu – jako např. dr. Morávek, dr. Očadlík, dr. Heller, inž. Cincibus – měli při některých jednáních příležitost sledovat německé vedoucí, zvl. říšskoněmeckého intendanta Thürmera a „sendeleitera“ Pabela, paralyzovat nebo pozdržovat řadu německých přání, odrážet nátlaky fanatických „vlajkařů“ a sondovat nálady i jejich příčiny u německého vedení. Dodnes žijí zaměstnanci, kteří pamatují, jak jsme těmto českým vedoucím věřili a jak jsme se od nich dovídali, co bylo třeba vědět, až kam je možno jít v programu atd.“¹¹

Zdá se mi vůbec, jakoby se Miloslav Disman ve své vzpomínkové knize „Hovoří Praha“ rozhodl sice jen mezi řádky, ale přece jen polemizovat s obviňováním dr. Morávka z kolaborace, které následovalo brzo po květnovém osvobození, po nástupu ředitele B. Laštovičky. Tolikrát připomíná Disman každou i drobnou účast dr. Morávka na přípravách revolučního boje rozhlasu:

- V pátek 4. května 1945 je v rozhlasu dohodnuta součinnost všech odbojových skupin a Lubomír Soukup hlásí České národní radě jména všech jejich členů, mezi nimi i dr. Morávka.¹²
- 4. května 1945 se schází (mimo rozhlasovou budovu) ilegální národní výbor rozhlasu a jeho složení schvaluje Česká národní rada. Na prvním místě je uveden dr. Morávek.¹³
- 5. května 1945 se kolem 12. hodiny konala v kanceláři ředitele dr. Morávka poslední porada revolučního rozhlasového národního výboru.¹⁴
- V průběhu bojů o rozhlas (5. května 1945) nařídil dr. Morávek vypojit všechny služební linky fašistů v rozhlasu. Pronikl pak pod palbou k stanovišti intendanta Thürmera, kterého vyzval, aby skončil boj a odevzdal vedení rozhlasu do českých rukou.¹⁵
- Podle záznamu hlasatelů dostavil se dne 5. května 1945 do hlasatelny IV. kolem 16.00 ředitel Českého rozhlasu a předseda revolučního národního výboru dr. Morávek.¹⁶
- Během odpoledních a večerních hodin 5. května 1945 přispěchali do hlasatelny, odkud vysílali hlasatelé Mančal, Kozák a Malík, další spolupracovníci a všichni plnili příkazy a pokyny přítomného zmocněnce ČNR šéft Maiwalda a ředitele dr. Morávka.¹⁷

– Dr. Morávek i během svého poslání parlamentáře ČNR, vyslaného Českou národní radou na žádost K. H. Franka o jednání do Černínského paláce, zůstává stále ve spojení s rozhlasem a telefonuje odamtud pro povstalecké vysílání zprávy o vývoji situace.¹⁸

Obvinění

Začalo celkem nevinně jako mnoho jiných tehdejších obžalob z kolaborace nafouknutými bublinami, klepy, případně překroucenými výroky. Vyřizovaly se při nich osobní účty, odehrávaly pokusy o odstranění konkurenta, vybíjelo záští.

Obžaloba proti dr. Morávkovi, kterou vnesl prokurista Čs. rozhlasu Vítězslav Blecha v červnu 1945, se skládala z těchto obvinění:

- 1) Stýkal se se slečnou Pelikánovou (podle M. Dismana „*sekretářkou na jednom dosti významném místě*“ v rozhlasu, která se k údivu všech objevila 15. března 1939 v rozhlasu ozdobená odznakem hákového kříže¹⁹). Byla podle V. Blechy „*vyzvědačkou ve službách Němců a tyto styky ohrozily bezpečnost mobilizačních plánů.*“
- 2) Vymáhal zvláštní měsíční přídavek ve výši 2000,- K v době německé okupace.
- 3) Požíval absolutní důvěru Němců.
- 4) Pokusil se obvinít p. V. Blechu ze sabotáže.

Vyšetřovací komise Závodní rady Československého rozhlasu zaujala k tomuto obvinění 30. července 1945 rozumné stanovisko:²⁰

ad 1) Neprokázalo se, že by politické, resp. proněmecké názory sl. Pelikánové byly pro dr. Morávka menším překvapením než pro všechny ostatní zaměstnance rozhlasu, ani sama událost, o níž se obvinění opírá²¹, nebyla dostatečně prokázána. Stanovisko bylo podepřeno i prohlášením dr. Šourka.

ad 2) Srovnání platů různých zaměstnanců v letech 1939–1943 poskytuje přesvědčující obraz o tom, že se zde vzhledem k jmenování správním ředitelem (jde tedy ještě o éru Masaříkovu), nejednalo o akci mimořádnou a neodůvodněnou.

ad 3) Funkci, kterou dr. Morávek zastával a která ovšem měla tak velký význam jak pro české zaměstnance, tak v určitém smyslu pro celý národní život, nemohli Němci svěřit osobě, která by jejich důvěry nepožívala.

ad 4) Událost vylíčená pod bodem 4) nebyla postavena na úmyslu označit práci p. Blechy jako sabotáž a jeho osobu nebo existenci ohrozit. Dr. Morávek jako správním ředitelem měl právo podobné výkazy od p. Blechy vyžadovat.

Závěr:

„*Vyšetřující komise: po provedeném vyšetření a posouzení všech výpovědí dospěla k stejnému závěru jako závodní rada ve svém prvním projednávání tohoto případu. Navrhuje proto, aby pan dr. Morávek byl obžaloby ve všech bodech zproštěn a aby v případě potřeby mu bylo bez námitek vystaveno osvědčení o národní spolehlivosti.*“²²

Zdá se, že závěry vyšetřovací komise a stanovisko Závodní rady vedení rozhlasu, resp. ředitele B. Laštovičky, zaskočily; měl patrně jiné záměry nebo instrukce – obhajobu v záležitosti sl. Pelikánové pokládá za nedostatečnou – a 13. srpna 1945 postupuje celý případ se závěry vyšetřovací komise i Závodní rady k vyjádření ministerstvu informací se žádostí „*aby rozhodlo, zda se má obhajoba považovat za postačující, aby dr. Mo-*

rávek setrval v rozhlase, v kladném případě, aby nám byla dána instrukce, zda má být zařazen na dosavadní funkci nebo na nižší.²³

Přes několik urgencí se ministerstvo informací půl druhého roku neozvalo. Přesto – vlastně v rozporu se závěry Závodní rady, byl 22. prosince 1945 dr. Morávek vyzván, aby vyklíčil svou pracovní místnost a do rozhlasu nadále nedocházel.²⁴ Výpověď ovšem zatím nedostal.

Vypadá to, že tlak vedení Čs. rozhlasu (nebo ředitele Laštovičky) byl velmi silný, protože 15. března 1946 postoupila Závodní rada kompletní spis obžaloby p. V. Blechy se všemi doklady, svědectvími a výsledky šetření „k prozkoumání a eventuálnímu dalšímu řízení“ Očistné komisi Ústředního národního výboru hlavního města Prahy.²⁵ Na základě toho – po novém šetření, které muselo být rozšířeno ještě o další dosud nepoužité obvinění, že dr. Morávek se stal za války členem Ligy proti bolševismu, vydala 11. prosince 1946 Trestní komise nalézací č. 21 při Ústředním národním výboru hl. m. Prahy toto rozhodnutí:²⁶

„Konaným šetřením a výslechem svědka prof. K. B. Jiráka, Dr. Jana Weniga, Dr. Mirko Očadlíka a Dr. Remeše, bylo zjištěno, že obviněný choval se za okupace po stránce národní a politické naprosto spolehlivě a nezavadně, takže požíval plně oprávněné důvěry svých spolupracovníků v Rozhlase i vedoucích České národní rady a že udání na obviněného jsou neodůvodněná.²⁷...

Pokud obviněnému klade se za vinu, že byl členem Ligy proti bolševismu a napsal na členskou přihlášku jako důvod členství, že toto jest samozřejmým příkazem doby, bylo zjištěno šetřením a výslechem svědků Jiřího Forsta, dra Jana Weniga, Zdenky Neumannové a Marie Horákové, že nešlo o členství dobrovolné, nýbrž bylo obviněnému nadiktováno německým intendantem Thürmerem a že ač byl do schůzí Ligy zván, dokonce i doporučeným dopisem, nechal tuto výzvu obviněný bez povšimnutí. Stejným způsobem bylo členství Ligy nadiktováno i prof. Jirákovi, Otakarů Jeremiášovi, a chorežiséru Bezdičkoví. Poněvadž museli vyplnit rubriku, proč do Ligy vstupují, dohodli se všichni na shora zmíněném textu, kterým chtěli zdůraznit, že do Ligy vstupují z příkazu. (...)

Bylo proto řízení proti obviněnému i v tomto směru pro naprostý nedostatek skutkové podstaty obvinění proti národní cti zastaveno.“

Paradoxně ovšem – dříve než Trestní komise skončila vyšetřování a dospěla k tomuto rozhodnutí, navrhla Závodní rada 17. června 1946, aby „z hospodářských důvodů, protože dr. Morávek nevykonává svou funkci a přesto je placen“, byl s dr. Morávkem pracovní poměr rozváznán.²⁸ (Bodejť by ji vykonával, když byl v prosinci 1945 vyzván, aby přestal do rozhlasu docházet!)

Zdá se, že toto stanovisko ZR bylo vedením rozhlasu objednáno, protože hned nato 22. června 1946 dostává dr. Morávek výpověď „se zachováním výpovědní lhůty“ tj. s účinností od 31. prosince 1946.²⁹

Můžeme se jen dohadovat, jakou roli v tomto náhlém obratu (a změně postoje ZR) hrála ústní informace, kterou zaznamenává pouze soupis kauzy Morávek, vedený v osobních spisech personálního oddělení pod datem 18. června 1946, a podle níž „pan prezidiální šéf Pacák (z ministerstva informací – pozn. autora) uvádí, že okolnosti vycházející najevo ze štěchovického archivu vylučují další zaměstnávání dr. Morávka v rozhlase.“³⁰ K tomuto novému a vlastně zcela anonymnímu obvinění (bez udání charakteru provinění nebo důvodu) poznamenává dr. Remeš, kterému tehdy podléhalo osobní oddělení a sledoval tedy celý případ z největší blízkosti: „Ten štěchovický archiv, to byl tehdy takový

hojně používaný trik proti nepohodlným lidem, a protože nikdo nevěděl, co v něm doopravdy je, hodně se ho zneužívalo.“³¹ Oficiální stanovisko ministerstva informací, vyžádané už 13. srpna 1945 však dosud nedošlo.

Dr. Morávek podal proti výpovědi odvolání, mj. i proto, že v rozporu s tehdejšími zákony výpověď nebyla schválena Úřadem pro ochranu práce, ten to dal také rozhlasu písemně na vědomí a dál se nic nedělo.

Až teprve 3. dubna 1947 došel rozhlasu oficiální dopis ministerstva informací, podepsaný dokonce přímo ministrem Václavem Kopeckým, ve kterém se ministerstvo informací vrací k původnímu, dávno vyvrácenému obvinění z r. 1945, že „jelikož se Trestní komise nezabývala (není to pravda, první odstavec jejího nálezu praví, že zabývala a zaujala k těmto obviněním globální stanovisko – pozn. autora) otázkou zvláštního platového příplatku v době nesvobody ani dokladem svého času nalezeným, že se p. dr. Morávek prý těšil důvěře Emanuela Moravce, nemůže být zdejším ministerstvem učiněn spolehlivý závěr, že proti opětovnému zaměstnání pana dr. Morávka v Československém rozhlase nemůže býti námitek.“³² Fuj, to je čeština! Snad jenom Pilát Pontský si dokázal mýt ruce okázaleji.

Případ se uzavírá:

Závěry všech vyšetřovacích orgánů, očistných i trestních komisí, jsou jednoznačné: proti národní spolehlivosti dr. Morávka nemohou být námítky.

Závěry ředitele Laštovičky a ministra informací však říkají, že prý to tak docela být nemusí.

Kdybych měl kategorizovat obě strany, řekl bych, že ti, kdo během okupace pracovali s dr. Morávkem (až na jeho bývalého podřízeného V. Blechu) stojí na straně jeho neviny. Kdo posuzuje jeho jednání, aniž by s ním byl za války ve styku a měl zkušenosti s životem v okupaci – často po návratu ze zahraniční emigrace, ten v něm chce vidět kolaboranta.

Pokus o závěr

Co vedlo ředitele B. Laštovičku a ministerstvo informací k tomu, aby se tak úporně snažili dokázat Morávkovu vinu, asi nikdy nezjistíme. Mohla to být součást kampaně, vedené proti České národní radě a proti velkým orgánům pražského povstání, kterou poznal na vlastní kůži i generál Kutlvašr, ba i komunisté, kteří se činností ČNR zúčastnili (Smrkovský). Údajně největším proviněním Morávka (o němž se však nikde nemluvílo) mělo být to, že jednal s K. H. Frankem o ukončení bojů.³³ Nepřímou to potvrzuje i M. Disman zdůrazňováním, že on tam nešel z vlastního nápadu a z vlastní vůle, ale jen vyhověl žádosti ČNR.³⁴ Navíc však – on nebyl vlastně ani oficiální vyjednávač, jen parlamentář prvního styku. Měl jenom za úkol vysondovat, jaké úmysly vedou K. H. Franka k tomu, že pozval zástupce ČNR k jednání a ověřit přitom i bezpečnost vyjednávačů ČNR při tomto jednání. Teprve po jeho prvním styku se dostavili oficiální vyjednávači Kotrlý a Kutlvašr. ČNR také nehodlala Frankovi v ničem ustupovat. Žádala jen, aby Němci v Praze složili zbraně. Ani tady, na plnění tohoto úkolu, soudím, není nic, co by ohrožovalo Morávkovu národní čest.

Naopak, zdá se mi, že (i když programovou tvorbu nebo vývoj rozhlasu nijak zásadně neovlivnil) není doceněn jeho podíl na krytí statečných programových činů dodnes všeobecně vyzdvižovaných, např. pořadů dr. Očadlíka, dr. Růta a dalších.

Není myslitelné, že by cílevědomá česká vlastenecká operní dramaturgie dr. Očadlíka a jeho vlastenecké výklady oper „unikaly pozornosti“ intendanta uměleckého programu dr. Morávka, hudebně hluboce vzdělaného člověka, který sám už ve svých dvaceti letech