

27 2012**OBSAH****ÚVODEM****ROZHLAS VE SVĚTĚ**Filip Rožánek: **Moderní rozhlas švédského stříhu**

INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE

PhDr. Bronislava Janečková

Mgr. Lenka Svobodová

Daniel Moravec

Ing. Radim Nejedlý

MgA. Jan Herget

ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXEMgr. Eva Ješutová: **MgA. Jiří Hraše**Mgr. Jan Hladoník: **Programové změny Radia Wave**PhDr. Josef Maršík, CSc.: **Informace o teoretické a praktické přípravě budoucích rozhlasových novinářů na IKSŽ FSV UK**PhDr. Josef Maršík, CSc.: **Rozhlasová teorie a praxe v bakalářských diplomových pracích na FSV UK v letech 2009–2011****ROZHLASOVÁ HISTORIE**Protokoly z vysílání: **Atentát na zastupujícího říšského protektora****Projev E. Beneše z Anglie k vyvraždění Lidic**PhDr. Lubomír Smiřický – Mgr. Bohuslav Matyáš: **ČRo Olomouc 60. let minulého století ve vzpomínkách****OSOBNOSTI – VÝROČÍ**PhDr. Bohuslava Kolářová – Mgr. Eva Klausnerová: **Karel Šindler**MgA. Petr Budín: **Jaroslav Zich**Mgr. Jiří Hubička: **Jaroslav Hacman**PhDr. Aleš Opekar, CSc.: **Vladimír Popelka**

Mgr. Milena Lukavská: **Jitka Neumannová**

Mgr. Jiří Hubička: **Aleš Suchý**

Hana Brothánková – PhDr. Bohuslava Kolářová: **Karel Tieftrunk**

MgA. Jan Tůma: **Jaromír Nečas**

PhDr. Richard Seemann: **Alois Svoboda**

Mgr. Václav Rysl: **Marta Klimešová-Jiráčková**

Rudolf Matys: **PhDr. Milan Maralík**

Milan Rykl: **JUDr. Svatopluk Dolejš**

PhDr. Bohuslava Kolářová: **Milan Rykl**

Mgr. Eva Ješutová: **Jiří Dienstbier**

Mgr. Tomáš Bělohávek: **Josef Junek**

Mgr. Václav Bělohavý: **Richard Kovalčík**

Rudolf Matys: **Oldřich Kryštofek**

PhDr. Aleš Opekar, CSc.: **Vladimír Truc**

PhDr. Sláva Volný ml.: **Jiří Melíšek**

Rudolf Matys: **Viola Fischerová**

PŘÍLOHA

Eva Vojtová: **Rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové (bakalářská práce, DIFA, JAMU, Brno 2007)**

DO ČÍSLA PŘISPĚLI

Úvodem

27. číslo Světa rozhlasu se tvořilo v době velkých změn v Českém rozhlasu.

Dosud ale není vhodný čas, abychom o nich přinesli obsažnější informaci, která by zůstala zachována i „budoucím“ k porovnání či inspiraci nových projektů.

Takže v kapitole **Rozhlasová teorie a praxe**, kam by studie o příštím směřování rozhlasu patřila, přinášíme zamyšlení Evy Ješutové nejen nad rozhlasovým osudem Jiřího Hrašeho, dlouholetého místopředsedy naší redakční rady i hybatele Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, jehož členové pravidelně přispívají do naší revue. Josef Maršík přináší informace o teoretické a praktické přípravě budoucích rozhlasových novinářů na Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK, jako doplněk k tématu loňského semináře na Prix Bohemia, a dále přehled bakalářských prací s rozhlasovou tematikou z let 2009–2011, které psali studenti tohoto Institutu. S pracemi obhájеныmi v předchozím období (2004–2008) byli čtenáři Světa rozhlasu seznámeni v čísle 20/2008. Přehled je zpracován v chronologickém řazení a se stručnou charakteristikou jednotlivých prací. O programových změnách Radia Wave stručně informuje Mgr. Jan Hladoník.

V **Rozhlasové historii** připomínáme 70. výročí atentátu na Reinharda Heydricha v prepisech autentických dokumentů: a) Protokolu vysílání, b) projevu Eduarda Beneše z Anglie k vyvraždění Lidic (12. června 1942, z gramofonové desky BBC).

Do této rubriky také patří text obsáhle mapující uplynulou rozhlasovou činnost olomoucké stanice: ČRo Olomouc 60. let minulého století ve vzpomínkách od Lubomíra Smiřického, které zpracoval ve spolupráci s Bohuslavem Matyášem.

V rubrice **Osobnosti – výročí** najdete 20 zasvěcených medailonů o významných rozhlasácích, kteří v letošním roce dovršili 80, 90, 100leté výročí narození. „Mimojubilejní“ je vyčerpávající stať o spisovatelce, redaktorce, překladatelce Viole Fischerové z pera bývalého kolegy Rudolfa Matyse. Rádi tyto osobnosti připomínáme, protože i ony přispěly různou měrou k české rozhlasové historii. Užitečnost vzpomínkových medailonů, pravda, mnohdy různé kvality (jejíž příčinou je převážně nedostatek podkladových materiálů, někdy nemožnost sehnat toho, kdo by o dotyčných napsal, či neochota, ev. i nedostatek času těch, kteří si je ještě trochu pamatují). O to větší dík patří stálým autorům, např. V. Bělohlovému (Ostrava), J. Hubičkovi, E. Ješutové, B. Kolářové, A. Opekarovi, J. Růžickové (Brno), M. Ryklovi, z nejmladších J. Bartošové, T. Bělohlovkovi, P. Budínovi ad. Citelná mezera zůstala po pamětnících R. Běhalovi a J. Hrašem.

V části **Rozhlas ve světě** otiskujeme příspěvek Filipa Rožánka s názvem Moderní rozhlas švédského stříhu a několik opravdu zajímavých pohledů našich kolegů (dokumentaristů, redaktorů, dramaturgů, režiséra) na 38. ročník přehlídky International Feature Conference (IFC) v Londýně.

Přílohou je bakalářská diplomová práce Evy Vojtové na téma: Rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové (Divadelní fakulta, JAMU v Brně, 2007 – vedoucí Mgr. Petr Štědroň, Ph.D.).

Čtení na letní dovolenou Vám tedy předkládáme v dostatečném rozsahu a doufáme, že se s Vámi setkáme i v příštím 28. čísle.

Ondřej Vaculík
předseda redakční rady

ROZHLAS VE SVĚTĚ

Filip Rožánek

Moderní rozhlas švédského stříhu

V polovině března se v Londýně sešli novináři, akademici a studenti, aby společně probrali současný stav žurnalistiky. Novinářské řemeslo se totiž nachází na rozcestí, na které ho přivedl dramatický rozvoj technologií ruku v ruce s ekonomickými zájmy.

Konferenci hostila Londýnská univerzita ekonomie a politických věd (LSE), konkrétně pak její katedra médií a komunikace. Dvoudenní program se nezabýval jen výhledy dalšího vývoje, ale znovu otevřel také některé bolestivé rány z posledních měsíců. Velká diskuse tak proběhla například o skandálu s odposlechy, které si platily britské bulvárny deníky, a souvisejícím selháním etických norem, jež byly zcela přehlášeny vidinou většího zisku. Jiný diskusní panel se vrátil k pokrývání výtržností v několika anglických městech, při nichž v srpnu 2011 zemřelo pět lidí, další stovky utrpěly zranění a navíc vyhořela řada budov zapálených rozzuřenými demonstranty. Část novinářů se tehdy od bezpříznakového informování posunula k angažované žurnalistice. Snažili se stát aktivními hybateli dění, aby měli lepší zprávy než konkurence.

Debaty to byly velmi živelné, a to i pro člověka, který tyto události vnímal jen s odstupem, ale pro Český rozhlas byl podstatný jiný bod programu: transformace Švédského rozhlasu. Skandinávské médium veřejné služby si muselo projít obtížným procesem, kdy se z těžkotonážní organizace stal svižný multimediální dům prorostlý moderními technologiemi. Počtem zaměstnanců (~1650) je srovnatelný s Českým rozhlasem, obdobná je i struktura regionálního vysílání rozčleněného do 25 poboček. Ty se však společně podílejí na jednom celostátním okruhu. Švédský rozhlas má celkem 4 stanice, které nemají žádné názvy, označují se jen P1 až P4. Další kanály vysílají digitálně a na webu, vysílají třeba různé hudební žánry nebo pohádky pro děti.

Oproti Českému rozhlasu má ovšem záviděníhodnou pozici na trhu, poslouchá ho 9 z 10 Švédů a i jeho webové projekty suverénně vedou žebříčky návštěvnosti. Švédi jsou zvyklí, že jejich rozhlas má renomé a saturuje všechny jejich potřeby, od respektovaného zpravodajství po lidovou zábavu a nové technologie.

O změnách přišla osobně referovat Cilla Benkö, zástupkyně generálního ředitele Švédského rozhlasu. Právě od ní a od generálního ředitele Matse Svegforse změny vzešly. Společně napsali knihu *Žurnalistika 3.0*, ve které popisují změny, s nimiž se sdělovací prostředky pod vlivem internetu, mobilních technologií a sociálních sítí musí vyrovnat. „Smysl své existence vidíme v tom, že udržujeme veřejnou debatu. A věříme, že novináři si musejí najít novou roli, pokud má rozhlas přežít,“ podotkla Benkö. „My přežít chtěli, takže jsme museli vymyslet něco nového, začít myslet jinak a vytvářet originální obsah. Nečekejte, až přijdou posluchači za vámi. Jděte se svým obsahem za posluchači a začněte s angažovanou konverzací,“ začala svou přednášku.

Novinařinu rozdělila na tři etapy. *Žurnalistika 1.0*, tu „starou dobrou“, popsala jako éru komplikovaného shromažďování podkladů, které si každý novinář shromažďoval zvlášť, držel si je exkluzivně, s neustálým vědomím právní odpovědnosti. Šlo o placenou práci jako každou jinou. *Žurnalistika 2.0*, v éře webu a demokratizace informačních zdrojů, přinesla sociální média typu blogy, Facebook nebo Twitter, dále zlevnila, zrychlila a zjednodušila produkci zpráv, a především nebrala zprávy jako konečný produkt, ale jako počátek dialogu, jehož prostřednictvím bylo zpravodajství testováno a opravováno. Posluchači mohli opravovat chyby redaktorů v rádech sekund, a to hned pod článkem. Právní odpovědnost se snížila a relativizovala.

A protože *Žurnalistika 1.0 + 2.0* je *Žurnalistika 3.0*, už je jasné, odkud vznikl název knihy z pera vedení Švédského rozhlasu. „Máme tu dialog mezi žurnalisty, publikem a odborníky, který začíná ještě

předtím, než je práce hotová. Publikum se aktivně podílí na zprávě před, během i po vysílání. Stoupl význam novinářských osobností, kolegové musí mít ale otevřenou mysl. Je důležité dát větší důraz na regionální a místní dění. Důležitá je autentičnost a odlišení od ostatních konkurentů, “ popsala Benkö principy moderního zpravodajství. „Pořádáme pravidelná setkání s posluchači a získáváme od nich zpětnou vazbu. Na základě jejich podnětů jsme třeba začali hodně vysílat o mládežnickém sportu a mladých nadějích. U komentářů pod články na webu jsme zavedli stálého zkušeného redaktora, který neustále komunikuje se čtenáři, významně to zvedlo úroveň diskusí,“ dodala.

Každý, kdo pracuje ve zpravodajství Švédského rozhlasu, má účet na Twitteru, který je ve Skandinávii skoro stejně populární, jako v anglicky mluvících zemích (čeští uživatelé zatím jednoznačně preferují Facebook). Celkem tak ve Švédském rozhlasu „tvítuje“ 160 zpravodajů. „Obracíme se na posluchače, co by rádi slyšeli, jaká témata je zajímají. Vysílali jsme třeba pořad Země, interaktivní vědecké vysílání, a scénář jsme v podstatě postavili na konzultaci s posluchači prostřednictvím blogu. Nevedeme ale osobní blogy redaktorů, provozujeme odborné blogy, budujeme si tím renomé. Jak jsem řekla, máme 160 twitteristů v newsroomu, nejaktivnější z nich je přitom šedesátiletý muž, který v rádiu pracuje už hodně dlouho. Píše na Twitter, co chystá, nabízí svým odběratelům možnost klást otázky při chystaném rozhovoru atd. Má hodně velkou odezvu,“ komentovala Benkö přítomnost na sociální síti, kde nejdelší zpráva smí mít maximálně 140 znaků.

Švédští rozhlasáci ale nejsou přikovaní jenom k počítačům. „Máme síť posluchačů v regionech, kterou využíváme zejména ráno. Ptáme se jich na tipy, čemu by se měli zpravodajci věnovat. Také máme editory sociálních médií, kteří pokrývají směny non-stop zpravodajství na webu a v mobilech. Dva takoví editoři nepřetržitě komunikují s publikem, a když objeví zajímavý názor na Twitteru nebo Facebooku, tak těm lidem zavolají a používají jejich názory ve vysílání,“ vysvětlila rozhlasová manažerka.

A jak taková síť posluchačů v regionech vzniká? Vlastně jednoduše. „Investovali jsme peníze do letáků, které jsme nechali doručit do poštovních

schránek. Zveme v nich na takové otevřené debaty, kde hledáme další zájemce o členství v posluchačské síti. Lidé se zaregistrují s kontaktními údaji, ráno ohlásíme plánovanou agendu a lidé mohou říct, že chtějí slyšet něco jiného. Je to velmi přínosné, pokud jde o lokální dění. Celkem máme 25 editorů těchto posluchačských skupin, tedy stejně jako regionálních studií, na každé studio jeden.“

I organizace jako Švédský rozhlas musí podle Benkö působit v komerčních prostředích, aby přežily. „Když nejde publikum za vámi, vy musíte za ním! Novináři teď musí pokrývat témata, která nikdy nedělali, způsobem, se kterým se nikdy nesetkali,“ glosovala technologický vývoj. „Nikdy nejste soukromá osoba, pokud podepíšete smlouvu s médiem veřejné služby,“ podotkla k pravidlům chování novinářů na sociálních sítích. „Značka je značka, a je jedno, jestli je na webu nebo ve vysílání. Platí stejná pravidla. Naše značka je ve Švédsku velmi známá a lidé očekávají, že dodržíme stejné standardy, ať jsme ve vysílání nebo online. Nezapomínejte, že i na sociálních médiích jste žurnalista a máte ověřovat informace!“

Atypický je přístup Švédů ke sdílení vytvořených pořadů. Zatímco v Evropě je obvyklé žárlivě strážet odvysílané pořady a pak nahánět piráty, kteří je vystavují na web k volnému stažení, Švédský rozhlas praktikuje otevřený přístup. Pořady bez copyrightu nahrávají na služby, jako jsou Spotify (přineslo jim to 110 tisíc nových uživatelů, kteří pořady Švédského rozhlasu dříve neznali) nebo do iTunes, aby se daly snadno stáhnout do hudebních přehrávačů a telefonů od Apple.

Navíc umožňuje komukoliv vkládat rozhlasová audia do vlastních stránek, podobně jako to funguje s videoklipy z YouTube. „Náš audiopřehrávač jsme otevřeli dokonce i konkurentům, kteří mohou používat náš obsah, pokud řeknou, že to je od nás, a mohou ho vložit do svých stránek,“ překvapila obecenstvo švédská kolegyně.

Jak shrnula, žurnalistika 3.0 spočívá v dialogu mezi editory a posluchači o tématech, která chtějí slyšet, v aktivní účasti posluchačů, budování vztahu s konkrétními novináři, větším důrazu na regionální dění, lepším odlišení obsahu od konkurence a také ve větší míře kritičnosti publika. „Všichni novináři musí být na Twitteru a jiných relevant-

ních sociálních médiích. Musí vést pravidelný dialog s posluchači v diskusních fórech. Tahákem je živé vysílání na různá témata, doprovázené názory odborníků. Pište odborné blogy rozvíjející informace a následný efekt zužitkujte ve vysílání. Vytvořte si síť pro zpětnou vazbu od posluchačů

38. International Feature Conference (IFC)

Londýn, 13.–17. května 2012

Pozn. redakce: Přinášíme několik zajímavých pohledů tvůrců dokumentů – autorů, redaktorů, dramaturgů Českého rozhlasu na mezinárodní nesoutěžní přehlídku IFC v Londýně. Unisono zaznělo, že nejprínosnější a nejcennější částí konference (vedle workshopů) byly DISKUSE o vyslechnutých pořadech. Toto konstatování proto neopakujeme v následujících textech (stejně jako základní údaje, např. název, termín aj.).

PhDr. Bronislava Janečková
odborná redaktorka

International Feature Conference tentokrát organizovala BBC v Londýně. Měla jsem tu čest, že pro přehlídku dokumentů (feature – fičrů) byl vybrán zástupci EBU v Ženevě i můj dokument „Lenka“.

Toto mezinárodní setkání rozhlasových dokumentaristů je nesoutěžní přehlídkou, která dává důraz na diskusi o poslouchaných dílech. V diskusních skupinách se vždy po poslechu dvou až tří dokumentů hodnotilo, analyzovalo, diskutovalo – často i nekompromisně. Organizátor a hlavní moderátor akce Simon Elmes nazval po ukončení IFC diskuse jako „elektrizující“.

Tentokrát se do Londýna sjelo 145 tvůrců ze čtyř kontinentů a společně poslouchali celkem 22 dokumentů. Po loňské slabší úrovni dokumentaristické kategorie na Prix Italia a naopak nebyvale kvalitní Prix Europa v Berlíně je možné 38. IFC v Londýně charakterizovat jako rozporuplnou. Z předvedených prací bylo zřetelné, jak se tvůrčí cesty dokumentaristů velmi liší. V rámci evropského feature se vydělují někteří (především severští) tvůrci, kteří dávají mimořádný důraz na zvukové zpracování témat a zvuk v jejich dílech dominuje. Patří k nim finský dokumentarista Harri Huhtamäki, loňský vítěz Prix Italia v dokumentární kategorii, který je vnímán jako přední osobnost světového feature. Jeho dokumenty už jsou na pomezí žánru, kterému u nás říkáme Ars Acustica – kdy zvuk je pro tvůrce prvotní a nosnou linkou díla. Ještě

svých regionálních stanic. Na severu Švédska jsme jich našli celkem 300 a denně nám dají jeden nebo dva tipy, probíráme s nimi, čemu se věnovat a čemu ne. Přivede vám to nové posluchače!“ podtrhla Cilla Benkö a sklídila dlouhý potlesk.

„akustičtější“ byl australský tvůrce Colin Black s dokumentem „**Sealed in Sweden**“, který byl složen především ze zvuků. Dokumenty těchto tvůrců odsovávají obsah, příběh a slovo do druhého plánu. Je třeba poznamenat, že poslech těchto feature je určen velmi náročným posluchačům.

Některá díla byla dost zvláštní a některá pro mne byla i zklamáním. Například z dopisů složený dokument anglických kolegů, který stál zase jen na citacích korespondence, nebo monolog dánského kolegy Pejka Malinovského „**Man in Blue Jeans**“ nebo polský tradiční a nedotažený dokument o krajanech v Brazílii „**Brazil-Poland Letters**“.

Ale i to je věc názoru. Protože jsme my z Českého rozhlasu byli rozděleni do různých diskusních skupin, mohli jsme zpětně konfrontovat hodnocení jednotlivých dokumentů v jednotlivých skupinách a je zřejmé, že nebylo vždy stejné. Lze však shrnout, že prioritou zvuku, které se podřizuje neobsažný obsah, byla spíše předmětem kritiky.

Druhou dokumentaristickou cestou je naopak zpracování příběhu, problému, často složité životní situace. Na přehlídce se sešly například tři dokumenty s tématem drogově závislých mladých lidí a další dokumenty o lidech v těžkých sociálních situacích. Tvůrci v nich dávali na první místo autentické výpovědi, situace, například domácí hádky matky s drogově závislým synem „**The Trouble with Kane**“ nebo skvělý dokument nezávislých americ-

kých dokumentaristů B. Bakera a N. van der Kolka „**The Wisdom of Jay Thunderbolt**“, ve kterém dokázali najít cestu i k lidem společností většinou zcela odepsaným. V těchto velmi autentických dokumentech je výrazná empatie tvůrců vůči svým respondentům, přičemž ne vždy perfektní zvuková kvalita je kompenzována cennými záběry z terénu natočenými často v pohybu a ve zvukově náročném prostředí. Příběhové dokumenty byly hodnoceny obvykle lépe a s radostí mohu konstatovat, že do této skupiny patřil i český sběrný dokument „**Lenka**“ znamenávající devět let dívky, která se ve 13 letech ocitla bez rodičů. Například Simon Elmes jej hodnotil vysoko slovy „amazing documentary“.

O tom, že tvůrci mají v zahraničí nesrovnatelné ekonomické, personální a technické podmínky pro zpracování dokumentů, jsme psali už v mnoha podobných zprávách, tak se jen omezím na konstatování „ano, je to tak“, a je proto zázrak, že navzdory tomu dokážeme natočit dokumenty, které jsou srovnatelné s evropským průměrem a občas i se špičkou. Jen je někdy neumíme prodat a neumíme vždy na přehlídky vybrat z naší produkce to nejlepší, co se „urodilo“. Je to otázka sofistikovaného výběru týmu lidí, kteří o dokumentární tvorbě něco vědí – což, jak doufám, vyřeší existence specializovaného

dokumentárního týmu v ČRo.

Ještě jedna smutná poznámka na závěr. Součástí IFC je každoročně cena Ake Blomstroma pro mladé tvůrce do 35 let. Letos tým EBU udělil pět těchto cen tvůrcům z Evropy. Shodně jsme konstatovali, že dokument „**Podej ruku**“, který k této ceně přihlašoval náš kolega Ivan Studený z ČRo České Budějovice a který loni vyhrál Hlavní cenu Reportu, zůstal jako „první pod čarou“ – čili bez ocenění. Konfrontace s dokumenty, které oceněny byly, je pro nás mírně řečeno rozpačitá, protože na cenu dosáhly minimálně dva pořady, které si to jak z obsahových, tak z formálních důvodů nezasloužily. Například reportáž ruské oceněné autorky Ksenie Donské z demonstrace proti Putinovi byla na úrovni méně kvalitní publicistické reportáže proložené anketou – hodnocena tu byla především odvaha takový snímek natočit – ale dokument to nebyl. Většina oceněných mladých tvůrců byla pak ze zemí, jejichž zástupci v Ženevě o udělení ceny rozhodovali. Možná, že je to náhoda, ale pravděpodobnější je, že dlouholeté tradice severanů, Němců a Rakušanů a diplomatické postupy jsou někdy pro rozhodování prioritní. My víme, že v porovnání s tím, co v Londýně od oceněných dokumentaristů zaznělo, by si dokument Ivana Studeného ocenění zasloužil.

Mgr. Lenka Svobodová
redaktorka

Kudy se vydá český rozhlasový dokument?

Diskuze o prezentovaných pořadech jsou na takovém setkání to nejcennější. Své vlastní dojmy a postřehy tu můžete konfrontovat s názory dalších autorů a dramaturgů, mnohdy se zcela jinou tradicí i přístupem. Přemýšlíte pak z jiné perspektivy i o své práci. Do Londýna přijelo téměř sto padesát tvůrců ze čtyř kontinentů a v prostorách slavné BBC hodnotilo dvaadvacet pořadů.

Podobně jako na soutěži Prix Europa je prvním kritériem dramaturgů konference představit pokud možno tvorbu co největšího počtu zemí. IFC je však veskrze pracovní přehlídka, proto je jejím cílem na prvním místě reflexe nejnovější světové tvorby v oblasti dokumentu a feature. Druhým kritériem výběru jednotlivých pořadů je pak snaha představit

vedle sebe zásadně odlišná pojetí a zpracování obdobných témat. Takové kombinace jsou totiž lepším východiskem pro následné diskuze. Odhalují chyby, ukazují omyly, slepé cesty, jejich příčiny apod. Z tohoto důvodu je úroveň vybraných a prezentovaných pořadů na IFC velice různá. Můžete slyšet to nejlepší ze současné produkce, ale i velmi podprůměrné kusy.

Jak to bývá, každého z přítomných zaujalo něco jiného. Za všechny pořady uvedu alespoň americký feature „**The Wisdom of Jay Thunderbolt**“ z dílny nezávislých tvůrců N. van der Kolka a B. Bakera, který je jakousi sondou do způsobu myšlení a vnitřního světa majitele erotického klubu. Nešlo však o samoučelnou a lacinou volbu příběhu z okraje společnosti, ale právě skrze tento „extrém“ bylo

trefně odhaleno mnohé ze současného pokrytectví a konformismu. Pořad mě zaujal i originálním způsobem vedení rozhovoru a zvukovým zpracováním s mnoha nápady a inovacemi podtrhujícími obsahovou složku.

Jako vždy vynikali Skandinávci se silnými lidskými příběhy, kde je autor velmi často současně hlavním hrdinou. Švédský pořad „**Mending a Child**“, jehož autorka Lollo Collmar se z neznámých příčin narodila jen s jednou nohou, mne zaujal především skvělou dramaturgií. Vše v pořadu mělo svůj důvod a jasné místo. Pořad posluchači umožnil proniknout doprostřed života, vnímání a způsobu myšlení postiženého člověka, pro nějž je tento stav od narození vlastně „normální“. ...

„Když BBC hodlá nakoupit nové technické vybavení, volá do Norska,“ řekl hlavní organizátor soutěže Simon Elmes. Proto seminář o zvukovém zpracování „**Sounding Beautiful: the Art of Great Recording**“ vedl jeden z nejlepších norských zvukových mistrů Kjetil Hansen. V postupech a v pojetí práce se zvukem se Norové od nás moc neliší. Někteří naši zvukaři jim mohou bez obav konkurovat, ale v čem je propastný rozdíl, to je technické vybavení a také čas na zpracování pořadu. S obdivem jsme si prohlédli kombinovaný mikrofon značky Sennheiser, který se v Norsku používá právě pro dokumentaristickou práci. Směrový mikrofon je propojen se stereo mikrofonom, což umožňuje detailně nahrávat hlas i na velkou vzdálenost a zároveň nabírat okolní prostředí. Díky konvertoru autor už při nahrávání ve sluchátkách slyší výsledný stereofonní zvuk. Takový záznam zachytí každý detail, barvu hlasu, doslova ztělesní okolní prostředí a vtáhne vás k respondentovi nesmírně blízko. Emoční dojem je velmi silný.

Účinky tohoto zařízení pak na konkrétní práci doložil mladý norský autor Sindre Leganger s vynikajícím pořadem „**Money or Your Life**“, příběhem mladého muže, který zdědil po otci velké peníze, ale zároveň zápasil s drogovou závislostí. Čtyřicetiminutový dokument mixovali ve studiu čtrnáct dní!

Velký ohlas se svým workshopem „**Openings: How to Grab an Audience**“ sklídl úspěšný britský dokumentarista Laurence Grissell z BBC, který byl mj. členem mezinárodní poroty na loňské Prix Bohemia.

Nad konkrétními ukázkami z mistrovských prací napříč Evropou se zamýšlel nad způsoby, jak začít pořad, aby hned v prvních vteřinách posluchače maximálně zaujal a zároveň co nejlépe otevřel zamýšlené téma. Velmi přínosné pro vlastní práci.

Téměř průkopnický, viděno z české perspektivy, se zdál být seminář Kay Mortley, skvělé autorky s osobitým rukopisem, držitelky mnoha evropských světových ocenění, s názvem „**Making Translations work**“. Kay je bilingvní, pochází z Austrálie, ale dlouhá léta žije v Paříži. Jako nezávislý tvůrce pracuje pro různé rozhlasové společnosti, tvoří v angličtině i francouzštině. Rozhlasové překlady, které využívají akustického vjemu obou přítomných jazyků, se v jejím pojetí stávají samostatným a velmi působivým uměleckým žánrem. Velká výzva pro malý národ.

Moderátor a redaktor BBC Rob Ketteridge zase na semináři „**Imaginative Journeys: What Only Radio Can Do**“ představil ředitele British Museum Neila MacGregora, hlavního protagonistu úspěšného historického cyklu BBC, který představuje příběhy známých exponátů z britských muzeí. Při rozhlasovém podání světových dějin autoři učinili absenci obrazu předností a pracovali především s imaginací posluchače.

Seminář „**Cockroach and Other Delights: The Work of Harri Huhtamäki**“ retrospektivně představil jedinečné dílo významného finského autora Harriho Huhtamäki, mj. loňského vítěze Prix Italia.

A ještě si v souvislosti s londýnskou IFC dovolím jednu poznámku: Český dokument to měl ve srovnání s rozhlasovou hrou či pohádkou v dobách komunismu z cenzurních důvodů mnohem těžší. Byl to de facto zakázaný a nebezpečný žánr. Asi i proto u nás stále stojíme před rozhodnutím, jak s ním vlastně naložit.

V Evropě to udělali různě. Jsou země, které pod tlakem úbytku posluchačů a konkurence privátních stanic na výrobu „velkých dokumentů“ a feature zcela rezignovaly. Jejich veřejnoprávním stanicím dominuje proudové vysílání s trochou složitější publicistiky. Jiné státy, především Skandinávie, ale například i Německo nebo Rakousko investovaly a investují velké peníze a lidský potenciál právě do tohoto „menšinového“ žánru a svou tradici

cíleně rozvíjejí. Proč? Jelikož právě rozvoj feature a dokumentu podle jejich zkušeností pozitivně ovlivňuje celé rozhlasové vysílání a odlišuje je od privátních konkurentů. Rozhlasoví manažeři vycházejí z dlouholeté zkušenosti, že špičkové pořady vybočující z běžné každodenní produkce vytvářejí jakýsi rozhlasový piedestal, důležitou metu, s níž se rozhlasáci všech profesí mohou nejen konfrontovat, ale které především mohou osobně dosáhnout. Pokud rozhlasu chybí takovýto „ideál“ a také lidé, kteří jej ztělesňují, pak úroveň veškeré produkce, včetně té každodenní, klesá. Vyšší kvalita zmizí, proto není kam směřovat a nikdo to po tvůrcích vlastně ani nechce. Podobu takových veřejnoprávních stanic od privátu jen stěží odlišíte a veřejnoprávní statut stanice se pak jen velmi obtížně obhájí.

A nadto: Pokud má zapálený a talentovaný redaktor alespoň čas od času možnost přijít do styku se zkušeným mistrem zvuku, dramaturgem či režisérem, kteří „umí“ vytvářet ty nejnáročnější komponované pořady, pak na takovou zkušenost obvykle nezapomíná. Pokud si takový redaktor spolu

s nimi zkusí zpracovat vlastní téma, které se narodilo z jeho každodenní rozhlasové práce, pak už nebude pracovat stejně. Při krátké reportáži určitě lépe nabere zvuk, lépe ji vystaví i smích a bude totéž chtít i od svých kolegů. Dokument kultivuje a přemostuje svět běžného zpravodajství s uměleckými rozhlasovými postupy.

Představitelé evropského rozhlasového dokumentu se desítky let vzájemně znají, ale stále neznají nás a naši produkci. Chybí nám pravidelný kontakt a účinný „lobbing“ za naše pořady. I to je důvod, proč se nedokážeme dostat mezi ty nejlepší. Letošní hlavní organizátor konference a vedoucí feature departamentu na BBC Simon Elmes, kterého potkáte na všech významných přehlídkách, během diskuze o českém pořadu vysoce ocenil, že se Český rozhlas „konečně odvážil vysílat o tak kontroverzním tématu, jakým je soužití lesbických žen“! Prý od nás nikdy nic tak odvážného neslyšel. Proč? Důvodů bude pravděpodobně víc, každopádně jde o vážný podnět k zamyšlení nad sebe prezentací.

Daniel Moravec dramaturg

38. feature konference byla pro mě první zahraniční cestou na obdobnou akci. Příjemně mě překvapila přívětivá atmosféra a výborná organizace. Nejde o soutěž, jde o porovnání prací z různých prostředí, od různých autorů, různých podob radiodokumentu, potažmo feature. A byly opravdu různé.

Diskuse k jednotlivým dokumentům byly otevřené, přímé, někdy pochopitelně subjektivní, ale ve snaze probrat pocity po poslechu feature z různých úhlů pohledu nejen na volbu tématu, respondentů, ale i technické kvality, nápadu, zvukové pestrosti, ústrojnosti, etického pohledu apod.

Pro mě rozhodně byly nejzajímavější okamžiky, kdy jsem zjišťoval, že situace je vlastně obdobná jako na české přehlídce Report, i s osobními pohledy na toho kterého autora, s přirozeně lidským „nadržováním“ té které dokumentaristické školy – dá-li se to tak napsat – vždy ale v přátelské a tvůrčí atmosféře, vždycky ve snaze najít další posun apod.

Z dokumentů mě zaujaly hlavně dva v poslední den konference. **The Wisdom of Jay Thunderbolt** z USA a **Money or Your Life** z Norska. Oba s drogovou problematikou. Silné příběhy se nebály ambiciózního zpracování formou různých hudebních a zvukových mixů, syrového vyjadřování a komponování situací, které představovaly složený obrazek života protagonistů, problémy, snaha o jejich řešení i neřešení. Norská práce byla civilnější, ale v posledku působivější. Za zmínku stojí určitě dokument **Man in Blue Jeans** z Dánska. Zajímavý nápad z procházky muzeem, jednoduché, ale velmi příjemné zpracování. Dále dokument **The Home** z Německa, příběh dětí jedné rodiny v pastáku, ale natáčený „klopovými“ (nevhodnými) mikrofony, které zachycovaly velmi naturalisticky osobní výpovědi protagonistů, ale vynechaly prostředí. Přesto silný zážitek.

Dramaturgie konference se snažila umísťovat vedle sebe práce s podobnou tematikou, tím více vynikly jed-

notlivé rozdíly a možnosti uchopení obdobných témat různými autory. Výborné. Vůbec výběr dokumentů byl zajímavou směsí současné evropské produkce, skutečnou přehlídkou, na druhou stranu v případě výběru egyptského a ruského dokumentu šlo evidentně o politický podtext, kterému rozumím, dokumenty mě nezaujaly.

Zvláštní odstavec si zaslouží doprovodný program, např. workshopy. Praktické, výborně připravené a hlavně přínosné. Například: jak zaujmout posluchače začátkem dokumentu, jaké jsou možnosti a možné postupy, workshop na téma technika nahrávání, s ukázkou prvotřídních technických možností – mikrofónů, střihacích programů apod.

Ing. Radim Nejedlý režisér

...Letošní ročník byl výjimečný tím, že se na něm objevily také pořady ze zemí, které se dosud této konference nezúčastnily, konkrétně pak z Egypta a Ruska. Oba dokumenty byly zařazeny do jednoho bloku, který by s trochou nadsázky bylo možno nazvat „revolučním“. Zajímavé byly ovšem především odvahou tvůrců pustit se do zpracování ožehavého tématu – probíhajících vzpoury proti režimu.

K českým reprezentantům patřil na konferenci časosběrný dokument Bronislavy Janečkové Lenka. Účastníky konference zaujala především devítiletá systematická práce české dokumentaristky, která přinesla ovoce v hodinovém dokumentu.

Znakem letošní konference byla tematická pestrost, ale v některých případech také nezvyklá originalita. Osobně považuji za velmi zdařilý dokument irského tvůrce Michaela O'Kanea: **Child's Play**, který ukazuje, jak hudba může vylepšovat život lidí v neklidné a chaotické Ugandě. Místo aby se věnovaly prostituci, chodí dívky na zkoušky orchestru a „děti ulice“ nacházejí v hudbě pomyslný domov. Dokument se vyznačuje zvukovou pestrostí a formální propracovaností. Právě z hlediska propracovanosti ovšem považuji za nejpovedenější dokument mladé Rakušanky Elisabeth Putz s názvem **Lacan**, který se zabývá fenoménem psychoterapie. Její mozaika výpovědí není ani v nejmenším chaotická a kousky do sebe fascinujícím způsobem zapadají.

Pro mě osobně velmi cenné informace a přístupy.

Závěrem chci znovu vyzdvihnout důležitost takových setkání. **Nejde jenom o osobní setkávání se s kolegy z jiných zemí a s jejich prací, ale i o to, že jsme vidět. Že jsme přítomni současnému proudu vývoje radiodokumentu v Evropě a že se ví, že jsme přítomni. Že můžeme aktuálně porovnávat, inspirovat se a obohacovat se tak i v našem prostředí. Radiodokument je královská disciplína rozhlasové práce a v Londýně – nejen – to velmi dobře vědí.**

Úsměvná byla stížnost jedné rakouské autorky, jak špatně je feature u nich honorován (cca 1200 eur), na stanici ČRo 2 – Praha je to cca 250 eur.

Velmi neotřelý je také přístup německých dokumentaristů Stefana Kolbeho a Chrise Wrighta, kteří dlouhodobě sledovali děti v dětském domově, a tak byli schopni vytvořit syrový dokument poskládaný výhradně z autentických záběrů.

Podobnou charakteristiku má dokument **The Trouble with Kane** z produkce BBC, který naopak sleduje pokus o nápravu mladého narkomana, jehož výchovu rodiče nezvládají. Spolu s terapeutkou vstupuje do domácnosti také dokumentaristka Sue Mitchell, která ve svém fičru přiblížila neúprosnou realitu nefunkčního vztahu rodiče–dítě.

Třetím z mimořádně syrových dokumentů byl americký pořad **The Wisdom of Jay Thunderbolt**, který umožnil posluchačům nahlédnout do soukromí majitele erotického klubu.

Každý z dokumentů komentovali účastníci ve společné diskusi (rozdělené do skupin), která odkryla jeho silné a slabé stránky. Názory nejzkušenějších evropských dokumentaristů byly vždy velmi podnětné a nezřídka poukázaly na zdánlivě nepatrné chyby, jichž se autor může ve své práci dopustit, které však mohou dokumentu velmi uškodit. Zároveň jsem si z diskusí odnesl řadu nápadů na řešení jednotlivých situací, ve kterých se dokumentarista může ocitnout, ať už při natáčení nebo při editaci a montáži dokumentu.

Nejvíce mne zaujal workshop vedený Lau-

rencem Grissellem: **How to Grab an Audience**, který objasňoval postupy, jak si získat pozornost posluchače. Podnětné bylo i vystoupení norského zvukaře Kjetila Hansena, z jehož workshopu si účastníci odnesli nejen jasnější představu o tom, jak nahrávat a editovat materiál, ale také o tom, jaké zařízení je pro skutečně profesionální práci nejvhodnější.

MgA. Jan Herget redaktor

Přehlídku rozhlasových dokumentů z mnoha zemí jsem navštívil poprvé a jednoznačně to pro mě byla přínosná a cenná zkušenost. Bylo velmi zajímavé porovnat témata a zpracování jednotlivých pořadů. Své práce na přehlídce předvedli jak zkušení, tak i začínající dokumentaristé. Někteří z nich šli cestou klasického pojetí feature, ale zastoupena byla i experimentální zpracování (jako například pořady z Austrálie nebo z rakouského rozhlasu) nebo dokument připomínající spíš klasickou reportáž (pořad z Ruska). Jednotlivé dokumenty byly rozděleny do několika sekcí, podle podobnosti tématu. ...

Mě osobně nejvíc zaujal feature z USA o mladíkovi, který se živí vystupováním v různých klubech a příležitostnou homosexuální prostitucí. I když tento námět není v ničem převratný a objevný, pořad mě upoutal především mimořádně kvalitním zpracováním a sdělností, která z něj vyzařovala. Autorovi se podařilo najít dobrého respondenta, nehledal v příběhu složité peripetie, ale držel se podstaty věci. Hlavní hrdina dokumentu byl přes počáteční zdrženlivost nakonec sdílný a velmi spontánní (od lítostivého svěřování až po výbuchy vzteku). Autorovi se také podařilo mimořádně dobře zachytit a posluchači zprostředkovat atmosféru prostředí, o kterém byla řeč. Při poslechu tohoto dokumentu jsem si znovu jasně uvědomil, že při práci na kvalitním dokumentu nesmí autor opomenout ani jednu z nezbytných složek, kterými jsou podle mého názoru: zajímavý námět, zajímavý respondent, dobrá příprava, pohotovost při samotném natáčení, kva-

Celkově považuji letošní konferenci za mimořádně přínosnou, poskytla mi odpovědi na řadu otázek, které ve vztahu k dokumentární tvorbě dlouhodobě řeším. Nalezl jsem je právě v plodných diskusích, které jsou pro tuto konferenci typické.

litní natáčecí technika, citlivá práce s hudbou a zvukovými efekty a precizní dokončovací práce.

Vzhledem k tomu, že mou domovskou stanicí je Radiožurnál, snažil jsem se alespoň trochu nahlédnout i do zákulisí zpravodajství hostitelské BBC. Prohlídka studií, režii i newsroomu byla nepochybně velkou inspirací, zvláště v době, kdy zpravodajství Českého rozhlasu čekají zásadní změny. Můj výsledný dojem je takový, že základem efektivního a bezchybného fungování zpravodajství je bezpochyby pečlivě nastavený systém subordinace. Jednoduchá, jasná a přehledná struktura, která dává celému systému přesný řád a eliminují se tak duplicita a informační šumy.

Nejdůležitějším poznatkem z feature konference je ale pro mě zjištění, že moderní dokument nemusí být jen výsadou posluchačsky náročnějších stanic. Ani na zpravodajské stanici bychom neměli na tento formát rezignovat. Nelze ovšem vytvářet dokument za pochodu, jako přidruženou součást běžné zpravodajské agendy. Dynamický dokumentární formát pro zpravodajskou stanici by měl přinášet přidanou hodnotu, nabízet hlubší ponor do tématu a zachycovat život konkrétních lidí. Vedle odlišných formátů, kterými jsou klasické zpravodajství, investigace a publicistika, by mohl dynamický dokument vysíláním Radiožurnálu zpestřit a rozšířit nabídku témat a způsobů zpracování. Právě formát feature se mi zdá do této skladby mimořádně vhodný, protože nerekapituluje a netřídí události, které už se staly, ale zachycuje aktuální jevy a fenomény společnosti.

ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

Mgr. Eva Ješutová

MgA. Jiří Hraše

16. 7. 1930 Praha–26. 1. 2012 Litoměřice

Za svůj život potká každý z nás velké množství lidí, ale jen o nepatrném počtu z nich může s odstupem času říci, že jsou nebo byli opravdu velkou osobností. Já osobně jsem měla ve svém profesním životě to štěstí, že jsem pár takových osobností potkala. A mezi nimi jedno z předních míst nepochybně zaujímá Jiří Hraše. Přes půl století se nenápadně angažoval všude, kde se dělo něco významného kolem kultury. Jeho profesní curriculum vitae je pestré, než přišel do Československého rozhlasu, vystřídal zhruba po roce řadu zaměstnání, jejichž společným jmenovatelem byla kultura.

Vystudoval Akademické gymnázium v Praze a nastoupil do Vesnického divadla jako herec. V r. 1954 dokončil studia režie na DAMU a zůstal tam rok jako asistent, v letech 1966–1968 si vzdělání doplnil postgraduálním studiem estetiky. Rok byl vedoucím Osvětové besedy v Praze 10, putoval jako konferenciér s kouzelníkem Kellnerem po Slovensku, byl metodikem v Městském domě osvěty v Domažlicích, inspektorem pro kulturu v Praze 10. V r. 1960 zakotvil jako režisér HRPV v Československém rozhlasu, od 20. srpna 1968 byl uměleckým vedoucím hlasatelů. V r. 1963 stál u zrodu poetické vinárny Viola, byl členem její umělecké rady a režisérem. Obdobně se zapojil do činnosti Lyry Pragensis. V r. 1970 musel po deseti letech rozhlas opustit. Svým způsobem měl štěstí, protože právě těchto deset let patřilo v rozhlasové historii k těm, na která jak rozhlasoví pracovníci, tak i posluchači vzpomínají jako na zlatou éru. Byla to léta, kdy uvolňující se společenské poměry dávaly tvůrcům dostatečný prostor pro svobodnou tvorbu, vznikaly tzv. problémové pořady, které nacházely pozitivní ohlas u posluchačů. A Jiří Hraše byl při tom. Podílel se i na tvorbě pořadů pro III. program, který oslovoval především náročného posluchače, např. na cyklu *Avantgarda bez legend a mýtů*.

režisér, teoretik, pedagog

Po odchodu z rozhlasu dalších dvacet let působil ve svobodném povolání a stal se respektovaným a uznávaným odborníkem v oblasti uměleckého přednesu a hlasové realizace. Autorsky sám připravil nebo se podílel na vydání řady odborných publikací: *Interpretační prostředky v uměleckém přednesu* (1973), *O přednesu a Půlstoletí živého slova* (obě 1978), *Slovníček uměleckého přednesu* (1981), *Čítanka statí o uměleckém přednesu* (1987). Od r. 1961 se pravidelně účastnil Šrámkovy Sobotky, na niž se podílel i jako spoluorganizátor. Nechyběl ani na Poděbradských dnech poezie.

Často zasedal i v nejrůznějších porotách festivalů a přehlídek profesionálních i amatérských recitátorů, amatérského divadla i filmu. Jako režisér a scenárista přispěl k realizaci představení uměleckých agentur, ve Viole a v Lyře Pragensis: Neumann-Wolker-Nezval: *Jony na hrazdě* (1975), Paustovskij-Tarkovskij: *Život je krásný, zolášťe na konci...* (1978), Okudžava: *Naděje, já se vrátím...* (1982), Vysockij: *Střílejte první, pane* (1983) ad., v amatérském studiu v Čelákovcích (*Balada o Nikolovi Šuhajovi, Anna Sněgina, Bílé noci...*). Několik úspěšných představení připravil i pro Společnost bratří Čapků. Spolupracoval se Štěpánem Rakem a Alfrédem Strejčkem na pořadech věnovaných K. H. Máchovi, J. A. Komenskému či Čapkovu Životu a dílu skladatele Foltýna.

Koncem 80. let obnovil své rozhlasové působení a pro regionální studio ČsRo v Ústí nad Labem připravil dokumentární pořady *Trasou K. H. Máchy, My světů dožijeme, Českolipský kriminál J. Arbese*. A jakkoli rozhlas miloval, po listopadu 1989 odmítl nabídku vrátit se do pracovního poměru. Po rehabilitaci v r. 1990 odešel do důchodu, ale neúnavně pokračoval ve všech svých dosavadních aktivitách. Byl váženým a vítaným hostem na nejrůznějších kulturních akcích po celé republice.

Čas, který věnoval rozhlasu, byl úctyhodný. Jako externista se zaměřil hlavně na tvorbu náročných dokumentů, které připravoval společně s J. Lakosilovou pro ČRo 3. Z jejich spolupráce vznikla řada nadčasových pořadů s historickou tematikou a mnohé z nich se vysílají stále. Právě v té době jsem se s J. Hrašem seznámila, protože byl častým hostem rozhlasového archivu, kde jsem pracovala. A na rozdíl od mnohých jiných zájemců o studium archivních dokumentů vždy přicházel s konkrétním požadavkem a dokázal jej přesně formulovat.

Po listopadu 1989, kdy se obnovovala činnost normalizací zlikvidovaných profesních svazů a sdružení, nemohl chybět u založení Svazu rozhlasových tvůrců (dnes Sdružení pro rozhlasovou tvorbu). V průběhu více než dvaceti let byl jeho místopředsedou, předsedou a především vůdčím duchem a hnacím motorem. Bez jeho invence, neskutečné píle a notné dávky zarputilosti by sotva vycházela revue Svět rozhlasu. V posledních 20 letech se intenzivně věnoval rozhlasové historii a teorii. Zasloužil se o redukci počtu bílých míst a pomohl k vyvrácení řady historických omylů. Připomínal chodící (nejen rozhlasovou) encyklopedii. Výrazně přispěl i jako autor k vydání dvou obsáhlých publikací o historii ČRo k posledním rozhlasovým výročím *Od mikrofonu k posluchačům* (2003) a *99 významných uměleckých osobností rozhlasu* (2008).

V době, kdy působil jako pedagog na katedře žurnalistiky FSV UK v Praze (1995–2001), inicioval každoroční pořádání tzv. jarních seminářů, připravovaných ve spolupráci se Sdružením pro rozhlasovou tvorbu a ČRo. Byly věnovány zajímavým aktuálním rozhlasovým tématům, často přinášely užitečnou konfrontaci názorů jak z pohledu profesního, tak generačního. Výstupem z nich byly pravidelně vydávané sborníky, které redigoval – kdo jiný než Jiří Hraše. Semináře pokračovaly i poté, co J. Hraše své pedagogické působení ukončil. Přednášel rovněž na DAMU.

Přínosem pro rozhlas byla i jeho odborná spolupráce s mladými redaktory a režiséry, na seminářích, rozhlasových přehlídkách, soutěžích a dílnách. Z rozhlasových akcí byl u zrodu jarní přehlídky uměleckých pořadů Balance a soutěžní přehlídky zpravodajských, publicistických a dokumentárních

pořadů Report. Samozřejmostí byla i jeho spolupráce na odborných seminářích SRT, které jsou pořádány v rámci rozhlasového festivalu Prix Bohemia Radio. Kromě posledního ročníku, kdy už byl vážně nemocen, se pravidelně účastnil všech těchto akcí, spoustu času věnoval jejich přípravě a zpracování informací pro publikaci ve sbornících. Řadu let zasedal i v porotách PBR. Jeho hodnocení byla krátká, ale vždy naprosto přesně vystihovala vše podstatné. Dokázal i velmi kritické postřehy podat tak, že tvůrce neurazil, ale donutil k zamyšlení. Byť třeba sarkastickou poznámkou. Stejně, jak rozdával, ale dokázal i přijímat, nikdy se kvůli kritice vlastních pořadů neurazil. Vždycky působil nenápadně, své obrovské vědomosti nikdy nevystavoval na odiv, neměl zapotřebí nikoho oslňovat a nikam se nikdy necpal. Snad právě proto byla jeho práce ne vždy doceněna. A aniž by člověka přímo úkoloval, dokázal ho zaměstnat na plný úvazek. Přišel s nějakým postřehem či nápadem tam, kde věděl, že padne na úrodnou půdu. Svě by o tom mohli vyprávět kolegové a hlavně kolegyně z rozhlasového archivu a knihovny. Byl také velice taktní, dokázal člověku říci, že se mýlí, aniž by z něj udělal tupce. Pouze oznámil, že on má na věc poněkud odlišný názor a že by bylo dobré se nad vším ještě zamyslet i z jiného úhlu pohledu. Se žádostí o radu, konzultaci či přímo pomoc se na něj mnozí obraceli do poslední chvíle. Z úspěšných rozhlasových tvůrců jsou jeho „žáci“ např. Robert Tamchyna či Marek Janáč, z dalších vynikajících novinářů třeba Václav Moravec, který byl i jedním z jeho žáků a potom i kolegou na FSV UK.

V roce 2002 obdržel Cenu generálního ředitele za celoživotní práci pro Český rozhlas a o rok později Cenu ředitele Úseku programu. Posledním oceněním jeho neúnavné a nesmírně záslužné práce v kulturní sféře je slovenská Cena Karla Čapka za rok 2009. Dostal ji vlastně v předstihu ke svým 80. narozeninám, které s námi oslavil ještě v plné síle. A spřádal plány do budoucnosti – co vše je třeba ještě udělat. První na řadě byla publikace volně navazující na 99 uměleckých osobností, věnovaná tvůrcům rozhlasového dokumentu. Žánru, který mu pro svou náročnost a pestrost byl velice blízký. Ještě jsme stihli vypracovat seznam osobností, které by neměly v knize chybět, a vytipovat autory. A pak

oznámil, že on už se vydání této knihy nedožije. Stejně věcně, jako jsme diskutovali o rozhlasových tématech, mi sdělil diagnózu i lékařskou prognózu. S veškerou zbývající energií se pustil do pořádání své celoživotní práce, ještě zvládl předat rozhlasu „svou pozůstalost“ včetně velice cenné knihovny. O rozhlas se ale zajímat nepřestal. Dokonce ještě napsal pár postřehů k příspěvkům do připravovaného čísla Světa rozhlasu a s každým, kdo jej navštívil, diskutoval o rozhlasovém programu. Když kvůli

nemoci nemohl chodit do archivů, knihoven a dalších kulturních institucí, kde by pokračoval v badatelské činnosti, trávil většinu dne v pohodlném křesle poslechem rozhlasu. Do budovy rozhlasu se ještě jednou vrátil, aby u příležitosti předávání cen vítězům Reportu 2011 převzal od generálního ředitele ČRo Mgr. art. Petera Duhana poděkování za vše, co pro rozhlas vykonal. A bylo toho za více než 50 let skutečně mnoho.

Mgr. Jan Hladonik

Programové změny Radia Wave

Radio Wave jako čtvrtý rozhlasový okruh zaměřený na mladé či mladě smýšlející posluchače zahájilo vysílání 13. ledna 2006. Stanice se od svého vzniku profiluje zejména nemainstreamovými žánry a tématy a svým posluchačům přináší i aktuální kulturní a společenské dění. Playlist tvoří indie kytary, post rock, nu-folk, elektro, sofistikovaný pop a alternativní hip hop. Kromě hudby má Radio Wave ve svém hledáčku architekturu, divadlo, film, life-style, módu, cestování, publicistiku. Po dvou letech úspěšného fungování ČRo 4 – Radia Wave přešla stanice na základě rozhodnutí Rady Českého rozhlasu z analogového vysílání do sítě digitálních stanic. Od 1. září roku 2008 je tak možno poslouchat Radio Wave jako speciální stanici Českého rozhlasu na webové adrese wave.cz, digitálně v systému DVB-T a DVB-S a ve většině kabelových televizí.

Mezi úspěšné aktivity Radia Wave patří koncertní série Radio Wave Live Sessions, která představuje to nejzajímavější z domácí nekomerční scény prostřednictvím komorních koncertů pořádaných střídavě v karlínském studiu Českého rozhlasu v Praze a v regionálních klubech. Za poslední čtyři roky uspořádalo Radio Wave více jak 30 koncertů a vydalo čtyři kompilace Radio Wave Live Sessions, na nichž hostovali např. Priessnitz, Umakart, WWW, DVA, Wotienke, Midi Lidi, Kill The Dandies!, The Prostitutes, Kazety, Khoiba, Monika Načeva nebo Vladimír 518. V roce 2010 Radio Wave pozvalo do České republiky také zahraniční hudební projekty CocoRosie a Woven Hand. Od následujícího roku se stalo spoluorganizátorem prestižního Radio

Wave Stimul festivalu, který přivádí špičky současné zahraniční progresivní hudební scény. Nejenže stanice posluchačům představila hudbu ze svého playlistu naživo, ale především nabídla i další prostor pro setkávání a propojování scény a dokázala smysluplnost Radia Wave na poli nemainstreamové kultury.

Letošní kampaň Děláme vlny opět vnesla Radio Wave do povědomí jako stanici, která plní svou veřejnoprávní úlohu monitorováním té části kulturního a společenského dění, pro kterou není v síti především komerčních stanic prostor. Vizuál kampaně, jejímiž autory jsou mladí grafičtí designéři Olga Benešová a Radek Sidun, pracuje s několika tvářemi české progresivní kulturní scény – jsou to například herečka, performerka a hudebnice Johana Švarcová (Kazety), hudebník Václav Havelka (Please The Trees), designérka, šperkařka a hudebnice Markéta Lisá (Midi Lidi), architekt, kritik, teoretik a propagátor architektury Adam Gebrian nebo hudebník Bonus. Od 2. dubna 2012 uvádí Radio Wave v oživeném programovém schématu hned několik nových pořadů, novou zvukovou i vizuální podobu, barvitější hudební dramaturgii a chystá řadu dalších inovací. Těmito změnami si stanice klade za cíl zatraktivnit obsah vysílání a přizpůsobit jej více digitálnímu prostředí. „*Radio Wave vysílalo po několik let prakticky ve stejném programovém schématu. Mnoho programových proků je stále nosných a osvědčily se, ovšem jakožto celek program stále vycházel ze situace, kdy měla stanice FM frekvence,*“ uvádí k programovým změnám šéfredaktor stanice Tomáš Turek.

PhDr. Josef Maršík, CSc.

Informace o teoretické a praktické přípravě budoucích rozhlasových novinářů na Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK

Za několik dní od chvíle, kdy píši tento článek do Světa rozhlasu, se na Fakultě sociálních věd UK – Institutu komunikačních studií a žurnalistiky uskuteční další ročník přijímacích zkoušek na obor žurnalistika. Proběhnou ve dvou kolech – nejprve 700 až 800 zájemců o studium absoluuje písemnou část, poté počítač vybere více než 100 nejlepších z nich, kteří po několika dnech postoupí k ústní části. O studium je tradičně velký zájem, který mnohonásobně převyšuje kapacitní možnosti fakulty, jež po ukončení přijímacího řízení rozešle 70–80 uchazečům s nejlepšími výsledky sdělení o přijetí ke studiu.

Písemná zkouška má formu testu, který prověří uchazečovy všeobecné vědomosti a znalosti českého a jednoho dalšího cizího jazyka. V ústní části bude zkušební komisi prověřena studentova motivace ke studiu žurnalistiky, bude provedena rozprava nad předloženým seznamem četby a uchazeč bude přezkoušen ze všeobecné orientace v některém z dvanácti tematických okruhů týkajících se domácí a zahraniční politické scény, světa médií, kultury, školství, sportu a dalších.

Stejně jako v minulých letech každému adeptu studia žurnalistiky, který předstoupí k ústní zkoušce před „naši“ komisi (zkouší se ve čtyřech komisích), položím elementární otázku „Posloucháte rozhlas?“ Zcela určitě, stejně jako v minulých letech, se v očích naprosté většiny dotázaných uchazečů objeví vyděšený výraz. S tak zákeřnou otázkou většina uchazečů o studium žurnalistiky zřejmě nepočítala. Ti upřímní odpoví většinou bezelstně, že „moc rozhlas neposlouchají...“, část ostatních připustí, že sice rozhlas poslouchají, ale (trochu provinile) uvedou, že se spíše zaměřují na soukromé hudební stanice. Jen menší část uvede, že poslouchají Český rozhlas, zvláště když ho mají puštěný rodiče doma nebo v autě. Jen málokdo z nich ale dokáže odpovědět na otázku, kterou stanici Českého rozhlasu znají – nejspíše uvedou Radio Wave, Radiožurnál. Jen několik z nich zcela evidentně prokáže, že pravidelně a s hlubokým zájmem poslouchají Vltavu, Leonardo,

event. jiné. Je jasné, že otázka, zda by se chtěli ve studiu specializovat na rozhlasovou žurnalistiku, postrádá u většiny uchazečů smysl.

Výsledky tohoto mého drobného průzkumu mezi uchazeči korespondují s výsledky profesionálních sociologických výzkumů populace ve věku adolescence a rané dospělosti. Ukazují, že zájem o rozhlas, resp. o informace a publicistiku se objevuje u mladých lidí až později. Zatímco v mladém věku jednoznačně převažuje zájem o hudbu nad slovem (u těch respondentů, kteří uvádějí, že rozhlas alespoň někdy poslouchají), vyrovnává se potřeba hudby a slova až kolem padesátého roku věku a později. Toto zjištění nepříliš přispívá k získávání nových adeptů na rozhlasové žurnalistické profese. Teoretické přednášky s rozhlasovou tematikou pak přijímají víceméně jako nutné zlo k obdržení zápočtu a jejich zájem o rozhlasovou tvorbu se začíná rozvíjet až v tvůrčích dílnách při vlastních pokusech o vlastní „rozhlasovou tvorbu“. Je pro mne pak radostné zjištění, že řada těch, kteří při vstupu do specializace poněkud znuděně poslouchají výklad o vynikajících tradicích našeho rozhlasu, o mimořádných osobnostech z historie rozhlasového vysílání nebo žánrové skladbě rozhlasového zpravodajství a publicistiky, s velkým zaujetím vytvoří opravdový rozhlasový pořad, který snese (nej)přísnější hodnotící kritéria a srovnání se špičkovou profesionální rozhlasovou tvorbou. Je pro mne pak o to větší zklamání, když tito talentovaní mladí perspektivní rozhlasoví novináři velmi rychle po absolutoriu vymění rozhlasový mikrofón za televizní obrazovku. A není jich málo, dívám se na ně každý večer.

Je ovšem nutné přiznat, že systém studia žurnalistiky na Fakultě sociálních věd jim k tomu, aby se po ukončení studia (nebo již v jeho průběhu) sami rozhodli, zda chtějí působit v rozhlase nebo v televizi, vytváří základní předpoklady. Po mnoho let samostatné specializace – televizní a rozhlasová –, jejichž absolventi přirozeně cílevědomě mířili již v průběhu studia do televize nebo do rozhlasu, byly před několika lety sloučeny do jediné „audiovizuál-

ní specializace“. Zastánci klasických vzdělávacích koncepcí v této chvíli jistě namítnou, že jednotná příprava studentů pro práci v rozhlasu a v televizi se musí projevit tím, že se stírají a rozměňují specifika obou médií a v konkurenci s televizí je přece jen rozhlas znevýhodněn. I dnes občas zaslechnu cosi o „první a druhé lize“ při srovnávání televize a rozhlasu. Navíc počet vyučovacích hodin studijního plánu je limitovaný, a proto při integraci obou specializací, resp. vzniku specializace nové, v níž jsou poznatky o rozhlasové televizní žurnalistice provázány, byl snížen počet hodin s rozhlasovou tematikou a zrušeny některé dosud samostatné předměty.

Na druhé straně měl tento krok logické zdůvodnění. Dnešní absolvent oboru audiovizuální žurnalistika by měl najít na trhu práce dobré uplatnění ve všech typech audiovizuálních médií nebo zpravodajských agentur, měl by být schopen v těchto médiích kvalifikovaně vykonávat funkce redaktorů, domácích nebo zahraničních zpravodajů, moderátorů, reportérů ad., popřípadě pro ně pracovat jako samostatný publicista.

Je třeba také vzít do úvahy, že příprava studentů na Fakultě sociálních věd má charakter univerzitního typu vzdělávání, tj. má za úkol poskytovat široké vzdělanostní zázemí, zejména ve společenskovědních disciplínách (politologie, sociologie, psychologie, filozofie, mediální studia, právo ad.), a specializační žurnalistická teoretická a praktická příprava je „jen“ jeho dílčí součástí.

Připomeňme, že v souladu s akreditací oboru žurnalistika a podle základní pedagogické dokumentace je studijní plán bakalářského studia žurnalistiky tříletý (šestisemestrální) a je tvořen povinnými předměty teoretickými a praktickými, oborovými a povinně volitelnými. Po jeho řádném dokončení obhajobou bakalářského projektu a státní závěrečnou zkouškou má absolvent právo studium ukončit nebo pokračovat po splnění stanovených podmínek v dalších studijních cyklech, které Fakulta sociálních věd zajišťuje. Jde o autonomní studijní obory – navazující dvouleté magisterské studium (zejména obor Mediální studia v prezenční nebo kombinované formě), popř. doktorské, zpravidla tříleté studium.

V magisterském cyklu (obor Žurnalistika) mohou získat žurnalistickou kvalifikaci také absolventi jiných bakalářských oborů než žurnalistiky. Jde zpravidla o studenty z jiných vysokých škol a univerzit, kteří po získání základního bakalářského odborného vzdělání na „své“ fakultě mají zájem pracovat jako novináři v médiích a žurnalistickou specializaci si doplňují v magisterském studiu oboru Žurnalistika. Tito zájemci procházejí specializovanou teoretickou a praktickou přípravou, která jim umožní kvalifikovaně pracovat v redakcích (vč. rozhlasových) nebo jako samostatní publicisté. Také „naši“ absolventi bakalářského studia nezřídka využívají možnosti prohloubit si vzdělání v magisterském studiu na jiných institutech fakulty nebo na jiné vysoké škole, kde získají k žurnalistickému vzdělání též znalosti z určitého specializovaného oboru (politologie, sociologie, ekonomie, mezinárodní vztahy ad.).

Ke specializované „rozhlasové“ přípravě, jež bude čtenáře asi nejvíce zajímat, dospěje student po absolvování prvních tří semestrů studia (tedy ve 2. ročníku), kdy si povinně volí mediální zaměření, a to buď tiskovou, nebo audiovizuální specializaci. Druhou z nich volí zhruba 20–30 studentů. V rámci audiovizuální specializace se v následujících třech semestrech teoreticky a prakticky seznamují se základy rozhlasové žurnalistiky, a to v kontextu řady dalších předmětů obecného a mediálního zaměření, včetně žurnalistiky televizní.

Z „rozhlasových“ předmětů jde o:

- semestrální dvouhodinovou přednášku Audiovizuální žurnalistická tvorba, věnovanou především žánrové struktuře rozhlasového zpravodajství a publicistiky v širším kontextu zásad a norem rozhlasové žurnalistické tvorby v demokratické a pluralitní společnosti,
- dvousemestrální čtyřhodinový seminář Tvůrčí dílny, zaměřený na praktickou tvorbu žurnalistických žánrů, a to v posloupnosti od žánrů zpravodajských (a zpravodajských relací) až po rozhlasový dokument,
- jednosemestrální předmět Základy práce s audiovizuální technikou, v němž se studenti prakticky seznamují s rozhlasovou reportážní a studiovou technikou a s využitím stříhové jednotky Dalet při přípravě cvičných úkolů,

- jednosemestrální předmět Editování zpravodajských relací, uvádějící studenty do praxe přípravy a vysílání zpravodajských relací,
- dvousemestrální předmět Mluvní a pohybová výchova, zaměřený na teoretickou a praktickou přípravu interpretace textů na mikrofon a chování před televizní kamerou.

Dále se studenti seznamují v jednosemestrální přednášce s postavením a funkcí televize a rozhlasu ve světě a v jednosemestrální přednášce s funkcí audiovizuální žurnalistiky ve sféře technologické konvergence.

Vedle pracovníků katedry žurnalistiky se na výuce podílejí také externí spolupracovníci. Je velmi potěšující, že mezi nimi zauímají významné místo pracovníci Českého rozhlasu. Oceňujeme zejména profesionální přípravu Jiřího Benáka a Jaroslavy Cermanové, zajišťujících samostatné předměty, a řady dalších, kteří jsou vždy ochotni nezištně pomoci při exkurzích do Českého rozhlasu, např. do archivních fondů nebo do zpravodajských redakcí. Oceňujeme také spolupráci oddělení vzdělávání

a jednorázová vystoupení pracovníků Českého rozhlasu v přednáškách nebo v seminářích, kde studenty seznamují se současnou rozhlasovou žurnalistikou praxí a přibližují tak přednášenou teorii rozhlasové praxi. Do výuky také vstupují zástupci soukromých rozhlasových stanic, takže lze konstatovat, že příprava našich studentů se téměř z poloviny uskutečňuje ve spolupráci s rozhlasovými pracovišti a jednotlivci.

Samostatným tématem jsou ovšem možnosti uplatnění našich absolventů v rozhlasových redakcích, otázka, proč řada z nich nalézá větší možnosti v televizi (nebo v soukromých stanicích) než v rozhlasové veřejné službě, jak ze strany Českého rozhlasu pomoci výrazně talentovaným studentům ke vstupu do jeho redakcí, jaká je spolupráce se skupinou elévů atd. Na některé z nich upozornila vystoupení renomovaných pedagogů na semináři Prix Bohemia Radio v Poděbradech, konaného 13. října 2011 (Svět rozhlasu 26/2011). Ale uvedená témata přesahují rámec této informace a jistě se k nim vrátíme na stránkách Světa rozhlasu později

PhDr. Josef Maršík, CSc.

Rozhlasová teorie a praxe v bakalářských diplomových pracích obhájených na Fakultě sociálních věd UK v letech 2009–2011

Následující přehled zahrnuje bakalářské diplomové práce s rozhlasovou tematikou, které byly obhájeny na Fakultě sociálních věd v letech 2009–2011. S pracemi obhájenými v předchozím období (2004–2008) byli čtenáři Světa rozhlasu seznámeni v čísle 20/2008. Přehled je zpracován v chronologickém řazení a se stručnou charakteristikou jednotlivých prací.

Rok 2009

Srb, M. :

Proměny programu rozhlasové stanice Český rozhlas 6/Svobodná Evropa v letech 1995–2006.

(55 s., 29 příloh)

Autor v bakalářské práci zachycuje proměny programové skladby stanice Český rozhlas 6/Svobodná Evropa v období od 6. 11. 1995 (zahájení vysílání) do 31. 8. 2006. Popisuje její vznik jako společný projekt Českého rozhlasu, české redakce Rádia Svobodná Evropa, slovenské redakce Rádia Slobodná Európa, české redakce Hlasu Ameriky, české redakce Deutsche Welle a české redakce BBC Word Service, charakterizuje stěžejní pořady a zabývá se komparací programových schémat v obdobích mezi jejich zásadnějšími změnami.

Joska, L.:

Český rozhlas v éře digitalizace: příprava a vznik nových okruhů.

(80 s., 7 příloh)

Práce pojednává o vývoji zemského digitálního vysílání veřejnoprávních rozhlasů v České republice, Itálii a ve Velké Británii. Představuje fenomén digitalizace v historickém vývoji, zabývá se základní terminologií, legislativním základem digitalizace a popisuje okolnosti vzniku nových digitálních okruhů Českého rozhlasu (Rádio Česko, Radio Wave, Leonardo, D-dur), jejich vývoj, programovou skladbu, poslechovost a další ukazatele. V poslední části práce přibližuje čtenáři stav digitalizace veřejnoprávních stanic RAI a BBC.

Chvátalová, K.:

Novinářská etika moderátora televizní nebo rozhlasové diskuse ve veřejnoprávních médiích.

(80 s., 4 přílohy)

Bakalářská práce je členěna do čtyř kapitol. V první autorka vymezuje vztah mezi etikou a novinářskou profesí (pojednává o etických kodexech Syndikátu novinářů České republiky, České televize a Českého rozhlasu), ve druhé charakterizuje média veřejné služby v České republice a jejich poslání, přibližuje základní regulační zákony, kontrolní a výkonné orgány České televize a Českého rozhlasu, ve třetí se věnuje specifice profese moderátora se zvl. zřetelem ke vztahu této profese k etice a v poslední kapitole zaznamenává výsledky dotazníkového šetření u 120 respondentů týkajícího se názorů veřejnosti na problematiku etiky ve vztahu k veřejnoprávním médiím.

Bebutová, E.:

Otakar Matoušek a jeho působení v Československém rozhlasu.

(55 s., 4 přílohy)

Autorka se v bakalářské práci zabývá životními peripetemi uznávaného českého přírodovědce Otakara Matouška, který v průběhu 30. let minulého století a těsně v poválečném období také významně zasáhl do československého rozhlasového vysílání. Popisuje důvody jeho příchodu do Radiojournalu, dokumentuje jeho významný přínos ke zkvalitnění činnosti rozhlasového přednáškového odboru a jeho krátké (třítýdenní) působení po osvobození ve funkci prozatímního ředitele Československého rozhlasu.

Veselka, J.:

Rozbor předpokladů nezbytných pro zahájení vysílání a provoz soukromé rozhlasové stanice (typu Radio 1).

(50 s., 4 přílohy)

Autor se v bakalářské práci pokusil odpovědět na otázku jak založit a úspěšně vést soukromou rozhlasovou stanici (lokálního hudebního formátu, vysílající v pásmu VKV). Podrobně rozebírá podmínky pro licenční řízení, zabývá se technickými požadavky na její provoz, přípravou programové skladby, marketingovým zabezpečením, personálním zajištěním a ekonomickými podmínkami pro zahájení vysílání a provoz.

Rok 2010

Veselá, V.:

BBC Radio 7 – veřejná služba dětskému posluchači.

(51 s., 6 příloh)

Práce si klade za cíl představit programovou tvorbu pro děti na digitálním 7. kanále rozhlasu BBC, který vysílá téměř výhradně slovesný program od 15. prosince 2002. Charakterizuje formát stanice, zaměření

a cíle jejího programu, způsob financování a uvádí výsledky průzkumů poslechovosti. Podrobněji analyzuje jeden z pořadů – zpravodajskou relaci Word News for Children, její cíle, tematické zaměření, žánrovou skladbu, jazyk a metodiku její tvorby.

Kotalová, Z.:

Jan Petránek – rozhlasový publicista.

(56 s., 9 příloh)

Autorka představuje život a dílo významné rozhlasové osobnosti – Jana Petránka, a to především v širším společenském a rozhlasovém kontextu druhé poloviny minulého století. Přináší čtenáři stručný životopis Jana Petránka do roku 1951, objasňuje okolnosti jeho příchodu do Československého rozhlasu a věnuje se jeho rozhlasové práci do roku 1968. Podrobněji pojednává o zlomovém mezníku v jeho životě a rozhlasové tvorbě – období tzv. Pražského jara 1968, po němž následovalo propuštění Jana Petránka z Československého rozhlasu, podpis Charty 77 a práce pro samizdatové Lidové noviny. V závěru práce autorka pojednává o návratu Jana Petránka k rozhlasové publicistice po roce 1990.

Seidlová, T.:

Rozhlasová tvorba Václava Cibuly.

(49 s., 8 příloh)

Autorka se v práci zabývá životem a dílem spisovatele, překladatele a autora četných rozhlasových a televizních literárních a dramatických pořadů Václava Cibuly. Zvláštní pozornost věnuje jeho působení v rozhlase v letech 1964–2009. Současně čtenáři přibližuje v historických proměnách i rozhlasové prostředí, v němž Václav Cibula působil. Při zpracování textu T. Seidlová vycházela z téměř kompletní Cibulovy pozůstalosti, soukromé i pracovní korespondence, ze scénářů k rozhlasovým pořadům a vzpomínek jeho životní družky, manželky Vlasty Cibulové, a spolupracovníků.

Seidl, L.:

Současné náboženské vysílání Českého rozhlasu – 20 let po pádu komunismu.

(72 s., 7 příloh)

Práce pojednává o činnosti Redakce náboženského vysílání Českého rozhlasu od roku 1990 do roku 2009. Autor se v ní zabývá specifikou náboženského vysílání v rozhlase veřejné služby, přibližuje činnost RNV (popisuje hlavní pořady, zabývá se spoluprací s ostatními médii a církvemi), věnuje se možnostem využití nových technologií jako doplňkové služby pro rozhlasové vysílání a jejich možného využití v náboženském vysílání (internetový portál www.nabozenstvi.com) a v závěru práce se pokouší naznačit perspektivy dalšího vývoje náboženského vysílání v rozhlase veřejné služby.

Leinert, O.:

Rozhlasová a televizní specifika diskusních pořadů Martina Veselovského.

Autor si v práci jako hlavní cíl klade odpovědět na otázku, nakolik podoba média ovlivňuje práci moderátora, reakci hostů ve studiu i samotný mediální produkt. Provedl proto obsahovou analýzu dvou pořadů rozhlasové a televizní publicistiky, které jsou spojeny osobou moderátora Martina Veselovského, a jejich komparaci v rovině tematické a mluvního projevu.

Hájek, R.:

Agenda Rady Českého rozhlasu v letech 1992–2002.

(84 s., 21 příloh)

Práce mapuje první desetiletí (2 funkční období) činnosti Rady Českého rozhlasu jako orgánu, kterým se uplatňuje právo veřejnosti na kontrolu Českého rozhlasu – média veřejné služby. Autor text člení do šesti kapitol. V první se věnuje charakteristice konceptu veřejné služby v historickém vývoji a postavení a funkci kontrolních orgánů veřejnoprávních médií. Ve druhé a třetí charakterizuje Radu Českého rozhlasu podle zákona 484/1991 Sb., o Českém rozhlase a jeho následných novel. Těžištěm práce je čtvrtá kapitola, v níž autor vymezuje hlavní úseky činnosti Rady, popisuje metodiku její práce, uvádí hlavní tematické okruhy, kterými se Rada zabývala, a srovnává v tomto smyslu první a druhé období její činnosti. Vychází z kvantitativní analýzy agendy Rady, kterou doplňuje výkladem její činnosti v jednotlivých letech sledovaného období. V závěrečných kapitolách popisuje provoz Rady a zabývá se jejím personálním složením.

Baumová, A.:

Zpravodajství a publicistika ve vysílání Rádía Česko.

(69 s., 7 příloh)

Autorka v bakalářské práci popisuje vznik, vývoj a současný stav Rádía Česko, jako jediného představitele u nás, který se přibližuje formátu All News. Podrobněji se věnuje popisu programové skladby vysílání ve všedních a víkendových dnech, metodice tvorby programu (organizace práce v redakci, spolupráce s ostatními stanicemi Českého rozhlasu, využívání výzkumu posluchačů), pojednává o self-promotion stanice i jejích webových stránkách. V závěru práce se zamýšlí nad budoucností stanice a na základě kritického hodnocení uvádí náměty na zlepšení její činnosti.

Rok 2011

Trachtová, Z.:

Uplatnění dialogických forem v rozhlasové publicistice pro posluchače mladších věkových kategorií.

(62 s., 2 přílohy)

Práce je členěna do dvou částí – na teoretickou a analytickou. V první z nich autorka pojednává o rozhlasových zpravodajských a publicistických žánrech, se zvláštním zřetelem k dialogickým formám, a charakterizuje mládež jako sociodemografickou skupinu. Dále popisuje historii a současnost vybraných stanic prioritně zaměřených na posluchače mladších věkových kategorií – Radio Wave a Radio 1. Ve druhé části analyzuje pořady dialogického typu obou stanic z hledisek žánrového, obsahového, jazykového a interpretačního a srovnává zjištěné výsledky.

Pálková, Š.:

Prázdninové vysílání Českého rozhlasu 1 – Radiožurnál v Chorvatsku.

(59 s., 6 textových a 7 zvukových příloh)

Autorka v závěrečné bakalářské práci popisuje čtrnáctiletou historii vysílání Českého rozhlasu 1 – Radiožurnálu pro rekreanty a návštěvníky u Jaderského moře v Chorvatsku. Seznamuje čtenáře s okolnostmi vzniku tohoto projektu, organizací vysílání ve spolupráci s cestovní kanceláří Vítkovice Tours, jeho technickým zajištěním, obsahovou náplní, marketingovým zabezpečením, způsobem financování i poslecho-
vostí relací. V závěrečné části popisuje důvody ukončení projektu.

Moravec, O.:

Současné podoby divadelní publicistiky v audiovizuálních médiích veřejné služby.

(58 s., 12 příloh)

Autor se především snaží odpovědět na otázku, jak se v současné době prezentuje divadlo ve veřejnoprávní televizi a jaký význam má tato prezentace pro dnešního diváka. Zvláštní pozornost věnuje pořadu „Divadlo žije!“. V další kapitole porovnává dva publicistické pořady s divadelní tematikou vysílané u nás a v Německu. Z „rozhlasového“ hlediska je zajímavá především kapitola pět, v níž se zabývá reflexí divadelní tvorby ve specializovaných pořadech Českého rozhlasu 3 – Vltava a v pořadu „Tyjatr“ Radia Wave. Výzkumnou část práce tvoří kvantitativní a kvalitativní analýza odvysílaných ukázek (reportáží) z divadelních představení v rozhlase a v televizi, na kterých dokládá možnosti obou médií pro prezentaci divadla. V závěru uvádí konkrétní doporučení pro praxi.

Bakalářské diplomové práce jsou uloženy v archivu knihovny Fakulty sociálních věd UK, Smetanovo nábřeží 6, Praha 1. Přístupné jsou také v digitalizované podobě přes internetový portál <http://repozitar.cuni.cz>.

ROZHLASOVÁ HISTORIE

(Obyčejnou tužkou psané poznámky nad hlavním nadpisem: Wir Bringen eine dringliche amtliche Meldung. Pozor, pozor. Uslyšíte důležitou úřední výzvu. Modulace 6, 50. 8.V.42)

PROTOKOLY Z VYSÍLÁNÍ (AUTENTICKÝ PŘEPIS)

Atentát na zastupujícího říšského protektora.

10, 000.000 korun odměny.

Dne 27. května 1942 asi v 10.30 hod. byl spáchán atentát na Zastupujícího říšského protektora SS-Obergruppenführera Heydricha. Zastupující říšský protektor přijížděl svým autem směrem Panenských Břežan Kirchmaierovou třídou v městské čtvrti Praha-Libeň a právě chtěl zabočit do ulice V Holešovičkách, aby jel (*vloženo* dále) do města. Tu se postavil vozu v cestu muž, jenž se pokoušel vystřelit z automatické pistole na osoby sedící ve voze. Současně hodil druhý muž proti vozu třaskavinu, která (*vloženo* při nárazu) vybuchla. Po atentátu prchal jeden pachatel Kirchmaierovou třídou a ulicí Na Kolínské do ulice Na Zápalčí do řeznického obchodu Františka Braunera, číslo domu 22. Odtud pak když byl vypálen několik výstřelů pokračoval v útěku ulicí Na Zápalčí k ulici v Holešovičkách, patrně směrem do města. Druhý pachatel uprchl na připraveném velipedu Kirchmaierovou třídou směrem k městské čtvrti Stará Libeň.

Tento pachatel byl muž střední velikosti, štíhlý, měl na sobě tmavé až černé šaty a černý klobouk.

Druhý pachatel, ten, který uprchl Kirchmaierovou třídou a ulicí na Kolínské, je popisován takto:

Vysoký 160–162, široký v ramenou, silná postava, plný, okrouhlý, sluncem opálený obličej, široká ústa s ohnutými rty, tmavé dozadu zčesané vlasy; stáří asi 30–35 let.

Tento muž měl na sobě tmavé až tmavohnědé šaty se světlými proužky a hnědé střevíce. Pokrývku hlavy při útěku neměl.

Jeden z pachatelů zanechal na místě činu světle béžový plášť z balonového hedvábí se světlými knoflíky. Každý z pachatelů měl temně hnědou aktovku, které byly nalezeny na místě činu. V jedné z těchto aktovek byla pošpiněná balonová čepice béžové barvy z velbloudí srsti, na níž je velký okrouhlý modrozlutou značku firmy obchodního domu „Bílá labuť“. Pachatel, jenž uprchl pěšky zanechal v blízkosti místa činu dámský velociped značky „Moto-Velo J. Krčmar, Teplice“ tovární číslo 40.363. Tento dámský velociped má černé věnce kola (ráfy) s 9 mm širokými červenými pruhy, slonovinově červené ozdobené vidlice a rám, červená černě lemovaná řídítka, červenohnědé dobře zachovalé pérované sedlo, hnědou torbu na nástroje, černé chránidlo řetězu a značně poškozenou tmavě až světle zbarvenou ochranou síť. Na kole je poniklovaná hustilka s nožním držadlem a 25 cm dlouhou hadicí. Na tomto kole visela jedna z aktovek, nalezených na místě činu.

Pachatelé jistě čekali delší dobu, snad dokonce několik hodin, na místě činu na Zastupujícího říšského protektora

S poukazem na vypsanou odměnu 10.000.000 korun, která je stanovena na údaje (*vloženo* z řad) obyvatelstva, jež povedou k dopadení pachatelů a bude plně vyplacena, se předkládají tyto otázky:

1. Kdo může učiniti údaje o pachatelích?

2. Kdo pozoroval pachatele na místě činu?

3. Komu patří ony blíže popsání věci, obzvláště pak komu chybí onen popsání dámský velociped, plášť, čepice a aktovky?

Tyto výše popsání věci jsou od dneška, od 9. hodiny vystaveny ve výkladní skříni obchodu s obuví Baťa, Praha II., Václavské nám. 6.

Kdo by mohl podati žádané informace, ale nesdělí je v vlastní vůli policii, bude ve smyslu vyhlášeného

nařízení Říšského protektora v Čechách a na Moravě o vyhlášení civilního výjimečného stavu ze dne 27. května 1942 se svou rodinou zastřelen. Kromě toho je povinností všech majitelů domů, majitelů bytů a majitelů hotelů atd., počínajíc dnem 28. května 1942, všechny policejně dosud nepřihlášené osoby v celém Protektorátě přihlásit s poukazem na tuto vyhlášku příslušným policejním přihlašovacím úřadům. Provinění proti tomuto nařízení se trestá smrtí.

Sdělení přijímá tajná státní policie, vedoucí úřadovna státní policie Praha, (*vloženo* v Praze II.,) Bredovská ulice čis.20, čis.telefonu 30041, jakož i každý jiný německý nebo protektorátní policejní úřad, a to (*vloženo* ústně) písemně nebo telefonicky.

Vyšší vedoucí SS a policie u říšského protektora v Čechách a na Moravě

podepsán: K. H. Frank.

Projev E. Beneše z Anglie k vyvraždění Lidic

ZAMINI 388 – 12. června 1942

PŘEPIS z gramofonové desky BBC

V obsazené Praze byl zabit naším nezměrně týraným lidem představitel cizí moci, která se zločinně pokusila náš stát a národ a jeho svobodnou existenci zničit. Dle mezinárodního práva mohl okupant viníky potrestat a učinit proti nim mezinárodně povolená preventivní opatření. Místo toho uchýlil se k bídáctví, jež je známo jen z nejničemnějších kapitol lidské historie. Zabíjí masově dle listin předem celé měsíce a léta připravených nevinné lidi, o nichž ví, že sice činu trestného ani nevykonali, ani nezavinili, že však cítí vlastenecky a jsou jeho duchovními odpůrci.

Sáhl dokonce – poprvé v moderní historii – k největšímu představitelnému gangsterství a oficiálně je prohlásil za svou právní doktrínu. Terorizuje totiž muže tím, že zabíjí jejich naprosto nevinné ženy a nedospělé děti a veřejně to vyhláší. A dne 10. června, dne, který bude snad jednou na věčné časy prohlášen dnem národních českých mučedníků, všecka svá gangsterství dovršil. Jen proto, aby rozséval kol sebe bestiální zkázu a pustou hrůzu, z celé jedné české obce naprosto nevinné jako represálie vyvraždil všechny muže, zahnal do martyria koncentračních táborů všechny ženy a všechny děti z obce pak ještě ukradl rodičům. Obec Lidice, která se stane jistě jednou poutnickým místem celého národa, pak barbarsky zpusťošil a srovnal se zemí.

Tož takto představují světu berlínští vládci německý národ a stát! Za všechno to budou se zodpovídat a pykat. Prohlašuji slavnostně jménem státu, národa a vlády československé, že za všechno to, co se v těchto dnech u nás stalo, považujeme osobně zodpovědného Adolfa Hitlera a všechny členy jeho vlády bez výjimky. Činíme osobně zodpovědnými všechny exponenty nacistické strany a říšské vlády na našem území. Činíme osobně odpovědnými každého, kdo jim v tom pomáhá, ať je to kdekoli na celém území republiky.

Německo soustavně porušovalo a porušuje na našem území prostřednictvím těchto všech osob – loupíc, vraždíc a ničíc jednotlivce i celé osady – všechny zásady práva mezinárodního i našeho práva civilního a trestního. Jsouce s Německem ve válce, uplatňujeme osobně na všechny tyto lidi náš vojenský zákon, jenž za podobné činy předpisuje trest smrti a ve smyslu známého usnesení spojeneckých států, učiněného letos v lednu v Londýně v Paláci sv. Jakuba, budeme postupovat tak, aby všichni viníci byli dopadeni a spravedlivě potrestáni. Nezastavíme se ve svém domáhání se spravedlnosti, dokud tito viníci, jež buď zastihneme na svém území, nebo o které budeme po dohodě s našimi dnešními spojenci co nejdůrazněji žádat, aby nám byli vydáni, nedojdou plné své zasloužené odplaty, která bude provedena bez pardonu a bez milosrdenství.

Drazí spoluobčané, posílám vám všem s pohnutím svůj pozdrav, svůj pozdrav úcty, oddanosti a lásky a ujišťuji vás, že do posledního dechu života svého i všech svých spolupracovníků budeme pracovat k tomu, aby se všechna tato má slova vrchovatě naplnila.

PhDr. Lubomír Smiřický – za spolupráce Mgr. Bohuslava Matyáše ČRo Olomouc 60. let minulého století ve vzpomínkách

Starorůžová omítka tříposchodové budovy ladí s barvami fasád někdejších paláců na západní straně olomouckého Horního náměstí, které je právem považováno za středobod celého města. Kdysi byla Olomouc mocenským centrem Moravy, připojeným k přemyslovským Čechám. Tady sídlil kníže Oldřichem dosazený Břetislav. Ten unesl z kláštera ve Svinibrodu dceru bavorského velmože Jitku a žil s ní na olomouckém hradě. Olomouc se stala za Přemysla Otakara II. královským městem a za Jana Lucemburského hlavním městem Moravy, nejdůležitějším po Praze... A věřte, či nevěřte, vážení: mezi Marsem a Jupiterem je planeta s číslem 30564, kterou astronom z Ondřejova Dr. Petr Pravec pojmenoval Olomouc.

Olomoucké Horní náměstí vzniklo vysušením původní bažiny na začátku 13. století. Již ve středověku byla vzájemně propojena dvojice rozlehlých náměstí, Horního a Dolního. Tam, kde Dolní náměstí navazuje na mladší náměstí Horní, stávala na místě starého pohřebiště kaple svaté Markéty. Dnes se její existenci nepodařilo archeologicky jednoznačně doložit. Během věků se ve městě stavěly četné měšťanské domy a šlechtické paláce, řada z nich má gotické sklepy a klenby. Za válek a požárů byly mnohé stavby zbořeny a jiné později postaveny či obnoveny, zůstala i některá původní raně barokní a renesanční průčelí olomouckých paláců. Na místě původní tržnice byla vystavěna radnice. Obyvatelé města byli dlouhá léta zásobováni pitnou vodou ze studní. Vážili si vydatných pramenů. Jeden z nich vytékal na Tabulovém vrchu a podle nedalekého kostelíka sv. Kříže se nazýval „Křížový“. V polovině 19. století byla vybudována před radnicí tzv. Křížová studna se dvěma výtoky, do nichž byla voda přiváděna dřevěným i olověným potrubím. Náměstí měnila jména, nynější Horní se dříve jmenovalo Míru, Hlavní, Masarykovo, a dokonce Adolfa Hitlera. Pohledné a bohatě zdobené fasády tvoří malebný rámec středu města v pastelových barvách. Někdejší Edelmanův palác s nádherným vstupním portálem, kamenickou výzdobou oken a parapetů ze 16. století a s lodžiemi, největší palác (v barokní

přestavbě se čtyřmi křídly) patřil hraběti Juliu Salmovi. Přímo naproti morového sloupu Nejsvětější Trojice je palác pojmenovaný po rodině Petrášů, dvě postavy atlantů podpírají svými rameny překlad portálu. Josef Petrasch tu v 17. století založil první učenou společnost v rakouských zemích. A hned vedle, v nynějším čísle 21, stojí třípatrová budova na místě dvou starších gotických domů. Původně se tento dům jmenoval „U tří erbů“. Na jeho fasádě totiž byly umístěny tři oválné tabule se znaky království českého, uherského a markrabství moravského. Zde se v roce 1479 sešel český král Vladislav II. Jageľlonský s uherským Matyášem Korvínem a po skoro desetileté válce o českou korunu s ním uzavřel mír. Nejstarší zmínka o budově pochází z roku 1512, dům tehdy sloužil jako hostinec, pobývalo tu mnoho významných osobností, dokonce dva králové: Ferdinand I. Habsburský a Friedrich Falcký. Dům vlastnila také rodina Albrechta z Valdštejna. Nový majitel Martin Franz Hirsch nechal budovu upravit v klasicistním duchu a otevřel tu roku 1834 vyhlášenou olomouckou kavárnu. V 1. polovině 20. století ji vlastnila rodina Eduarda Rupprechta. V roce 1945 byl dům zkonfiskován, nicméně kavárenská činnost zde pokračovala až do roku 1994, kdy byla na deset let přerušena. Od srpna 2004 je tu otevřena obnovená kavárna Opera s pizzerií. Vedle ní a jejích velikých oken je nad vchodem do širokého domovního průchodu nápis na skleněné tabuli: Český rozhlas Olomouc.

Po kamenném schodišti do 1. poschodí, tak jsem to znal: nenápadné moderní dřevěné dveře, opatřené zámkem s kuličkou a bzučákem. Hned za nimi, vlastně ještě na chodbě, stávaly tenkrát dva psací stoly proti sobě: jeden patřil šéfu údržby rozhlasové techniky Zdeňku Vysoudilovi, za stolem naproti sedávala vrátná a telefonistka v jedné osobě – za mých časů to byla Helena Knitlová, po ní Marie Adamcová. První tmavovlasá, s příjemně pohlednými vlnami a s ústy stále připravenými k sympatickému úsměvu. Marie Adamcová byla naopak přísného vzhledu, energická obrylená rusovláska, bránící, bylo-li to nutné, s obětavostí sobě vlastní a s proříznutou pusou navíc

přístup do prostor rozhlasového studia. Na stole telefonní ústředna skoro stále v provozu. Zdena Vysoudil byl vyšší tmavovlasý atleticky stavěný muž v modrém pracovním plášti, zabývající se neustále montážemi a opravami malých i větších součástí přístrojů, co patřily do vybavení studia, a rozložených právě na onom jeho stole. Občas se zvedal a z chodby zamířil několika ráznými kroky do zasklených dveří, kde už začínaly studiové prostory: nejprve salonek pro hosty čekající na výstup před mikrofonem. Někteří si tu pročítali texty a polohlasem hledali jejich správné frázování či melodickou linku. Jiní, co měli co do činění s muzikou, bývali plně zabráněni do tichého pobrukování skladeb nad listy s notami. Každý čekal, až na něho přijde řada a až se v salonku objeví režisér pořadu či hudební redaktor. Často tu sedávala také Jarmila Doležalová, herečka, hlasatelka a speakerka s příjemným altovým hlasem, milá a spíš tichá, prý nešťastná v manželství. Dovedla přečíst text s mnoha nuancemi a s poezií v hlase. Krásná a zralá žena...

Za dalšími dveřmi bylo už vlastní rozhlasové studio: nejprve kabina techniků a režiséra, jiná potom pro hlasatele a speakery. Stěny obloženy od podlahy až do stropu dírkovanými panely zvukové izolace a pro vysílání potřebného soundu. Tady kralovali natáčecí a vysílací technici – za širokými stoly a pulty s neskutečným množstvím knoflíků, páček, „šíbrů“ a různobarevných světelek, zářících či mrkajících v rytmu, čemuž rozuměli právě jenom ti dva nebo tři za ovládacími pulty. A všechno tu řídí režisér slovní výroby, jindy režisér hudební, soustředění na probíhající magnetofonový záznam. Za skleněnou stěnou v čele kabiny se otvírá pohled do prostoru s mikrofonem, odkud interpreti mluví a současně sledují pokyny z režie. Nutné domluvy probíhají v pauzách přes mikrofon, při natáčení prostě gestikulací. „Připraveni? Zkoušíme! Blíž k mikrofonu, ještě fous, to je ono, dobré. A teď naostro! Točíme, pozor, jedeme!“ Natáčení se spouští, jakmile se ve studiu a po celém pracovišti rozsvítí zelená a po nich červená světla. Pásek se rozbíhá, suně se přes nahrávací hlavici a navíjí se na druhý kotouč. Technik jistými pohyby rukou na míchacím pultu vyjíždí nahrávání, přidává nebo ubírá na intenzitě zvuku, z jiného pásku vmixuje podkresy, hudební předělíky. Ve sluchátkách kontroluje

technickou kvalitu záznamu, očima sleduje optické ukazatele na mixážním stole i herce či speakera za sklem. Všechno bez výjimky, co má éterem putovat k posluchačům, se musí nejprve zaznamenat na hnědočervený magnetofonový pásek. O přímém živém vysílání kvůli přísné cenzuře nebylo tehdy řeči. Psala se léta 50. a začátek let šedesátých...

Technici: Mirek Janeček je žoviální, podsaditý muž kolem čtyřicítky, který se dokonale vyzná ve své profesi, stačí slovo a hned nabízí řešení občasných problémů, dovede improvizovat a má spoustu vlastních nápadů i technických zlepšení připravovaných pořadů.

Jeho kolega Josef – Pepa Balcárek – měl těsně po vojně, když nastoupil do olomouckého studia. Učil se rychle a brzy se dobře shodli s Mirkem, byl chápavý, velmi obětavý, stále objevující nějaké novinky, a práci ve studiu považoval vlastně za svého nejlepšího koníčka. Někdy přišel hned po ránu do rádia a ukazoval či přehrával, co doma natočil na malý přenosný magnetofonek, který se tehdy, obvykle pod pultem, dostal koupit v obchodě s gramofonovými potřebami: „To bychom možná mohli použít taky, co říkáte? To nevadí, že je to ze Svobodné Evropy, však je to mezi náma! Já bych to třeba vyzkoušel...“

Marie Hudcová byla třetí do party techniků. Zlatovláska s moderním bílým přelivem, stále udivená a veselá jako vlaštovka. Milovala tehdy nové a objevné písničky z divadel malých forem, zejména z Večerního Brna či ze Semaforu, které vysílal pražský rozhlas a zatím se nedaly koupit na gramofonových deskách. Takže si je s Mirkem Janečkem a Pepou Balcárkem přetáčeli a přehrávali ve volných chvílích mezi pracovními frekvencemi ve studiu. Ty nové melodie, příjemné na poslech a se zajímavými neotřelými texty, zaznívaly potom taky z reproduktorů v salonku pro účinkující. My všichni mladší redaktori jsme je chodili poslouchat i z kopií, které nám kolegové technici dávali k dispozici třeba do střížny, kde stály velké skříňové profesionální magnetofony s mohutnými reproduktory. A tak jsme si zpívali tiše či nahlas o tom, že Waldemar Matuška má malý stan a dlouhé nohy, Helena Vondráčková že chytila na pasece motýlka, s Pavlínou Filipovskou jsme kárali kapitána, kamže s tou lodí. A taky všechny ostatní už zlidovělé šlágry

hlavně pro mladé lidi, kluky a holky, pro studenty a učně, úředníky, tuláky a dívky jménem Zuzana, hity, které se šířily rozhlasovými vlnami od jara až do „přicházejících Vánoc“ ve skoro dětském hlasovém timbru Václava Neckáře. Později se i do pořadů olomouckého studia dostaly písničky dalších interpretů a autorů populární hudby, Suchého a Šlitra, Evy Pilarové, Ljuby Hermanové, Milana Chladila atd. A když zrovna přišla do střížny Helenka Knitlová udělat kafe, vyzval ji stříhající redaktor při té muzice i k malému tanci, jen tak, aby se neřeklo a pro dobrou náladu.

Do redakčních místností studia se člověk samozřejmě tehdy nedostal bez doprovodu, hosté čekali u malých stolků v předsíni, širokou chodbou byl návštěvník od příjmu veden po nově položeném běhounu. Z chodby vedly také málo používané dveře na vnitřní schodiště budovy. Tam se ve vyšších poschodích nacházely byty několika obyvatel bývalého paláce, kromě jiného také byt ředitele studia Lojzika Rečky a manželů Konvalinkových. Paní Konvalinková byla zasloužilou a známou pěvkyní olomoucké opery, Miloš Konvalinka byl od roku 1951 nejprve dirigentem Moravské filharmonie a potom hudebním redaktorem rozhlasu. Bydlely tu také rodiny vedoucího technika Zdeňka Vysoudila a jednoho z někdejších zakladatelů rozhlasového studia z roku 1949 Jaroslava Kanyzy, pověřeného tehdy řízením uměleckých programů, pozdějšího gymnaziálního profesora, znalce moravských a olomouckých dějin a autora historických románů. Občas se dveře k domovnímu schodišti otevřely a do rádia vstoupila některá z manželek obou zdejších důležitých činitelů. Pokud to byla paní Rečková, byl její vstup spíše tichý a skoro nenápadný. Ve slušivém župánu, na nohou střevíčky, přicupitala do sekretariátu a špitla „Je tu Lála? Mohu s ním na okamžik mluvit?“ Paní Konvalinková se vyznačovala spíše vstupem překotným, až bouřlivým, jak je to v povaze operní divy a jak to odpovídá dobře vyvinutým proporcím mocné sopranistky. V těchto případech se oba manželé na svých místech v redakci zjevně přikrčili a Milošovo obvyklé zvukné fortissimo, předtím dobře slyšitelné i za jeho zavřenými dveřmi či ozývající se z dálky odkudkoli ze studia, ztratilo značně na intenzitě a stalo se až překvapivě mírumilovným. Dalo by se říci, že mistr mistrně ovládal svůj hlas způsobem v muzi-

kantské terminologii označovaným „con sordino“ – což znamená s použitím dusítka či tlumicího pedálu.

Kam vedly z rozhlasové předsíně postranní dveře, věděli jenom domácí. Byly tam především dva důležité kumbálky: střížna magnetofonových záznamů se skřínkami pásů ve zpracování či v zásobě (jeden se tu málem neotočil, jak byl prostor přeplněný), se světlíkem do dvora budovy, zářivkou na stropě a navíc za zástěnou s umně skrytým výklenkem pro neskladný a hlučný dál-nopis. Sloužil hlavně k rychlému zasílání zpráv a dalších textů i ke spojení s redakcemi jiných stanic v republice. Do výklenku byla vyhoštěna také malá přípravná káva s dvouplotýnkovým elektrickým vařičem, sekretářky tu měly úsporně uloženy konvičky, hrníčky a stále doplňovanou zásobu mleté kávy a cukrových kostek.

Chodba či předsíň ústila do střední ze tří poměrně velkých redakčních místností, jejichž okna vedla na Horní náměstí s výhledem na jihozápadní stranu radnice s renesanční lodžii, pod níž byl hlavní vchod s tepanou mříží. Pod oknem zde za starodávným psacím stolem seděla Marie, sekretářka ředitele, před sebou počítačku na kliku, za sebou stěnu zaplněnou šanony a svazky příruční knihovny. Naproti bylo moje pracovní místo redaktora. Moc klidu tady nebylo, protože každou chvíli přicházely návštěvy, které musely být ohlášeny a uvedeny k Lojzíkovi Rečkovi do vedlejší ředitelské kanceláře.

Přišel jsem do olomouckého rozhlasu na pozvání ředitele Rečky po dosti dobrodružném intermezzu v křesle šéfa prostějovského Domu osvěty. A převzal jsem redigování pořadu „Zajímavosti z Olomouckého kraje“, který běžel hlavně v rozhlase po drátě. Šlo o regionální kulturní publicistiku s širokou škálou možností a dle vlastního výběru: črty, fejetony, reportáže, povídky a drobná literární rozhlasová pásma. Redaktor s takovým zaměřením nemůže být trvale vázán u redakčního stolu. Zpracovával jsem své náměty často v terénu, se zápisníkem v ruce nebo s příručním magnetofonem přes rameno. A redigoval je pak definitivně zejména v noci doma, kde byl klid a přicházely nápady: někdy mě téma napadlo ve snu, to jsem honem vstal a udělal si poznámku. Bydleli jsme ve třetím poschodí, v domě bylo

za mých časů několik bytů v několikrát přestavěném domě, který tu stál už před třemi sty lety. Budova střídala šlechtické vlastníky, stejně jako později bankéře a nakonec kavárníky. Ti první tu dokonce vařili pivo, poslední, už ve dvacátém století, se stali koncesionáři v oboru kavárenském a herním, jak v Olomouckém deníku dokládá odborník na historii zdejších hospod Miloslav Čermák. Podniky v kdysi honosné budově se štukatérovy nápady, s terasou, prolamovaným zábradlím a markýzami také měnily jména: kdysi Kaffee Kaiserhof, potom Grand, Ring Kaffee... V 70. letech Olomoučané kavárnu znali jako Café Corso, během času zanikla, kanceláře tu měly Středomoravské elektrárny, v 90. letech se proměnily v hernu s biliáry a dnes si tu můžete dát v Čínském restaurantu asijskou specialitu. – Leč odpusťte žvanivému starci... To už jenom teď a tady, to jest daleko od Olomouce, vzpomínám na staré moravské město, v němž se toho mezitím tolik změnilo.

Alois Rečka, tehdy čtyřicátník, rozhlasový a televizní redaktor, novinář, básník, výtvarný kritik a publicista, řídil olomoucké studio s přehledem a velmi liberárně. Psal příspěvky z oboru umění, literatury a vůbec kultury s odbornými znalostmi, se zaujetím a nadáním. V jeho redakční místnosti si podávali dveře spisovatelé a básníci, zejména však malíři a výtvarní umělci z celého – nejen severomoravského – kraje, známí i méně známí. Lojzík s nimi debatoval a pomáhal jim zejména tím, že uváděl ve známost jejich díla a práci, v rozhlase, v tisku, na výstavách. Přicházel za ním usměvavý O. F. Babler, Jiří Kuběna, Oldřich Šuleř, Věnceslav Juřina, student Ivan Kubíček, učitelé Palackého univerzity Aljo Beran, František Bělohlávek či Miroslav Jemelka nebo skladatel Václav Kolář. Rečka publikoval sbírky básní Olomoucké kašny, Polibek do kamene a melodram Frývaldov 1931. Pravidelně zajížděl na festival poezie a umělecké recitace Wolkrův Prostějov. Znal se s mnoha českými a hlavně moravskými literáty, s Jaroslavem Seifertem nebo s Janem Skácelem a Oldřichem Mikuláškem, kteří na prostějovský festival pravidelně každým rokem přijížděli. Na Wolkrově Prostějově 1958 mi Alois Rečka nabídl spolupráci v olomouckém rozhlase. Nová šance mi přišla velice vhod. Prostějovští

činitelé a funkcionáři ovládli tehdy většinu oblastí kultury a prosazovali vehementně své politické přesvědčení, osobní zájmy a hlavně pod nátlakem městské a okresní organizace komunistické strany úzkou stranickou orientací.

V rozhlase mi od samého počátku Alois Rečka nechával velkou osobní svobodu a možnost, abych si sám pro svou rubriku vyhledával podle vlastního názoru zajímavá témata i způsob jejich zpracování pro vysílání. Sám mne přátelsky, nezištně a systematicky zaučoval do „rozhlasácké“ práce, jejích metod a specifických možností. Vyjížděl jsem s ním rozhlasovým reportážním vozem k natáčení „do terénu“, poznával jsem s ním, jako zpočátku ještě nezkušený reportér a redaktor, mně dosud neznámé kouty Olomoucka či severní Moravy a lidi, kteří tu žili. Vzpomínám dosud živě na Lojzíkem Rečkou organizované „lovy beze zbraní“, zato s mikrofonom a příručním magnetofonem, třeba při nočním pozorování říje jelenů v jesenických horách. Zdejší hajný vábničkou přilákal statného osmeráka až do bezprostřední blízkosti naší skrýše a paroháč odpovídal na řvaní vyluzované hajným do stočených dlaní. Magnetofon tiše běžel a nezkušený reportér měl už obavu, jak toto dobrodružství nakonec dopadne. Dopadlo dobře, jelen po několika minutách pozorování podezřelého křoví našťastí ztratil zájem a pomalu zase odešel do hloubi lesa. Jindy jsme s Rečkou pátrali ve Velkých Losinách, kdy Lojza jako hlavní autor připravoval seriál o tamních zámeckých čarodějnických procesech. Našli jsme v muzeu smolné knihy ze 17. století, pročítali Kladio na čarodějnice – dobovou metodologii pro inkvizitory-začátečníky, drželi v rukou ďábelské mučicí nástroje. Představovali jsme si osudy obětí, zaznamenané v obžalovacích spisech i v protokolech o vykonání hrdelního ortelu. Neměl jsem tušení, že podobné tragédie se možná ještě stále odehrávají na nedalekém Mírově. Tehdejší politické procesy? O těch se vědělo, ale moc se kolem ošemetné záležitosti mezi lidem nemluvalo. Vlk byl za humny. Co když Belzebub opravdu nikdy nespí?

Všechno, kolem čeho jsem do té doby chodil jen z povzdálí a „špekuloval“, jak se to vlastně dělá a co za tím vězí, jsem najednou mohl na vlastní oči prozkoumat, sám vyzkoušet, zeptat se u pramene

a potom se o své zážitky a zkušenosti dokonce podělit s někým, kdo zrovna poslouchá rádio a je třeba také zvědavý. A tak jsem se příkladně v letadle vysoko na obloze opakovaně pokoušel popsat do mikrofonu pocity reportéra, s nímž se postupně olomoucká čtyřka ženských leteckých akrobatek Svazarmu – tehdy byly mistryněmi světa! – řítila z jednoho loopingu do druhého... Marně, musel jsem nakonec své zážitky a utrpení sdělit posluchačům v psané reportáži.

Jezdili jsme na návštěvy ke mně dosud neznámým básníkům, spisovatelům, malířům, sochařům nebo architektům působícím na Olomoucku. Lojza se s nimi znal či po léta přátelil. Někteří z nich ještě sami hledali umělecké uplatnění a měli potíže s uvedením svých výtvorů na veřejnosti. Seděli jsme a debatovali v miniaturním ateliéru malíře Miroslava Ketmana, žáka profesora Zrzavého a absolventa zlínské Umělecko-průmyslové školy, zrovna prodělával jednu ze svých tvůrčích krizí, popíjel červené víno a kolem zdí měl postavena plátna s pesimisticky laděnými temnými obrazy lomů a kamenných stěn. Mladý učitel Dušan Janoušek, rodem z Prostějova, působil v té době v Olomouci jako grafik a ukazoval Rečkovi svůj bohatý soubor ex libris. Za Jiřím Jílkem, sochařem a malířem, jsme zajeli do Sobotína, bylo horké léto a na prostranství za domkem tesal potem zmáčený umělec svá díla s valašskými náměty. Většinou se Rečka zajímal o mladé umělce, všichni zmínění měli tehdy kolem třicítky.

S Aloisem Rečkou, u kterého se také konaly pravidelné porady všech tvůrčích pracovníků studia, seděl v jedné místnosti Vladimír Kurtin. Vymýšlel tu své zábavné pořady, estrády, kvízy a jiné pracovně i v konečném výsledku často nevděčné žánry. Měl z tohoto oboru zkušenosti, dřív působil pro různá osvětová zařízení jako bavič a lidový vypravěč „stryc Kurtin z Hošťálkovej“. Tvořit zábavné pořady pro rozhlas a později pro televizi nebyla žádná legrace. Laďa Kurtin měl už ze stálého psaní veselých či aspoň úsměvných textů komplex, jeden den vtipkoval na potkání, potom zase propadal melancholii. Dělat „legraci“ je jak známo „tvrdý chlebiček“. Znal se s autory a redaktory zábavných pořadů z jiných stanic, často jezdil do Brna či do Prahy ten či onen

pořad konzultovat. Olomoucké rozhlasové estrády se většinou dobře umísťovaly na ústředním programu v Praze. Jednu dobu Kurtin úzce spolupracoval s brněnským Jiřím Štuchalem a potom s Jiřím Proklem, který i dojížděl do Olomouce na porady.

Na olomouckém zimním stadionu působil tehdy prvoligový vojenský hokejový klub Křídla vlasti. Redaktoři zdejšího rádia si pohrávali s myšlenkou přímých přenosů z hokejových utkání mistrovství republiky. Několik z nás si udělalo dokonce na stadionu zkoušku na přímý živý komentář z utkání. Většina, já mezi nimi, jsme se po několika neúspěšných pokusech přesvědčili o zbytečnosti svého počínání. Na Josefa Laufera, Štefana Mašlonku či jiná tehdejší i dřívější reportérská esa jsme prostě zdaleka nestačili, a tak jsme své úsilí v olomouckém rozhlase hanebně vzdali. Nejlepší z nás všech byl Přemysl Zajíček. To byl tehdy coby zpravodaj tzv. pražský korespondent. Objevoval se ve studiu narychlo jak pověstný hanácký Ječmínek, přes rameno s malým praktickým magnetofonem, který dostal z pražské redakce a který jsme mu záviděli, protože my z Olomouce jsme se tahali s těžkým sovětským Reportérem, stále trpícím závadami, zpravidla zrovna, když jsme to na reportážních výpravách nejmíň potřebovali. Zajíček loudil pravidelně cigarety na všech, co jsme kouřili, a stále byl bez peněz. Potom najednou zmizel z mého obzoru, povídalo se, že měl nějakou politickou lapálii, ale spíš v tom byla některá z dívek, které Přemek často střídal, což mu asi u jeho pražských šéfů pokazilo pověst. Od rozhlasu měl přidělen motocykl Jawa 250, na něm jezdil ďábelskou rychlostí za reportážemi. Potom jsem stroj „zdědil“ já, dokud jsem se s ním nevyboulal na mostě u tehdejšího autobusového nádraží. Motocykl jsem lehce poškodil, sám jsem vyvázl jen s modřinami a oděrkami. Dalším nájemcem motocyklu byl Jarda Knybel, zemědělský redaktor. Byl k nám přidělen, prý přes Rečkův nesouhlas, z funkcionářského podhoubí OV KSČ. Zpočátku jsme mu s ostatními kolegy nedůvěřovali, ale pokud vím, nikdy své pozice proti nikomu z nás nezneužil. Měl spoustu starostí se svou reportérskou kvalifikací, i když v zemědělství se vyznal, hlavně si nerozuměl s oním proradným Reportérem. Vracel se občas po celém dnu práce v terénu unavený a u přetáčecí

aparatury ve studiu zažíval deprimující okamžiky, když mu magnetofon pro nějakou závadu nevydal údajně natočenou reportáž. To potom chodil jako tělo bez duše, stěžoval si kolegům a zkoumal u techniků možné příčiny závad. Na natáčecí techniku se raději nespolehl zpravodaj Mirek Sova, který chodil za zprávami z regionu s tlustým zápisníkem a s tužkou v kapsičce saka. Věčně pátral v různých podnicích a závodech v kraji po možných zdrojích informací a v jednom kuse telefonoval. Zabýval se hlavně událostmi z oblasti průmyslu a obchodu a své kratičky, zato četné zprávy několikrát denně posílal dálkopisem do Ostravy nebo do Prahy.

Miloš Konvalinka, neúnavný organizátor a novátor v oboru vážné hudby i jejího šíření, dlouhými jednáními dosáhl konečně rezervace koncertního sálu v budově Moravského divadla v čísle 23. Reduta – přejmenovaná za komunistické éry na Sál Julia Fučíka – měla být vybavena pro nahrávky olomouckého symfonického orchestru. Znamenalo to náročné stavební i technické úpravy, položily se nové kabely a sál byl propojen s režijním pracovištěm v rozhlasové budově. Než se podařilo zařídit toto nové studio, natáčela Moravská filharmonie a ostatní hostující hudební tělesa v prostorném sále přímo v rozhlase. Ten ho nechal technicky vybavit, ale všechno se ukázalo zbytečné, protože sem do prvního poschodí pronikaly zvuky z kuchyně restaurace Opera a rachot ze dvora, kde zásobovací vozidla vykládala bedny potravin. Maestro Konvalinka červený rozčilením přerušoval probíhající hudební nahrávky, běhal ze studia do kavárenské kuchyně a křičel, že takto se nedá pracovat a že ho odvezou do blázince. Samozřejmě měl pravdu, ale trvalo dlouho, než se v podstatě neřešitelná situace smírně vyřešila zrenovováním sálu Reduty. Ve své redakční místnosti se Miloš Konvalinka pravidelně zavíral s některým dirigentem Moravské filharmonie – za desítky let tu stopu zanechali (kromě zakladatele orchestru v roce 1956 Františka Stupky) Milivoj Uzelac, Bohumil Berka, začátkem 60. let Jaromír Nohejl a Zdeněk Mácal. Konvalinka zhusta přijímal i hudebníky komorních souborů, kteří tu natáčeli své koncerty. Jezdili sem známí sólisté z celé republiky i ze zahraničí. Vzpomínám na příjemnou dvojici manželů Lejsko-

vých, kteří v Olomouci často nahrávali své klavírní koncerty. Josef Vaca, sólista Pěveckého sdružení moravských učitelů a dirigent olomouckých sborů, se tu střídal s Antonínem Schindlerem, varhaníkem z nedalekého chrámu sv. Mořice a Moravské filharmonie. Z dirigentů byl nezapomenutelnou postavou Milivoj Uzelac, nervní, temperamentní muzikant, enfant terrible tehdejší olomoucké muzikantské scény. Vzbuzoval velkou pozornost v malém trochu konzervativním hanáckém městě zejména svým barvitým odíváním. Lidem někdy připomínal pestrého papouška. Musel předčasně odejít, protože v roce 1959 při slavnostním koncertu jakéhosi mezinárodního setkání psychiatrů se spolu s celým orchestrem oblékli místo do fraků, tož do ošuntělých civilních šatů. Prý chtěli protestovat proti nízkým platům. Všichni rebelové byli potrestáni, většina snad jenom peněžitou pokutou.

V nedalekém Brodku u Přerova jsem poznal rodinu zvonařů Dytrychových. Tehdy šlo o raritu. Dnes má zvonařská dílna Tomášková-Dytrychová, s. r. o., světovou pověst a za posledních padesát let se v Brodku odlilo přes osm tisíc zvonů, od malých „umíráčků“, které se ozývají na každé malé dědinské zvonice, až po více než pětistunový Svatý Urban, který zvoní v Košicích. Asi v roce 1959 jsem se vypravil s magnetofonem do Brodku, tehdejší šéfka firmy paní Laetitia Dytrychová mi sdělila, že se právě toho dne chystají na odlití dalšího velkého zvonu. V dílně, umístěné na dvoře bývalé venkovské usedlosti, byl před zrozením. Tehdy ještě pan Dytrych pracoval podle staleté technologie, metodou „na ztracený vosk“: konstrukce zvonu se vysoustruží z vosku, oplácá se hlinou, rukama uhladí a do formy se vylije zvon. Samozřejmě, že vlastní výrobě předchází složité výpočty tvaru náročného výrobku. „Když stékají do formy první kapky žhavé slitiny, modlím se nahlas a prosím Boha, aby se zvon zrodil dobře. Někdy při tom pláču nebo zpívám, je to napínavé a vzrušující. Vždycky je to takové a bylo určitě od samých začátků, ještě za tátova života...“ Jsou to dramatické a skoro posvátné a rituální chvíle. První zvon zazněl dne 1. května 1950, ten je pokládán za datum vzniku zvonařské dílny Dytrychů v Brodku. Josef Dytrych zvolil jako výrobní značku své zvonařské dílny větvičku čerstvě utržené tůje.

Umřel na srdeční mrtvici ve svých 53 letech, po něm dílnu převzala, jako by to byla samozřejmost, jeho paní Laetitia. Zažil jsem zrození zvonu za její přítomnosti. Zvon po odlití pomalu chladne, což ovlivňuje jeho vyznění a barvu tónu. To trvá někdy až tři dny, podle velikosti zvonu. Jeho tón se pak zkouší ladičkami. Jako prvotřídní hudební nástroj. Tradice zvonařů Dytrychových trvá letos ve třech generacích 65 let, zvonařství se věnují i Dytrychových dcery. Jedné z nich se narodil chlapec, takže po letech by mohl být mistrem zvonařským opět muž. Paní Tomášková-Dytrychová, baculatá paní podle fotografie, vyprávěla jednou novinářům: „Náš táta rozjel výrobu zvonů na počátku padesátých let, kdy se se živnostníky jednalo jako se zločinci. Navíc, jestliže šlo o výrobky pro religiozní účely. Vše, co se týkalo církve, se ničilo, kněží byli zavíráni. Z tehdejšího Místního národního výboru v Brodku přišli, že jdou zavřít dílnu a rozbít formy. Táta se likvidátorům postavil do vrat: To byste mě museli napřed zastřelit... Vy už tady nebudete, ale zvony zůstanou... Odvedli ho, vyslýchali, bili a potom hodili zmučeného za vrata. Z tlampačů po dědině hlásili, že Dytrych je vatikánský agent...“ Doba, kdy měly zvony věží kostelů v republice navždy zmlknout, naštěstí dávno odešla. Brodecká zvonařská tradice pokračuje. Tisíce zvonů z dílny Tomášková-Dytrychová, s. r. o., znějí po celém světě, na všech kontinentech, jsou v Praze, na různých místech v Evropě, na Sibiři, v Americe i Africe, vyzvánějí v Austrálii i v Japonsku. V roce 1990 darovali Dytrychovi zvon o váze 95 kg papeži Janu Pavlovi II. při jeho první návštěvě České republiky. Když na přelomu tisíciletí Marie Dytrychová věnovala rodné obci zvonkohru, obecní úřad jí nadiktoval podmínky, za nichž smí rodina zvonkohru sama předvádět vlastním návštěvám a ještě musí zaplatit poplatek do obecní kasy... Šokující, nepředstavitelné, absurdní...

Režii tzv. slovních pořadů v olomouckém rozhlasu na počátku 60. let míval, ve vedlejším zaměstnání, Bohdan Denk z divadla. Z činoherců jsem si pro své fejetony nejraději brávil Zdeňka Ornesta, jindy zase staršího, hlubokým a sytým hlasem vládnoucího Františka Šece. Toho spíš pro veselejší či trochu ironické texty, které dovedl beze zbytku interpretovat a ještě, k mému překvapení,

vylepšit. Zdeněk Ornest byl jen o čtyři roky starší než já a byl to „kámoš“. Nesedávali jsme sice spolu dole v Opeře u kafe, ale tykali jsme si a dobře si rozuměli. Když si přečetl text, stačilo pár minut, abychom si vysvětlili některou pasáž. Zdena navrhl někdy drobnou změnu slovosledu, „aby to v puse líp šmakovalo“, a jelo se. S Bohdanem Denkem jsme si po dvaceti letech vyměnili po dopise – a u toho zůstalo. Působil tehdy v kterémsi rozhlasové stanici na severu Německa.

V Denisově ulici bydlel a měl svou dílnu mistr houslař. Jeho jméno jsem už bohužel za ta léta zapomněl. Malý človíček, povídavý a milující své náročné řemeslo. Vyráběl a zejména opravoval všechny strunné hudební nástroje, od dětských skřípek přes kvalitní housle na zakázku pro zdejší hudební školu až po staré harfy, které kdosi vyhrabal ve starém haraburdí na půdě a chtěl je vyzkoušet. Pracoval kvalitně a nechával si čas na práci i na důkladné vyzkoušení nástrojů. Navštívil jsem ho a nechal si vyprávět o jeho práci, o nástrojích, které prošly za dlouhá léta jeho rukama. Vyprávěl rád a s nevídaným nadšením. Pořad jsem chtěl uvést několika takty houslového sóla z nepřeberného bohatství rozhlasového archivu, režisér Bohdan Denk však přišel za mnou s nápadem, ať hudební úvod realizuju ve vlastním provedení. Marně jsem se vmlouval, že jsem se hře na housle naposled věnoval v útlém dětství, nakonec mi přinesl technik housle ze skříňe Miloše Konvalinky a já jsem pro mikrofon zahrál neuměle a téměř neposlouchatelně melodii Ovčáci, čtveráci. Nikdo z posluchačů, pokud mi bylo známo, naštěstí neprotestoval.

Ohlasů na vysílání bylo tehdy obecně pramálo, i když olomoucký rozhlas poslouchalo, jak jsme věděli, poměrně dost lidí po drátě i na vlnách. Dřevěné skřínky „drátáků“ visely na stěnách všech obchodů a dílen a byly neustále v provozu. To mne přivedlo na myšlenku uspořádat pro krajové vysílání neobvyklý pořad přímého přenosu rozhovorů s fotografy a filmaři amatéry, kterých tehdy bylo díky přerovské Meoptě v okolí velké množství. I organizovaných spolků fotografů. Sám jsem si tehdy koupil svou první filmovou kameru z Meopty, ale moc jsem s ní zatím neuměl zacházet. Znal jsem se sice s prostějovským amatérským filmařem Men-

clem, který točil na šestnáctku a vyhrával všechny soutěže v republice, ale potřeboval jsem důkladné školení. Pozval jsem tehdy několik expertů právě z Meopty a hlavně, to jsem považoval za svůj velký úspěch, Jaroslava Novotného, přítele Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda a režiséra jejich filmů, které po celou dobu jejich cestování tvořil ve zlínských filmových ateliérech na Kudlově. Veselý bělovlasý pán se vyznal jako nikdo jiný ve filmové a fotografické tvorbě, ale také ve zpracování hojného filmového materiálu natočeného při dlouhých a dobrodružných misích obou slavných cestovatelů. Novotný živě a neúnavně odpovídal na dotazy posluchačů ve studiu i ve vysílaném pořadu. Byly těch otázek stovky a program, který se natáčel pro jistotu také na záznam, jsem pak asi 14 dní montoval na střihačím pultu a proklínal nápad, který měl pro redaktora za následek takovou složitou práci s nůžkami. Tehdy si redaktoři sami stříhali natočené reportáže a rozhovory, bez ohledu na komplikace technického i obsahového rázu. Doba se od té doby změnila a stejně jsou výrazné jiné metody reportérské práce a nahrávání zvukových záznamů. To jsem zjistil při své poslední návštěvě v olomouckém rozhlasovém studiu při natáčení jednoho svého vzpomínání a také při svých vlastních zkušenostech s používáním malých příručních přístrojů ze začátku nového tisíciletí. Na počátku 60. let bylo zvykem zvukový záznam rozhovoru řádně sestříhat tak, aby posluchač měl „příjemný“ dojem, že dotazovaný subjekt, jakož i redaktor, ovládají dobře češtinu a taky se umí, jak se říká, souvisle „vymáčkout“. To na originálním záznamu natočeném v terénu na přenosný magnetofon bylo zpravidla problematické. Tázané osoby, většinou obyčejní smrtelníci ze závodů nebo z polí, měli jednak respekt před mikrofonom, jednak nebyli zvyklí mluvit spontánně a bez papíru – to neuměli ani vysocí funkcionáři partaje nebo vlády. Sami prezidenti republiky a první tajemníci všeho ražení četli své projevy ze svazků papíru, připravených někde na ústředním výboru. A navíc panoval strach, že „pustit si pusu na špacír“ může mít pro mluvčího dalekosáhlé důsledky, protože v každém okamžiku přece „nepřítel naslouchá“. Nějaká neuvážená větička mohla znamenat, že u domovních dveří zanedlouho zazvonil návštěvník a nebyl to listonoš.

Cenzoři, byli to dva tzv. „staří soudruzi“, jeden z nich bývalý tiskař, byli ve studiu jako doma. Věnovali se pozorné četbě psaných textů pro vysílání, na zvukové záznamy nebylo dost času a většinou kratičké minutové nahrávky se přímo montovaly do připravovaných pořadů. Zato diskuse s cenzory Hlavní správy tiskového dohledu, jak se úřadu oficiálně říkalo, bývaly někdy dlouhé. Ne všechny nápady redaktora vždycky cenzurou prošly. Byl to boj s časem, protože cenzurování psaných textů se někdy odehrávalo až těsně před natáčením. Stávalo se, že jsem se s bdělým soudruhem dohadoval dokonce o slovíčka, kvůli nimž nechtěl celý text povolit pro vysílání, přestože ve studiu už čekala speakerka Jarmilka Doležalová, objednaný herec z divadla, režisér Bohdan Denk a natáčecí technik. Občas se stalo, že jsem cenzora přesvědčil a ten nakonec text s mručením „pustil“. Nebo jsem tvrdošíjnému soudruhovi v náhlém nápadu prostě navrhl jinou formulaci věty a pro tentokrát bylo vyhráno. Nakonec jsme se, i když horko těžko, shodli. Za nepolepšitelného a nebezpečného „kontrarevolucionáře“ mne tehdy nemohli pokládat. Nebo mohli, ale nepokládali. Někdy to ovšem bylo zlé. Natočil jsem někdy v roce 1962, tedy už v době mírného „tání“, rozhovor s několika občany Olomoucka. Vyslovovali se na tu dobu dost kriticky a tvrdili, že se o poměrech v kraji musí lidi dovědět pravdu. Snažil jsem se je mírnit, nebyl jsem si jist, zda to cenzurou projde. Taky že ne, sestříhaný pořad jsem poslal do Ostravy, obratem mi jej vrátili a připojili důtku s varováním. Tlak z Československého rozhlasu Ostrava, k němuž převedli po územní reorganizaci taky olomoucké rozhlasové studio, byl chvílemi dost silný, přestože jsem se s tamními kolegy znal a vycházeli jsme si vstříc. Vzpomínám i na jednu další pro mne trapnou a nepříjemnou situaci. To jsme se se ženou vrátili z dovolené v NDR, byli jsme ve Warnemünde, u moře nám bylo příjemně a všechny starosti jsme mohli hodit za hlavu, noviny jsme nečetli, a tak jsme přehlédli, že 13. srpna 1961 začali po celé délce hranice NDR – NSR v Berlíně stavět tzv. „berlínskou zeď“, část „železné opony“, zkoncipované východoněmeckou administrativou Waltera Ulbrichta a schválené Nikitou Chruščevem. Dověděli

jsme se o tom hned po návratu domů, a to už se rozbíhala propaganda, která měla zpracovat naše lidi, co snad ještě nebyli „à jour“. Volali mi z ostravské redakce a žádali ultimativně, abych poslal k novým okolnostem příspěvek, když jsem se právě vrátil od německých sousedů. Vymlouval jsem se, jak to jenom šlo, ale marně. Čekají ode mne, že k tématu promluvím. To jsem odmítal, tak ať prý aspoň získám stanoviska Němců, které jsme tam na pláži v campingu určitě poznali. Napsal jsem dopis jedné dívce v NDR, která měla lehátko na pláži vedle nás, vysvětlil jsem jí požadavek redakce a poprosil ji o příspěvek nějakých jejích známých ke stavbě oné zdi. A že věc spěchá. Byla to hodná holka a poslala mi obratem stránku textu s komentáři údajných známých, kteří zeď schvalují. Ještě jsem na vyzvání redakce musel urychleně napsat několik řádek úvodem, to mi už z toho bylo špatně, a navíc jsem měl celý text osobně přečíst. Odmítnout jsem se neodvážil – a tak ten příspěvek zařadili v Ostravě do kteréhosi pořadu krajového vysílání. Dosud se za svou tehdejší přechodnou slabost stydím. Do podobně nepříjemných okolností jsem se dostal v rádiu ještě jednou. To jsme byli s partou dobrých kamarádů na zájezdu Československého svazu mládeže do Sovětského svazu. Chtěli jsme na vlastní oči konečně poznat bájnou „zemi, kde zítra již znamená včera“. Aspoň se tak o SSSR tehdy bez přestání mluvilo, recitovalo a zpívalo, až uši brněly. Zkušenost to byla nakonec otřesná a zážitky z celé cesty nejen dobrodružné, ale i velice poučné. Lojzíkovi jsem před odjezdem slíbil, že mu z cesty napíšu malou reportáž. Po návratu a po neuvěřitelných a šokujících zážitcích jsem Lojzovi Rečkovi vysvětlil, že nemohu napsat ani řádek, protože by text neprošel cenzurou a nás by oba asi zavřeli za hrubé pomluvy bratrské socialistické země a našeho velkého vzoru.

Práce ve studiu bylo „až po staříckovo“, jak se u nás doma říkávalo. Kromě psaní a nahrávání se také, jak už jsem říkal, stříhalo. Dokonce redaktor sám stříhal své vlastní otázky a poznámky. Různá přerážení, zakoktání, zakašlání nebo delší odmlky se vhodně upravily tak, že rozhovor běžel jako na drátku. Posluchač, učili nás tehdy, má právo na čistý poslech bez jakýchkoli „zádrhelů“ a zaváhání, což mělo

svědčit o vysoké kulturní úrovni prostého českého člověka. Použitelné části rozhovorů, věty, nebo dokonce jen slova se na stříhacím stole přikládaly v ústřízcích nahraného materiálu pozorně k sobě a trpělivě se slepovaly vodičkou zapáchající tuším acetone. Ruce se jen těžko po té tekutině umývaly. A na zemi ve střížně se hromadily nepoužitelné části hnědočerveného pásku. Běda ovšem, když zpracovávaná část pásu upadla a zamotala se do chuchvalce na podlaze. Mnohem později se objevily ve vysílání pražského Mikrofóra reportáže připravované Ludvíkem Vaculíkem. To bylo už něco docela jiného: rozhovory plynuly volně, starosti s přerážáním se přecházely jako samozřejmost, Vaculík uměl klást otázky a lidé mu důvěřovali a svěřovali se mu. Stal se naším vzorem, v rádiu a nakonec i svými články v Literárních novinách. Ale to už je jiná kapitola, která se odehrávala také v jiné době, kdy už jsem v olomouckém rozhlase nepůsobil. Přijal jsem v roce 1960 nabídku pracovat jako překladatel a tlumočnick na Kubě, kde jsem s rodinou strávil skoro dvě zajímavá léta s řadou překvapivých událostí, mezi nimi i období „karibské krize“. Připravil jsem z té dálky také rozhovor s kubánským básníkem Nicolasem Guillénem pro pražský rozhlas. Po návratu mě v ostravském krajském studiu přivítali novými úkoly, které jsem při nejlepší vůli nemohl splnit: „Necháš teď, Luboši, všechna témata z kulturní oblasti a zaměříš se spíše na ta hospodářská.“ Tak, a basta fidli. Dojížděl jsem do Ostravy, a dokonce tam nějaký den i pobýval, abych si zvykl na nové prostředí a nové lidi, za nimiž mě zejména dobrý kamarád Jarek Nohavica st. doprovázel do hutí a železáren. Nemohl jsem si zvyknout na otevřeně jícny žhnoucích pecí, na svítící rozžhavené ocelové hady, kroutící se na válcovacích stolicích, před nimiž jsem se s respektem a strachem krčil v pozadí za svým kolegou. Příběhy a osudy těch lidí, jistě zajímavé, či dokonce úchvatné a strhující, mi nicméně byly cizí a nepochopitelné. S úlevou jsem připravil ještě dva pořady s tématy, která mi byla mnohem bližší: reportáž s usměvavým a plachým O. F. Bablerem, který mě přivítal v domku pod Svatým Kopečkem u Olomouce, kde nás jeho paní hostila čajem a výbornými koláčky. Dozvídal jsem se od starého pána, jak překládal do češtiny starofrancouzského Aucassina a Nicolette

a zejména Dantovu Božskou komedii. No uznejte, že je to zrovna jako objevovat nové světy!

Ve studiu jsem vedl také rozhovor o překládání a literatuře s profesorem J. Š. Kvapilem, svým bývalým učitelem na filozofické fakultě. Ten mi jednoho dne nabídl místo odborného asistenta na romanistice, kterou vedl. Přijali mne jako znalce španělského jazyka pro tento obor už od následujícího akademického roku. Docházel jsem i potom poměrně často za bývalými kolegy do olomouckého rozhlasu, měli jsme si o čem povídat, a dokonce jsme si, jako v uplynulých letech tak často, spolu zahráli šachy nebo ve velkém nahrávacím studiu stolní tenis. Se střídavými výsledky a různým skóre. Tenisovými přeborníky byli hlavně Miloš Konvalinka, Mirek Janeček, Mirek Sova, Pepa Balcárek a já. Kolegyně hráčskou vášní netrpěly.

Miloš Konvalinka byl taky vášnivý šachista, pročetl příručky, řešil koncovky v novinách a hrozně nerad prohrával. Když právě nestudoval partitury nebo nepřehrával ve studiu nějaký opus s klavírním duem Lejskových z Brna či neseděl zrovna za režijním pultem, přicházel za mnou. A tak jsme pak zasedli ke konferenčnímu stolu v Milošově kanceláři nad partičkou šachu. Pravda, někdy to vyšlo jenom na rozehrání šachové partie a mohli jsme pokračovat až následujícího dne či za týden. Jednou za mnou přišla do rádia na skok moje žena. Galantní mistr Konvalinka ji pozdravil políbením ruky – byl velmi šarmantní – a na okraj se zeptal, nehraje-li moje žena náhodou šachy. Ano, ale teprve odnedávna. Miloš ožil. Slovo dalo slovo, sedli k šachovnici a než jsem já dokončil nějakou práci, byl Miloš mat. Děsně ho to samozřejmě otrávil a jak mi manželka potom vyprávěla, s předstíraným klidem se zeptal soupeřky: „A milostivá, smím-li vědět, jakou jste zvolila taktiku či systém?“ „Ach,“ ujistila ho moje žena, „můj systém je jednoduchý, soupeři seberu na šachovnici všechno, co můžu, a potom už je to lehké.“ Miloš prý jenom pokýval hlavou a zdrcen odešel uklidnit se ke klavíru...

21. dubna 1961 jsme ve studiu z „drátáku“ poslouchali zprávu o Gagarinově fenomenální cestě kolem Země a také písničku z Ostravy „Dobrý den, majore Gagarine“, kterou právě velmi aktuálně natočil orchestr Gustava Broma na hudbu Jaromíra Hnilíčky

s textem mého ostravského šéfa Pavla Pácla.

Vzpomínek a příběhů z doby bratru před půl stoletím by bylo mnohem víc. Čas ovšem nezastavíš a já jsem (jak už řečeno) přesídlil z Horního náměstí na Filozofickou fakultu Univerzity Palackého do Křížkovského ulice. Do olomouckého rozhlasu jsem se pak zastavil jenom zřídka. Nakonec jsem Olomouc opustil definitivně, když jsem v létě 1969 spěšně odjel s rodinou na dlouhou cestu a na dlouhé dvacetiletí. A tak zůstaly jenom ty vzpomínky...

Onoho památného rána, kdy z pražského rozhlasu hlásili, že na Vinohradech je ostřelují sovětské tanky, které sem letadla dopravila v noci na 21. srpna 1968 v rámci „bratrské pomoci proti československé kontrarevoluci“, jsem vyšel na olomouckou ulici a zamířil rovnou do rozhlasového studia na Horním náměstí, známým průchodem do kavárny Opera, pak po schodech do 1. poschodí. V rádiu jsem se přivítal s rozčilenými bývalými kolegy, jak jsem je znal z dřívějšího. U nahrávacího pultu seděl zase Mirek Janeček a z hlasatelný právě přicházel kolega, nedávno ještě student filozofické fakulty, pak redaktor Československého rozhlasu a nově redaktor olomouckého okresního vysílání Bohuš Matyáš. Otíral si zpocené čelo a hned se obrátil na nově přichozího s překvapivou prosbou: „Ahoj, Luboš, poslyš, nemohl bys za mne tady u mikrofonu na chvíli zaskočít? Jsem tu od časného rána, nic jsem nejedl, mám děsnou žízeň a za chvíli zase začneme s vysíláním zpráv o situaci v Olomouci a okolí...“ „Ale,“ zmohl jsem se na zbytečný odpor, překvapen tou žádostí, „neblázni, dyť já už to ani neumím!“ „Nevykládej a pojď, prosím tě!“ Posadil mne k mikrofonu a mávl na Mirka v technice. Ten jenom kývl a v příštím okamžiku se rozsvítilo přípravné zelené světlo. „Tady máš nové rezoluce proti okupaci, co sem přicházejí, a nové zprávy. Tak ahoj, za hodinku jsem zpátky! Ještě tě představím posluchačům. Počkej.“ Předě mnou se rozsvítilo červené světlo. Jsme v živém vysílání. Už se nedalo couvnout. Bohuš řekl, co chtěl, a zmizel za dveřmi. Zůstal jsem ve studiu sám. V prvním okamžiku jsem zpanikařil a do mikrofonu, vlastně proti své vůli, jsem řekl první a nepatřičnou větu: „Haló, haló, tady je rozhlas Olomouc“. Za oknem v kukani techniků jsem zahlédl udivený pohled Mirka Janečka a zděšeně

zdvížené ruce Helenky Knitlové, která tam zrovna něco vyřizovala. Já vím, podobně se kdysi v pravěku hlásil z Prahy v prvních vysíláních už jenom v kronikách rozhlasu vzpomínaný Josef Laufer. A našel jsem v papírech první protestní rezoluci proti přepadení Československa armádami Varšavského paktu. Potom už to jakžtakž šlo dál. Chvilími teda s nečekanými zvraty. Tak jsem například četl zprávu, že někde na okraji Olomouce někdo „vyvěsil bílý prapor kapitulace a lidi protestují proti tomu zbabělci“. No taky mě to rozčílilo a krátce jsem to komentoval. Za necelou čtvrt hodinu slyším nějaký zmatek na chodbě studia. Několik rozrušených občanů se tu handrkovalo nad jakousi bílou košilí: „Tady je ten váš bílý prapor kapitulace! Dyť je to moja košula, manželka ju pověsila na balkón. Lidi, co blbnete a vykládáte do rádia takové kravinyl!“ Nezbylo, než se hned v příštím vstupu omluvit a zprávu dementovat. No průšvih! Vždyť jsem ti to, Bohuš, říkal. Ten už tu byl naštěstí zpátky a převzal znovu mikrofon.

Vojska stála kdesi na okraji města. Prý jsou to Poláci a čekají, až je vystřídají Rusové. Mládež, skoro ještě děcka, se posadila před tanky a tvoří tam živou barikádu, aby se vojáci nedostali dál do středu města. „Rodiče, jděte se podívat na ulici, jestli tam nesejí zrovna vaše děti, a vezměte je domů,“ radil Bohuš v další relaci. V chodbě a předsíni další rozruch. Vtrhla sem skupina mužů, jeden z nich mává revolverem a vyžaduje přístup k mikrofonu. Chtějí přepadnout zdejší kasárna, zmocnit se zbraní a postavit se na odpor okupantům. O svém úmyslu budou informovat spoluobčany a žádat podporu. Chumel se tlačí kupředu, Zdena Vysoudil a redaktor Jarolím Koutný je všemi silami zdržují, Jarolím svým silným, ale klidným hlasem přehlušuje randál a požaduje, aby ho prozatím aspoň vyslechli. Tak to dál nejde! „Právě se vysílá, buďte klidní a počkejte venku.“ Mezitím kdosi přichází ze dvora s informací: Je tam Oskar Dvořák, šofér rozhlasového vozu. Přivezl z OV KSČ ruského důstojníka a pracovníka okresního aparátu, za nimi přijeli vojáci, kteří mají rozkaz obsadit studio. Lojza Rečka vede oficíra do své kanceláře a Koutný posílá domů všechny, co nejsou zaměstnanci rozhlasu, a všechny ženy. Musím odejít taky. Jeden avtomatčík se staví k už vypnutému mikrofonu ve studiu, další k mixážnímu

pultu. Jiný zůstává na stráž u vstupních dveří. Tváří se zarputile a nepřátelsky. Ostatní Rusové prolezli všechny místnosti a pořád hledali: Kde radiouzjel? Kde radioperedátčík? Kde radiostáncija?! Všichni zaměstnanci tvrdili, že zděs radiostáncija nět, a odkud se vysílá, to že nevědí. Ještě než se po studiu rozestavila celá ta horda, stačil technik a řidič Oskar Dvořák odnést do auta na dvoře magnetofon Nagru s mikrofonom, základní zařízení nového zpravodajského stanoviště „Dubček-Císař ABX“, jehož název vznikl na okresním výboru KSČ. Velitel přepadové skupiny se samolibě usadil v křesle za stolem v Rečkově kanceláři. Po nějaké chvíli, vykládali mi potom kolegové, vyběhl, jako by ho pronásledovaly vosy, šermoval pistolí v ruce, ukazoval na mluvící bedničku rozhlasu po drátě na stěně a křičel: Kak éto vazmóžno? My tu máme všechno obsazeno a rádio vysílá dál. Pustě klel, honil své hlídky znovu po celém studiu a hrozil: Vsjo rasstrjeljájem! Bohuš Matyáš se hlásil postupně z různých stanovišť: „Tady je legální vysílání Československého rozhlasu Olomouc. Jsme na správném stanovišti. Jsme s vámi, buďte s námi!“ Po několik dní, až do konce vysílání, okupanti nepřišli na to, jak se relace dostávaly do rozhlasu po drátě. Olomoucké vysílání přebírala i litovelská vojenská vysílačka s krycím názvem Ječmínek, jejíž signál byl slyšitelný po celé Evropě. Ječmínek odvysílal také provolání k okupačním vojákům v ruštině, polštině a němčině. Po městě jezdila zaměřovací auta sovětské armády, ale zdroj vysílání nenašla. Svobodný Československý rozhlas zahájil „štafetové vysílání“ z improvizovaných studií v krajích republiky, kterého se několikrát zúčastnila i Olomouc. V našem bytě na Horním náměstí se scházeli redaktor Jarolím Koutný a režisér Vladimír Týřl. Jejich domovy nebyly bezpečné, byli to rozhlasáci a nikdo v této zemi netušil, co bude dál. Zaměstnanci Správy spojů, co spolupracovali na vysílání, zařídili na meziměstské ústředně, že spojovatelky naší telefonní lince dávaly hovory zdarma a s absolutní předností. A tak jsme se mohli operativně domlouvat například s ostravskými rozhlasovými kolegy. V tamní redakci seděli u aparátů kolegové Berková a Nohavica.

Jarolím měl pro mne ještě jedno momentálně potřebné zvláštní, i když maličko riskantní, poslání. Přijel jsem podle jeho pokynů k zadnímu traktu di-

vadla, kde se otevřela vrata, používaná při přepravě kulis. Paní Špičková z technického oddělení a pan Šulista, sólista opery, už tam čekali a naložili do mé modré oktávky připravené zelené armádní saky s desítkou vojenských vysílaček. Přikryli jsme je v kufru a pod sedadly nějakými koberečky z divadelních výprav a já se vydal na cestu do Přerova. Silnice byly zaplněny vojenskými vozidly okupantů, na křižovatkách stáli „regulovčíci“. Občas mě zavedli ze silnice do pole, nahlédli letmo do auta, viděli na první pohled prázdná sedadla a „Daváj!“, pustili mě dál. Teprve po dvou hodinách jsem dorazil do Přerova, kde jsem vysílačky předal Laďovi Kurtinovi, právě on si je k mému překvapení v přerovském Městském domě přišel vyzvednout. Relace „Svobodného legálního vysílání Dubček-Císař ABX“ se ozvala naposledy ve středu 28. srpna o pozdním odpoledni. Jarolím Koutný u stolu v naší kuchyni zformuloval poslední zprávu pro Bohuše Matyáše, co byl stále na „správném stanovišti“. Kromě Jarolíma a Oskara netušil vůbec nikdo, kde to je. A tak neznámo odkud uzavřel Bohuš poselství známou větičkou o naději, která umírá poslední...

Při normalizačních čistkách po roce 1968 většina pracovníků olomouckého rozhlasového studia musela ze svých funkcí odejít. Vyráběly se tu v té době převážně hudební a literární pořady pro mateřskou stanici, kterou byl v centru Severomoravského kraje Československý rozhlas Ostrava.

Novou kapitolu začalo psát olomoucké rozhlasové studio po „sametové revoluci“ roku 1989. V pondělí 3. ledna 1994 ve 13.00 hodin zahájilo novodobé vysílání Českého rozhlasu Olomouc, jak se píše v encyklopedii na internetu dle zdrojů Archivu Českého rozhlasu. Olomoucké pořady dnes denně naladí 120 tisíc posluchačů nejen v Olomouckém kraji. Prostřednictvím internetu je jeho vysílání dosažitelné po celém světě. Olomoucké studio má dnes 50 zaměstnanců a bezmála 50 externích spolupracovníků, kteří připravují 17 hodin samostatného vysílání a podílejí se na dalších sedmi hodinách společného vysílání s ostatními regionálními stanicemi Českého rozhlasu.

OSOBNOSTI – VÝROČÍ

**PhDr. Bohuslava Kolářová – Mgr. Eva Klausnerová
Karel Šindler**

9. 1. 1912 Plzeň–17. 2. 1997

profesor tělocviku a ředitel první plzeňské rozhlasové stanice

Klasické gymnázium v Plzni 1924–1932; Přírodovědecká fakulta UK 1932–1936; dva roky Lékařská fakulta 1936–1938, univerzitní asistent UK (nebylo honorováno, proto žádost o přijetí do Radiojournalu); profesor Masarykova reálného gymnázia v Plzni 1938–1945, z toho od srpna 1944 totálně nasazen jako pomocný dělník v ČKD; od 5. 5. 1945 velitel a pak vedoucí a ředitel plzeňské vysílačky (od 1. 1. 1946 správcem v plzeňském rozhlasu).

Karel Šindler s rozhlasem spolupracoval již od února 1938 jako úředník pro přednáškový odbor s povinnostmi dělat ranní tělocvik; v žádosti o přijetí do RJ uvádí, že od r. 1934 střídavě řídí ranní čtvrtodinky tělocviku v Čs. rozhlasu a často se účastnil rozhovorů, které vysílal přednáškový odbor, byl ve styku s Lidovou univerzitou Husovou v Plzni a Masarykovým lidovýchovným ústavem (např. byl žádán o přednášky pro lyžařský kurz o otázkách sportovně branných, pro lehkootletický kurz v Třeboni – prof. Matoušek s týdenní neplacenou dovolenou souhlasil s podmínkou, že další nebude požadována).

V červnu 1938 dal K. Š. dr. Remeš výpověď, jako důvod mu uvedl, že k tomuto kroku jej přiměl pokyn ředitele dr. Matouška, jenž mu sdělil, že nemá pro služby v RJ žádoucích schopností a měl by dát výpověď sám; p. Šimánek, správce Radiojournalu, byl odlišného názoru a doufal, „že příčiny postupu dr. Matouška bude možno prosvětлити...“ Považoval za nutné, aby se tímto problémem zabýval předseda. K 1. 7. 1938 dal K. Š. písemnou výpověď. V červenci oznámil dr. Remešovi, že bere svoji výpověď zpět.

V srpnu dr. Träger napsal dr. Očadlíkovi, že se K. Š. osvědčil jako pracovitý, pohotový, rychlý a spolehlivý, je u něj třeba „vypěstovati větší iniciativnost“ a doporučuje definitivní přijetí do rozhlasu.

Dr. Matoušek se proti rozhodnutí ohradil, že bylo pominuto vyjádření odboru a zastával názor, že práce K. Š. neodpovídá požadavkům, které je

nutno klásti pro definitivní přijetí tajemníka programového oddělení. 14. 9. dal dr. Šindler okamžitou výpověď ze služeb Československého rozhlasu pro naprosto nepřijatelné finanční podmínky. Jednatelský sbor ukončení činnosti schválil 14. 9. K. Šindler odešel z Radiojournalu k 30. 9. 1938.

Za války vyvíjel podzemní a partyzánskou činnost nejprve v organizaci Josefa Skály. Po jeho zatčení v r. 1943 samostatně organizoval oddíly DTJ Lobzy, skupinu Výtopna Plzeň a Bolevecká střílna. Po bombardování Plzně přesunul jednu část výtopny do Kdyně. V r. 1944 se připojil do skupiny mjr. Huga Muschelika „Kolo na střeše“ a podle jejich pokynů organizoval činnost výše uvedených skupin.

5. 5. 1945 začal svou revoluční činnost na Plzeňsku obsazením vysílačky (spolu s kolegou učitelem Vaníčkem a několika příslušníky plzeňského odboje). Obsazením bunkru německé vysílačky Na Obcizně a slovy Hovoří Plzeň odtud zahájili vysílání plzeňského revolučního národního výboru. Tuto udrželi proti útokům SS do příchodu Američanů a odtud K. Šindler řídil obsazování důležitých strategických míst v celém obvodu města Plzně a západních Čech. Američané stanici nechali v rukou K. Š. a jeho spolubojovníků. Druhým programovým pracovníkem se stal středoškolský profesor Karel Güssübel. Zprávy se nosily z budovy národního výboru do plátěného stanu stojícího vedle vysílače Na Obcizně.

V r. 1944 mu mjr. Muschelík udělil hodnost kapitána a za několik měsíců jej podplukovník Krejčík povýšil na štábního kapitána.

Po obsazení Plzně americkou armádou provedl částečnou demobilizaci svých oddílů, zbytek si ponechal pro pomoc při zajišťování národního majetku; za souhlasu Okresního národního výboru zajistil cenný radiotechnický a spojovací materiál pro Čs. rozhlas a Ministerstvo informací a osvěty; mezi

jinými i stanici televizní a dále Báňskou-Bystrickou. Na přání ONV v Plzni vybudoval krátkovlnnou stanicí pro styk s pohraničím a byl ve spojení s Ministerstvem obrany.

Dr. Šindler také založil a řídil časopis Hovoří Plzeň, který začal vycházet 23. 5. 1945.

16. 7. 1946 byl schválen ředitelem Čs. rozhlasu v Plzni. MŠ udělilo dr. Šindlerovi do konce roku neplacenou dovolenou (později na celý školní rok 1945–1946).

Mezitím podal MNV stížnost na výroky K. Š. v rozhlasovém projevu. V odpovědi ČsRo Místnímu národnímu výboru v Plzni se uvádí: „Domníváme se, že výroky dr. K. Šindlera neobsahují výtku nedostatku dobré vůle z něčí strany a že zamýšlel vylíčit veřejnost nesnáze rozhlasové práce.“ Na návrh vrchního ředitele B. Laštovičky se konstatuje, že forma, kterou K. Š. použil, nebyla vhodná. Leč! Dále bylo usneseno upozornit zvláštním dopisem ONV v Plzni, že závazky, které převzal, nejsou dodržovány a že zřízení stanice v Plzni bylo podmíněno nejen dodržováním ujednání ze strany ČsRo, ale i ze strany ONV.

Dr. Karel Šindler podal žádost o zrušení pracovního poměru 1. 7. 1946 (přijata byla k datu 31. 8.). Zároveň žádal, aby „mohl od 1. 7. 1946 zůstat ve funkci externího vedoucího redaktora rozhlasových novin a reportéra, protože funkce, která mu bude přidělena MŠ, mu plně dovolí zastávat toto místo z toho důvodu, že oblast, která mu bude podléhat jako inspektoru tělesné výchovy, se plně kryje s oblastí plzeňské vysílačky“. K tomu vedení zaujalo stanovisko, že K. Š. je jako reportér stejně zaměstnán. Na tom by se nemělo nic měnit a byl by dle potřeby volán v Plzni k práci za normální reportážní honorář podle výkonu. Zprávy podle řádků si může stanice obstarat sama, právě tak kursivu. Kdyby byl touto prací příležitostně pověřen dr. Šindler, není důvodu ke zvláštním ujednáním trvalé smluvní povahy (22. 2. 1947).

Dodatek Mgr. Evy Klausnerové:

Karel Šindler předpokládal, že se bude moci vrátit do školství, ale po únoru 1948 už neměl šanci. Roku 1949 a znovu roku 1953 byl zatčen a po propuštění už mohl vykonávat jenom nádenickou práci. Byl lamačem kamene, pracoval na vrtech v Ejpovicích,

v dolech na olovo ve Stříbře, v briketárně v Sokolově a jako metař v Plzni. Když čistil plzeňské ulice, lidé ho poznávali a spontánně se k němu hlásili. V 60. letech získal možnost nastoupit jako rehabilitační pracovník v Mariánských Lázních a mohl se věnovat léčebnému tělocviku. Pak mu přátelé pomohli k místu na Střední průmyslové škole spojové techniky v Praze, kde učil až do odchodu do důchodu r. 1972.

O svém druhém zatčení za plzeňského povstání proti měnové reformě řekl: „1. června 1953 jsem byl na nemocenské a právě jsem šel na kontrolu, když průvod dělníků ze Škodovky mířil na náměstí. Stál jsem na chodníku, když mě někdo poznal a začal křičet: Doktor Šindler do rozhlasu! Několik lidí mě vyzvedlo a posadilo na jeep s československou vlajkou. Už jsem prožil vězení a tak jsem věděl, co může následovat. Proto jsem po chvíli z auta vyskočil. Ani to mě nezachránilo. Někdo mě tam viděl a hned jsem byl mezi odsouzenými. Snažili se mi dokázat, že jsem chtěl zase obsadit vysílačku. Naštěstí byl jeden ze žalobců můj bývalý žák, a tak mě na Vánoce propustili. Stejně jsem měl v kádrovém posudku ohodnocení jako „nebezpečný zločinec se schopností podlamovat pracovní morálku“. (Irena Kastnerová: Reportáž psaná bez oprátky. Plzeňský deník 3. května 1997.)

Roku 1995 slavil ČRo Plzeň 50. výročí od prvního vysílání. Na slavnostní setkání zaměstnanců pozvalo vedení i Karla Šindlera. Přišel rád a byl uvítán bouřlivým potleskem. Pak promluvil do mikrofonu a popřál rozhlasovým pracovníkům hodně úspěchů. Stal se centrem pozornosti a byla to malá morální rehabilitace.

MgA. Petr Budín**Jaroslav Zich**

17. 1. 1912 Praha–20. 4. 2001 Praha

Letos si připomínáme sté výročí narození významné osobnosti české hudby, v jejíž činnosti se ve vzácné jednotě propojily práce skladatelská, interpretační, vědecká a pedagogická. Jaroslav Zich, skladatel, klavírista, muzikolog a profesor Hudební fakulty AMU se narodil v Praze jako syn významného českého skladatele a estetika, profesora Univerzity Karlovy Otakara Zicha. Od něho také získal první hudební vzdělání, od čtrnácti let první lekce skladby a z jeho podnětů vycházel i později při své vědecké práci. Po maturitě na reálném gymnáziu v roce 1930 vystudoval v letech 1930–1935 matematiku a fyziku na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy a současně (1930–1936) i hudební vědu u Zdeňka Nejedlého a svého otce Otakara Zicha na Filozofické fakultě téže univerzity. Doktorát (PhDr.) z filozofie a hudební vědy mu byl udělen v roce 1936. Roku 1928 se stal žákem mistrovské třídy kompoziční školy u J. B. Foerster, kterou absolvoval roku 1931 cyklem písní s orchestrem „Letmý host“, provedeným sólistkou Marií Pixovou a Českou filharmonií řízenou Františkem Stupkou. Zich byl rovněž vynikající klavírista, zvláště jako doprovod a komorní hráč. Hru na klavír absolvoval roku 1933, avšak koncertně vystupoval již za dob studií, kdy se stal členem Zichova klavírního tria, v němž působil v letech 1930–1950 spolu s houslistou Ladislavem Němečkem a svým bratrem, violoncellistou Otakarem Zichem. V letech 1937–1952 byl zaměstnán v pražské redakci Československého rozhlasu, kde působil jako zvukový a hudební režisér, redaktor hudebního programu, redaktor vážné hudby a zástupce vedoucího hudebního odboru (1945–1952). Po založení Akademie múzických umění se stal jedním z prvních pedagogů na její Hudební fakultě. Přednášel zde hudební estetiku, teorii interpretace a nauku o instrumentaci. Na této fakultě byl roku 1952 jmenován docentem, roku 1959 profesorem, v letech 1959–1962 zastával funkci děkana a mezi lety 1947–1979 působil jako vedoucí Katedry teorie a dějin hudby. Na Hudební

hudební skladatel a pedagog

fakultě působil i po skončení pedagogické činnosti jako člen Umělecké rady.

Skladatelské dílo Jaroslava Zicha čítá několik desítek partitur. Tvoří je skladby komorní, vokální i orchestrální a získal za ně i mnohá ocenění (např. cena Českého komorního spolku za Smyčcový kvartet C dur, cena Svazu skladatelů za Rapsodii pro violoncello a orchestr). Se skladatelskou činností Jaroslava Zicha úzce souvisí i péče o skladatelské dílo jeho otce Otakara Zicha. Pro soubor České noneto přepracoval jeho Oktet f moll, z něhož vytvořil Chodskou suitu pro nonet, která se stala součástí kmenového repertoáru tohoto významného českého komorního tělesa.

Se Zichovou skladatelskou prací úzce souvisí i jeho publikace věnované oblasti instrumentace, kterou rovněž přednášel na Hudební fakultě AMU. Jsou to studie „Instrumentační práce se skupinami“, „Instrumentace Smetanova Dalibora“ a shrnutí této problematiky v knize „Orchestrace a sborová sazba“. Jako absolvent matematiky a fyziky na přírodovědecké fakultě věnoval zvláštní zájem i akustice, jehož výsledkem je studie „Akustika hudebních nástrojů dechových“, zpracovávající nejnovější bádání v této oblasti do roku 1934.

Stěžejní oblastí hudebněvědeckého díla Jaroslava Zicha je jeho bádání v oblasti teorie interpretace a estetiky interpretačního výkonu. Navázal zde na některé podněty svého otce, zvláště jeho koncepci názorných hudebních útvarů, které jsou složeny z jednotlivých dat vztahovaných k jejich umístění v „tónovém rozměru“, které proto nazýval „lokalita“. Jaroslav Zich pak rozdělil hudební materiál na složky, které se podílejí na utváření hudebních útvarů, a na složky, které se na jejich vytváření podílet nemohou. Hudební jevy tak rozdělil na útvarové a neútvárové; příkladem útvarového jevu může být melodie (tónová výška jako lokalita v tónovém rozměru a její pozice v čase), jevem neútvárovým je např. barva, dynamika, vibrato atd. Jaroslav Zich usiloval o vytvoření univerzálně platného sys-

tému, který by poskytl teoretickou platformu pro interpretaci hudebních děl všech stylových období a zároveň i prostředek analýzy interpretačního výkonu pro hudební kritiku. Interpretační techniku vždy spojoval s její sdělovací funkcí. Podrobným a systematickým zpracováním této problematiky se stal zakladatelskou osobností oboru estetiky výkoného hudebního umění v české estetické tradici. Výsledky svého bádání publikoval Zich ve studiích

„O tvůrčí povaze výkonného umění“, „Schumannova sonáta fis-moll v podání Jana Panenky“, „O soudobém reprodukčním slohu“, „Talichovo pojetí Tábora a Blaníka“ a především však v klíčové práci „Prostředky výkonného hudebního umění“, předkládající ucelený a propracovaný teoretický systém. Problematicou hudební estetiky se zabývá v knize „Kapitoly a studie z hudební estetiky“.

Mgr. Jiří Hubička

Jaroslav Hacman

Variace na normalizační téma.

22. 1. 1932

***vulkanizér a politický pracovník, ředitel krajského studia v Ústí nad Labem,
náměstek Ústředního ředitele ČsRo, ředitel Českého rozhlasu***

To spojení vypadá bizarně, přesto jsem ho (rád) ocitoval z velmi stručné charakteristiky, kterou u jména „Jaroslav Hacman“ ve své publikaci Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu uvedl její autor Rostislav Běhal: vulkanizér na jedné straně, ředitel Českého rozhlasu na straně druhé. Navozuje to pochopitelně otázku, co člověka vyučeného poctivému vulkanizérskému řemeslu dovede na post ředitele regionálního, posléze až Českého rozhlasu.

Odpověď je vcelku jednoduchá: správné školy a správní kamarádi.

Jaroslav Hacman poté, co se vyučil vulkanizérem (bylo to v letech 1946–1950), vykonával po jistou dobu své řemeslo, ale nepochybně už v průběhu 2. poloviny 50. let vstoupil do aktivní politiky. Není zřejmé, v jaké funkci to bylo, nepochybně však je, že se pohyboval na krajské úrovni a spadal do kompetence KV KSČ Severočeského kraje. Jeho ambice byly ovšem vyšší. Nelze shledat jiný důvod, který by ho přivedl k tomu, aby podal přihlášku na Vysokou školu politickou při KSČ, kterou úspěšně vystudoval v letech 1961–1965.

Není příliš důležité, v jaké funkci přečkal Hacman dramatický rok 1968, je však jasné, že obrodný proces nijak nepodpořil, neboť v závěru onoho období se dostal do řad těch, kteří hodnotili a posuzovali ideologická „pochybení“ jiných – byl členem prověřkové

komise. Za své stranicky pevné postoje si vysloužil odměnu – od 1. 1. 1970 se stal ředitelem ústeckého rozhlasového studia. V této funkci vystřídal Miroslava Kratochvíla, který nebyl (na rozdíl mnoha jiných) z rozhlasu vyhozen, ale naopak po úspěšně absolvovaných prověrkách posunut výš, stal se kádrovou posilou pražského rozhlasu, kde po krátkém čase získal post ředitele okruhu Hvězda.

Ředitelem krajského studia

Jakkoli zde popisují cestu Jaroslava Hacmane do křesla ředitele krajského rozhlasového studia v Ústí nad Labem jako dráhu cílevědomého stranického pracovníka, který se spolupodepsal pod kádrové prověrky, jež následovaly po událostech konce 60. let, a navozují tak domněnku, že patřil do kategorie skalních normalizátorů, jejichž působení mělo neblahé důsledky na osudy velkého množství schopných a nadaných rozhlasáků, je nutno současně slyšet hlas těch, kteří v jeho blízkosti pracovali.

Bohumil Brádle, dlouholetý redaktor studia v Ústí nad Labem, ve svém příspěvku o historii ústeckého studia (v knize Od mikrofonu k posluchačům) uvádí toto: „Jaroslav Hacman mnoho lidí v rádiu zachránil a vahou své osobnosti po dobu svého působení dokázal zaštitit celou řadu rozhlasových počínů od publicistických a dokumentaristických relací o životním prostředí, přes medailony a portréty tzv.

zakázaných umělců až po literární, dokumentární apod. pásma a feature, jejichž autoři byli například pro pražský rozhlas v té době naprosto nepřijatelní.“

Znovu se tak potvrzuje, že paušalizující pohledy, založené na strohém odsudku a apriorním škatulkování, nejsou objektivním hlediskem a historik by se jich měl vyvarovat. Garnituru vedoucích pracovníků Čs. rozhlasu, která byla spojena s etapou normalizace, nebyla jednotná masou stranických dogmatiků. Je nezbytné v ní odlišit „tvrdé jádro“ (představovali ho – mimo jiné – lidé typu Karla Hrabala, Svatopluka Dolejše, Pavla Nyklese, Květoslava Faixe...) od těch, kteří sice zastávali vlivná místa v rozhlasové hierarchii a přirozeně si je museli něčím vysloužit, nicméně neztratili ve svém uvažování „lidský rozměr“ a pokud to bylo možné a pokud to neohrozilo jejich kariéru, netoužili po ničení lidských osudů. Mezi ty, kteří dokázali zachránit i ohrožené, Hacman nepochybně patřil.

Další vzdělání, funkční růst – a pád

Nicméně po slovech, jež negativní obraz Jaroslava Hacmane trochu zjemňují, musíme z jeho následujícího působení vyzdvihnout fakt, že v polovině 70. let splnil další předpoklad kariérního růstu. V roce 1975 absolvoval kurz na akademii společenských věd při ÚV KSSS v Moskvě.

Jedním z rysů normalizačních šéfů byla funkční dlouhověkost. Málokdo z těch, kdo se na začátku 70. let etabloval do vedoucí funkce, ji opustil předčasně, což v tomto případě znamená v době kratší než 19 let. Jaroslav Hacman si roli ředitele krajského studia v Ústí nad Labem podržel až do konce srpna 1989, kdy – pro něj bohužel – povýšil. Stal se po odchodu Karla Kvapila, který rovněž povýšil, a to do funkce ústředního ředitele Československého rozhlasu, Kvapilovým náměstkem a tím také ředitelem Českého rozhlasu. Pro oba – Kvapila i Hacmane – to však představovalo rychlý konec jejich rozhlasové kariéry. Oba byli svých funkcí zbaveni na konci listopadu 1989 v důsledku kádrových změn, jež následovaly po listopadové proměně společenských poměrů u nás.

Citace namísto závěrečného hodnocení

Namísto pokusu o zobecnění Hacmanova podílu na rozhlasovém vývoji v 70. a 80. letech, pro který

mi chybí věcný materiál, zařazuji úryvky ze dvou jeho komentářů, které byly natočeny a odvysílány v první polovině roku 1970 a které se uchovaly v archivu ČRo. Oba vypovídají o Hacmanových postojích v té době dostatečně výmluvně.

J. Hacman: Komentář o pracovní morálce a vztahu k práci, 26. 3. 1970: „Že to s pracovní morálkou u nás není právě nejlepší, jistě nemusím nijak zvlášť dokazovat. Všichni víme, že leckde je pracovní kázeň problematická, že ne všude se dodržuje předepsaná pracovní doba, že velké ztráty působí národnímu hospodářství neúplné využívání pracovního dne, jsou problémy se směnností, s využíváním existujících zařízení a tak dále. Přesto však si myslím, že by bylo nesprávné podléhat malomyslnosti a poddávat se extrémním představám o všeobecnosti ulejváctví a šlendriánství. Neboť kdyby tomu tak skutečně bylo, jak bychom pak mohli vysvětlit například skutečnost, že průmyslová výroba v naší republice se po osvobození zvýšila čtyřnásobně? Vždycky jsem byl přesvědčen, že náš lid ve své převážné většině je svědomitý a pracovitý. A že ani ty největší nepořádky v organizaci výroby nedokázaly znechutit našim lidem jejich práci. Ubít jejich lásku k zvolenému povolání. Jen si připomeňme mimořádné směny v dolech a na drahách, obětavost řidičů městské i dálkové autobusové dopravy i v zimě, mimořádné sobotní směny v závodech, dobrovolné brigády mládeže...“

Po tomto lavírování mezi oblíbenou kritikou nedodržování pracovní doby a vychválením pracovní morálky našeho lidu, dojde i na osobní strunu (zážitek z nemocnice) a na oblíbené „zkrachovance a zaprodance“.

„...Ať se to jeví třeba absurdní, ale právě v nemocnici jsem si ověřil, že navzdory všem morálním škodám, které nám přineslo nedávno minulé období, není to s poměrem lidí k práci a k starostem naší země tak beznadějně, jak by se to mohlo povrchnímu pozorovateli zdát a jak si to někteří političtí zkrachovanci nezakrytě přejí... Ale jaká je vlastně ta naše doba? Jací jsou vlastně její lidé, s nimiž stojí i padají jistoty této země? Nevidíme je někdy příliš černě? Ovlivnění někdy těmi, kdož vzhledem k svým obrodným záměrům nemohou dnes nic jinak vidět ani přes růžové brýle?...“

Druhý úryvek je jen o něco mladší.

J. Hacman hovoří o potřebě aktivního přístupu při řešení společenských a hospodářských problémů u nás – Živá slova, 12. 4. 1970: „Potkal jsem ve vlaku známého. Po obligátních dotazech, týkajících se zdraví rodiny, chalupy v Jizerských horách a spotřeby nového embéčka, dochází na otázku, ve kterou vyúsťují snad všechny rozhovory těchto měsíců: co tomu všemu říkáš? Zachmuřivší se tvář a bezmocné gesto tázaného, s lakonickou úsporností profesionálního mima, signalizuje obsah odpovědi. „Nejlépe se o nic nestarat. Stejně to nemá cenu.“ Ne, to není názor jen mého známého z vlaku, který bychom mohli odbýt mávnutím ruky a poukazem na jeho netypičnost pro současný morální stav naší společnosti. Bylo by příliš laciné odvolat se na obdivuhodné úsilí mnohých pracovních kolektivů, dokumentující diametrálně odlišný a hluboce pozitivní přístup k dnešní době. Bylo by však hloupé vrátit se k praxi, kdy mnohé nepříjemné a nepohodlné otázky byly „řešeny“ jednoduše tím, že se prostě nebraly na vědomí. Jednou z těchto nepříjemných skutečností dneška je právě ta, že nezanedbatelná část našich občanů se názorově ztotožňuje s mým spolucestujícím z rychlíku Praha – Ústí nad Labem.

Skepse, zklamání, únava ze záplavy inflačních slov, proklamací, programových prohlášení, neplněných slibů, z byrokratické tuposti, s níž je ještě často přistupováno k odstranění i těch zdánlivých maličkostí, které lidi trápí, zlobí a sužují. To vše se zde nastrádalo už dávno před lednem 1968. Proto také ta spontánnost, vzmach iniciativy a nadějí, s nimiž byly přivítány širokou veřejností závěry lednového pléna ÚV KSČ v roce 1968. Polednový proces byl většinou našich občanů této země pochopen jako jedinečná příležitost, jak odstranit z našeho života vše, co brzdilo a překáželo na cestě k bohatšímu a spokojenějšímu životu. Není vinou

těchto lidí, že na jejich nadšení a obětavosti začali doslova cizopasit různí političtí dobrodruzi a kariéristé, včetně třídně nepřátelských sil uvnitř i vně našich hranic...“

Po úvodu, v němž Hacman velmi přesně charakterizoval stav společnosti po vojenském vpádu pěti zemí v srpnu 1968, deprivaci z politických poměrů, která naši společnost zasahuje téměř pravidelně každých 20 let, přichází v jeho projevu opět zlom. Dikce se přiostruje a dospívá do výhrůžného tónu: „Fakt, že mnohým našim snahám a cílům byl vtisknut pravicovými oportunisty zcela protichůdný smysl, nás nesmí odradit od jejich principiálního a důsledného řešení. Rezignující povzdech na adresu určitého vedoucího hospodářského pracovníka – ‚když přežil rok 1968 a 69, tak teď už s ním nikdo nehne‘ – je více než varující. Je to především jeden z pramenů skepse a nedůvěry, zda jsme s to věci důsledně a zásadově řešit. Jakékoli falešné ohledy a zdánlivá humánnost vůči neschopným jednotlivcům na všech úrovních je ve svých důsledcích bezohledný a nehumánní postoj k osudům naší společnosti jako celku a to nemá se socialismem nic společného.“

Hacman svá Živá slova končí burčující výzvou k aktivitě: „Ano, souhlasím. Bylo těch pádů hodnot příliš mnoho na tak krátké časové období. Přesto však – o nic se nestarat? Nic nedělat? To snad může být, i když velmi pochybný, program pro zklamaného a všech iluzí zbaveného jednotlivce, nikdy však pro společenství našich národů. Jsem naopak hluboce přesvědčen, že smysl pro věčnost, vrozená píle, pracovitost, um a fortel našich lidí, to jsou ty nejtvrďší devizy, s jejichž pomocí budeme s to v relativně krátké době zaujmout na evropském žebříčku vyspělých zemí místo daleko čestnější, než tomu bylo doposud.“

PhDr. Aleš Opekar, CSc.**Vladimír Popelka**

22. 1. 1932 Pardubice

Když profese a koníček jedno a totéž jsou.

Poslyšte písničku pěknou o tom, kterak se rodilý muzikant od hudby vzdálil a hned zase do ní vstoupil. V životě se častěji stává, že se puberták vzepře otci, který chce mít ze syna úspěšného lékaře, právníka nebo obchodníka a uteče za jazzem nebo bigbitem. V případě Vladimíra Popelky to bylo naopak: nepůjdu na konzervatoř, nechci být hudebním virtuózem. Ve dvaceti letech sice udělal konkurz do Vlachova orchestru (a to bylo v roce 1954 něco!), později dostal nabídku do Krautgartnerovy vlastní formace, ale student Vysoké školy chemicko-technologické v Pardubicích raději nejprve dostudoval. Taký nechtěl jít na dva roky na vojnu...

Nicméně muziku miloval snad od narození, a tak není divu, že dráhu chemika zase rychle opustil. Vždyť už v pěti letech si přehrával známé melodie na tahací harmoniku, rychle se učil na housle nejen u Jana Syrového, jako jedenáctiletý hrál na violu v kvartetu s dospěláky, kam už přinesl svou první skladbičku. Zpíval alt ve sboru, hrál na kytaru, trubku a na všechno možné, co vzal do ruky a dalo se z toho vyloudit libý zvuk.

Profesionální hudební vzdělání si později náležitě doplnil a pohyboval se stejně lehce ve sféře hudby vážné i populární. Své první aranžmá přinesl do pardubického big bandu Melody Club, který vedl Oskar Kmoníček. To koukali, jak šestnáctiletý kluk umí. Hned tu dostal angažmá jako trumpetista. Když později zakládající člen kapely saxofonista Jiří Kovář emigroval, dali Popelkovi v pondělí saxík do ruky a řekli: v sobotu budeš hrát. Později převzal vedení bandu, s nímž vyhrával různé soutěže a začal nahrávat v rozhlasových studiích.

Následovalo angažmá v orchestru Mirko Foreta, práce redaktora v Českém rozhlase Brno, dirigování orchestru Studio Brno, hudební režírování v pražském Supraphonu a spolupráce se skupinou Golden Kids.

Pro úplnost nevynechejme dirigentskou práci

dirigent, skladatel

pro Taneční orchestr Československého rozhlasu (od roku 1972) a hlavně pak nespočet upravovatelských, aranžérských i autorských počinů, které v krátkém medailonku můžeme stěží vyjmenovat. Jen pár zvučných jmen pro ilustraci – Karel Gott, Jiří Malásek, Petra Janů, Gabriela Beňačková, Lucie Bílá, Michal David.

A jednu málo známou perličku na závěr: Vladimír Popelka byl i u toho, když v roce 1974 vznikala v Československu první a poslední kvadrofonní nahrávka – transkripce malých děl velkých mistrů, kde k některým skladbám, které aranžoval, s kolegy domýšleli vedlejší zvukové příběhy. Takhle bohatě a plodně se tvoří, když profese a koníček jedno a totéž jsou.

Poznámka redakce:

Reálné gymnázium absolvoval v roce 1956, následovalo studium na Vysoké škole chemicko-technologické (1956–1961). Skladbu studoval soukromě u prof. Hůly v letech 1956–1961 dobře ovládal němčinu a ruštinu, částečně angličtinu.

Od 1. 7. 1965 do 3. 4. 1966 byl ve svobodném povolání, poté do 30. 9. 1968 působil v Čs. rozhlase v Brně jako hudební redaktor. Další čtyři roky prožil ve svobodném povolání. 15. 8. 1982 nastoupil jako dirigent Tanečního orchestru Československého rozhlasu místo zesnulého Josefa Vobraby. Souběžně také působil jako hudební režisér v Supraphonu Praha (1971–1981).

Koncem roku 1992 byl zrušen Big Band Radio Praha (dříve TOČR); V. Popelka rozvázal pracovní poměr dohodou k 31. 12. 1992.

Jako autor upravoval díla klasiků pro první českou kvadrofonní desku v oblasti populární hudby Variace (Supraphon 1977), podílel se na deskách dětského sboru Bambini di Praga, aranžoval tři desky Romantického klavíru Jiřího Malásky. Je autorem písní mj. Loutna (1973), Padá vlahý déšť (1975), Začalo se dnít (1976), Čekám (1980), Diskotéka na nábreží (1980), dále instrumentálních skladeb Loutna česká – šestidílná suita pro trubku a orchestr (1974), Akvabely pro flétnu a orchestr (1976), Stříbrná magie pro flétnu a orchestr (1976), Sportovní suita pro kytaru a orchestr (1979) aj.

Mgr. Milena Lukavská

Jitka Neumannová

3. 2. 1932 Praha

redaktorka

Vystudovala reálné gymnázium, pak nastoupila jako baletka do Divadla bratří Čapků v Teplicích, posléze do Divadla Z. Nejedlého v Ústí nad Labem (1948–1949); v letech 1950–1951 byla v KOH-I-NORu jako administrativní pracovnice. V r. 1951 byla přijata do Čs. rozhlasu v Liberci (redakce mládežnického vysílání), následovalo kratší období v pražském rozhlasu a poté roky v hradeckém rozhlasu, ve studiu Pardubice (zpočátku jako programově provozní pracovnice od 1. 7. 1957 – po mateřské dovolené).

V Praze nastoupila 16. 8. 1965 jako redaktorka do pionýrské redakce HRDM Československého rozhlasu. Podílela se na úspěšném ročním cyklu Školotoč, pro redakci vzdělávání a výchovy připravovala řady Život kolem nás (pásma a reportáže) a spolupracovala na přípravě pořadů nového programového typu – výchovně vzdělávacích her s masovou účastí dětských posluchačů, úspěšně připravovala a moderovala veřejné rozhlasové nahrávky. Mezi posluchačsky oblíbené patřily i pořady pro nejmenší Zahrajte si s námi.

Pro Pionýrskou jitřenku vymyslela a realizovala velmi úspěšný cyklus rozhlasových miniher s otevřeným koncem pod názvem „Dětská detektivní kancelář“. Hlavními protagonisty byli dva mladí amatérští detektivové, kterým s chutí propůjčovali svůj hlas Jiří Hálek a Ladislav Trojan. Jitka Neumannová dokázala postupem let pro tuto řadu získat mnohé renomované spisovatele i získávat a „vychovávat“ autory nové. Cyklus získal nebývalý dopisový ohlas, byl vysílán několik let v Pionýrské jitřence a po jejím zrušení byl reprízován v nově vzniklém pořadu Domino.

Významný byl její podíl právě na tvorbě magazínu Domino, který byl určený starším dětem; byl a je vysílán každý všední den už tři desítky let. Realizovala cyklus „Celá rodina v klubu Domina“, do kterého přivedla např. tehdy mladého Ondřeje Suchého a řadu známých osobností. Ti nabízeli posluchačům mnohá poutavá vyprávění, zážitky a bavili je i se svými rodinnými příslušníky.

Jitka Neumannová spolupracovala na pořadech deníku, později týdeníku pro děti Rádio na polštář. V přípravě těchto a dalších zábavných pořadů pro děti pokračovala i po roce 1988, kdy v září odešla do důchodu.

1. 8. 1978 přešla z redakce Pionýrské jitřenky do HRDM – redakce výchovy a vzdělávání, těžištěm její práce byly již zmíněné řady Život kolem nás a podíl na týmové práci při přípravě pořadů nového programového typu – výchovně vzdělávacích her s masovou účastí dětských posluchačů.

Nad rámec úvazku byla pověřována přípravou mimořádných mezinárodních programů v rámci OIRT (1981 z pracovní smlouvy).

Za svou rozhlasovou kariéru získala četná ocenění, např. zasloužila pracovnice rozhlasu a nositelka Zlaté medaile za zásluhy o Čs. rozhlas, další ocenění v řadě tuzemských i zahraničních rozhlasových a novinářských soutěží.

Kolegové a pamětníci rádi vzpomínají na její smysl pro humor, schopnost udělat si legraci sama ze sebe a hlavně na ni vzpomínají jako na dobrou vypravěčku se smyslem pro příběh. A právě příběh dokázala mistrně zpracovat v nejrůznějších rozhlasových formách.

Mgr. Jiří Hubička**Aleš Suchý**

7. 2. 1922 Praha

novinář, šéfredaktor české redakce moskevského rozhlasu, náměstek předsedy Československého rozhlasového úboru a náměstek ústředního ředitele ČsRo pro zahraniční vysílání (ředitel ZV)

Pokud bychom chtěli rozhlasový příběh Aleše Suchého pojednat hodně úsporně, stačilo by odkázat na Svět rozhlasu z podzimu 2011 (číslo 26) a upozornit zde na stranu 56, na níž je otištěn medailon věnovaný někdejšímu řediteli ČsRo Jaromíru Hřebíkovi. A poznamenat k tomu jen několik okolností, které se v příbězích těchto dvou mužů liší.

Těch odlišností by nebylo moc, ale přesto stojí za to, abychom Aleše Suchého pojednali v samostatné stati.

Nejprve: co měli oba vysocí představitelé Čs. rozhlasu první poloviny 50. let společného.

Skutečnost, že se oba narodili v Praze a že data jejich narození dělí jen něco málo přes 4 měsíce, je jistě nepodstatná.

U Hřebíka jsme konstatovali, že pocházel z chudých poměrů (otec dělník, matka v domácnosti), u Suchého to platí podobně, třebaže jeho otec byl inženýr, matka krejčovská dělnice. Oba rodičovské páry inklinovaly svorně k levici a byly před německou okupací členy sociálnědemokratické strany, po okupaci pak ihned vstoupily do strany komunistické.

Suchý i Hřebík ukončili svá středoškolská studia ve stejném roce – 1941, Suchý absolvoval na rozdíl od gymnazisty Hřebíka obchodní akademii. Jejich ambice pokračovat ve studiích na vysoké škole překazila okupace a uzavření vysokých škol. A tak se oba vydali na dráhu úředníků: zatímco Hřebík působil na úřadu práce, Suchý toho stihl víc – pracoval na Pozemkovém fondu v Praze (1942), ve Velkoobchodu s potravinami v Liberci (1943), o rok později se ocitl jako úředník v Oděvních skladech v Semilech.

Vzestup

Pak skončila válka a kariéry obou nabraly stoupající tendenci. Zatímco Hřebík pracoval od roku 1945 do dubna 1948 na Ministerstvu ochrany práce a so-

ciální péče, Aleš Suchý se uchytil na Ministerstvu informací. V letech 1945–1946 zde působil, jak sám uvádí v osobním dotazníku, jako redaktor. Nejspíš to nebylo vysněné místo, protože po roce odchází – opět na post redaktora – do deníku Rudé právo. Ani tam nevydržel dlouho – z další novinářské práce ho vytrhla výzva (přišla nepochybně z ÚV KSČ, který se, jak je zřejmé, pečlivě staral o růst kádrů ještě před rokem 1948), aby se dal na studia do Moskvy. Je to podobně zásadní změna, jaká nastartovala kariéru Jaromíra Hřebíka. Oba se v Moskvě (možná poprvé, to není doloženo) setkávají, oba jsou spolužáky po dva roky studií na Univerzitě marxismu-leninismu, kterou svorně v roce 1949 absolvovali. A stejně jako u Hřebíka, i u jeho spolužáka Suchého můžeme konstatovat, že „...současně se studiem začal v Moskvě také pracovat. Poprvé se tak dostal do kontaktu s rozhlasem“.

Od 15. 7. 1947 do 26. 8. 1950 Suchý působil v moskevském „radiokomitétu“ (oficiálně: Výbor pro rozhlasové vysílání při Radě ministrů SSSR), současně se stal šéfredaktorem československé redakce v zahraničním vysílání moskevského rozhlasu. A jak to tak chodí – spolužáci a (patrně) kamarádi se o funkce podělili – Hřebík brzy zastává v československé redakci funkci Suchého zástupce.

Z Moskvy do ČsRo

Funkční symbióza Aleše Suchého a Jaromíra Hřebíka pak pokračuje. Suchý se po návratu z Moskvy na čas věnuje práci referenta v sekretariátu ÚV KSČ (1950–1951), Hřebík se v Moskvě pozdrží o něco déle. Jejich kroky se opět setkávají v pražském rozhlasu. Přesněji řečeno – při jeho řízení.

Aleš Suchý se 17. prosince 1951 stává náměstkem předsedy nově zřízeného Československého rozhlasového úboru (o půl roku později – 17. 6. 1952 se jeho kolegou – náměstkem v témže orgánu –

stává Hřebík). Suchý je k témuž prosincovému dni (17. 12. 1951) jmenován náměstkem ústředního ředitele Československého rozhlasu pro zahraniční vysílání (tedy ředitelem ZV), Hřebík svého soudruha v rozhlasové zbrani následuje o dva roky později – 1. března 1953 se stává šéfem domácího vysílání ČsRo.

Můžeme konstatovat, že Hřebík to v rozhlasové hierarchii dotáhl výše – setrval v úloze šéfa domácího vysílání do konce roku 1957. Od 1. 1. 1958 byl pověřen vedením rozhlasu a posléze jmenován jeho ústředním ředitelem. Poměrně nakrátko, ale přesto se tak zapisuje do seznamu oněch mužů, kteří stanuli v čele tohoto kdysi nejmocnějšího, dnes druhého nejmocnějšího média v naší zemi.

Porozhlasová kariéra

Funkcionářský obkročák obou šéfů pokračoval dál – Aleš Suchý skončil v pozici šéfa zahraničního vysílání k 28. únoru 1955, od tohoto data nastupuje do role zástupce generálního tajemníka mezinárodní organizace OIRT pro úsek televize. A hle – poté, co skončil roční ředitelování v rozhlase – přichází do OIRT i Jaromír Hřebík: 1. 3. 1959 byl jmenován novým generálním tajemníkem této organizace. „V této funkci přečkal veškeré turbulence, jež dění v naší zemi provázely zejména na konci 60. a začátku 70. let. V roli generálního tajemníka setrval až do začátku 80. let. Po odchodu do důchodu pak ještě působil nějaký čas v diplomatických službách ve Vídni.“ (Jaromír Hřebík, Svět rozhlasu 26/2011)

Stopa Aleše Suchého se ovšem po odchodu z ČsRo vytrácí. Zprávy o tom, jak dlouho setrval v zátiší náměstkovské funkce v OIRT, nejsou. Ostatně – toto jeho uplatnění už přesahuje přímou rozhlasovou působnost, kterou sledujeme, tak po těchto stopách nemá už příliš význam pátrat.

Šéfem zahraničního vysílání

Na konkrétní rysy působení Aleše Suchého v roli ředitele zahraničního vysílání doklady nemáme. Mnohé však můžeme usoudit z okolností, za nichž se do této, v rozhlasové hierarchii vysoké, funkce dostal a z poměrů, které v oněch dobách ve společnosti vládly.

V rozhlasové historii bychom mohli najít dlouhou řadu vedoucích pracovníků, kteří se své funkce ujali poté, kdy jejich předchůdce byl ze stejného postu sesazen, nejčastěji následně z rozhlasu vyhozen.

Předchůdce Aleše Suchého ve funkci ředitele zahraničního vysílání byl však v listopadu roku 1951 nejen zbaven funkce, ale okamžitě zatčen a po roce popraven.

Tímto předchůdcem byl Bedřich Geminder, jeden z oněch jedenácti vysokých stranických pracovníků, kterým byl v procesu, jenž bývá označován jako „Proces s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s R. Slánským“, vyměřen trest smrti. Poprava se konala 3. prosince 1952.

Bedřich Geminder

Geminder (nar. 19. 11. 1901) vykonával funkci ředitele zahraničního vysílání poměrně krátce, pouze několik měsíců v roce 1951. Předtím byl ve vysokém postavení v rámci sekretariátu ÚV KSČ (byl vedoucím mezinárodního oddělení). Trest smrti mu ovšem nebyl vyměřen za jeho rozhlasové působení, ale za velezradu, jíž se měl dopustit jako úzký spolupracovník Rudolfa Slánského; své sehrála nepochybně i skutečnost, že Geminder, stejně jako většina odsouzených, byl židovského původu. Všechny zinscenované a moskevskými „odborníky“ režírované soudní procesy byly až na pár výjimek (např. proces s americkým novinářem Oatisem, který proběhl v červenci 1951) soustředěny na nejvyšší představitele tehdejšího stranického aparátu, později i aparátů na nižších úrovních, a měly sloužit nejen jako varování domácímu obyvatelstvu, ale především jako výstraha všem komunistickým státním, jež by se odvážily odchylnit od Stalinem diktované politiky. Poté, co se podobné odtržení podařilo v Jugoslávii Titovi, poslal Stalin v září 1948 (na základě vynuceného „zvacího dopisu“, který mu zaslali Gottwald se Slánským) do Prahy své poradce. Ti dostali za úkol procesy zorganizovat.

Sovětské poradcí měli ve svých rukách vlastně vše – dohlíželi na vyšetřování, na přípravu i na průběh procesů.

Nově objevené skutečnosti

Okolnosti „Slánského“ procesu jsou dnes už dostatečně známy. Přesto se dodnes občas objevují nové archivní materiály, které pohled na tuto hrůznou kapitolu naší historie dokreslují.

Několik do té doby nepublikovaných dokumentů objevil v roce 2008 v archivu historik František

Hanzlík z brněnské Univerzity obrany (idnes.cz – Jan Gazdík, Luděk Navara, 25. února 2009). Jde o výpovědi vysokých komunistických funkcionářů z roku 1963. Materiály byly označeny jako přísně tajné a byly patrně součástí prvního pokusu o rehabilitaci odsouzených v politických procesech ze začátku 50. let. Tyto materiály dokládají důvody Stalinovy nespokojenosti s vývojem v Československu, ale také podrobnosti o tom, jaké měly sovětské hrozby dopad na vůdce československých komunistů, prezidenta Klementa Gottwalda. V dokumentech popisuje náměstek předsedy vlády Zdeněk Fierlinger, že Gottwald pod silným tlakem Moskvy upadl do závislosti na alkoholu, dostal se do stavu, kdy v opilosti byl schopen podepsat všechno, co mu jeho nejbližší kolegové předložili. Faktickým hybatelem domácích událostí pak už nebyl sám Gottwald, ale především tehdejší ministr národní obrany Alexej Čepička.

Ve zmíněných dokumentech je mimo jiné zmínka o tajné poradě komunistických stran v Moskvě v roce 1951. Za Československo se jí zúčastnili generální tajemník KSČ Rudolf Slánský, ministr obrany Alexej Čepička a šéf mezinárodního oddělení ÚV KSČ Bedřich Geminder. „Ti tři byli v šoku. Sověti je nepustili ke slovu, takže jen poslouchali, že politické poměry v československé armádě, ale i celém státě jsou nejisté a bojeschopnost ozbrojených sil je nízká,“ říká František Hanzlík v citovaném článku.

Čepička do záznamu o schůzce uvedl: „Stalin pochyboval o spolehlivosti většiny velitelského sboru. Kromě toho jsme jediná země, s výjimkou Bulharska, v níž nejsou umístěna sovětská vojska, a nepožádali jsme o jejich pomoc ani v únoru, když nám je nabízeli.“

Dva ze tří účastníků této schůzky (Slánský s Geminderem) byli ještě téhož roku zatčeni, v následujícím roce postaveni před soud, který je poslal na šibenici.

Zatčení Gemindera

Okolnosti Geminderova zatčení popisuje jeho někdejší spolupracovnice a redaktorka zahraničního vysílání ČsRo Lenka Reinerová: „Vzpomínám si, že Bedřich Geminder právě slavil narozeniny. Dostal i dva obrazy, z toho jeden od ministra informací Václava Kopeckého. Ptal se mě, který si má nechat v práci. V tom zazvonil telefon. Byl to Geminderův řidič, který na něj naléhal, aby si pospíšil, že má

jet okamžitě domů. Od té doby jsem ho neviděla. Geminder byl po příjezdu domů zatčen a posléze popraven. Pikantní na tom bylo to, že bydlel u Rudolfa Slánského, který byl v té době už zavřený.“ Sama Lenka Reinerová neunikla následným čistkám – z rozhlasu byla vyhozena a více než rok strávila ve vazbě.

Tragické vyústění Geminderova osudu nám však nesmí bránit ve věcném posouzení jeho působení v rozhlase. Skutečnost, že byl v roce 1951 vybrán pro funkci šéfa zahraničního vysílání ČsRo, byla projevem maximální důvěry, které se mu ze strany stranických špiček (tehdy ještě) dostalo. Zahraniční vysílání (v Československu se jeho historie datuje 31. srpna 1936, kdy byl zahájen jeho pravidelný provoz) nabylo po roce 1948 na mnohem větší důležitosti – především jako prostředek šíření propagandy směrem do zahraničí. Poté, co byl Československý rozhlas v dubnu 1948 zestátněn, bylo v létě téhož roku vysílání do zahraničí sloučeno s politickým zpravodajstvím, aby byla zajištěna jednotná politická linie v domácím i zahraničním vysílání. V programu se to promítlo tak, že Radio Praha připravovalo jiný program pro spřátelené země, které se vydaly na cestu socialismu, a jiný pro země kapitalistické, považované za nepřátelské. Hlavním cílem vysílání do kapitalistických zemí bylo „paralyzovat pomluvy o socialistickém Československu a získávat posluchače pro ideje socialismu“, zatímco cílem vysílání do zemí sovětského bloku bylo „upevňovat přátelské svazky mezi socialistickými zeměmi a posilovat vztah k Sovětskému svazu“.

Bedřich Geminder měl pro zajištění tohoto posílání (šlo v podstatě o dezinformační kampaně) dobrou praktickou průpravu: ze své pozice šéfa mezinárodního oddělení ovládal agenturu Telepress, v níž byla ředitelkou Marie Koťátková. Ta sem přešla od 1. 9. 1949 z Československého rozhlasu, kde se krátce (po 4 měsíce) a neúspěšně pokoušela šéfovat redakci Rozhlasových novin.

Vzpomínka Bedřicha Utitze

Na toto období zavzpomínal kdysi novinář Bedřich Utitz, který do Telepressu v roce 1949 přestoupil a vykonával zde funkci zástupce ředitelky Koťátkové. Telepress byl agenturou, jež zadarmo vysílala zprávy pro rozvojové země.

B. Utitz: „Jednou mě o půlnoci povolal Geminder

na ústřední výbor a dal mi nějakou zprávu, že ji mám ihned vysílat. Já jsem si tu zprávu přečetl, týkala se tajné schůzky britského, amerického a francouzského ministra zahraničí tam a tam a že jednali o tom a o tom. Já jsem říkal, že to musí být omyl, protože vím, že francouzský ministr zahraničí tam nemohl být, byl jinde. On se na mě rozkřikl: „Ta zpráva je ověřená, je pravdivá. Nemudrcuj, vem to a vysílej to.“ Tak jsem se lekl, když na mě Geminder zařval a vysílal jsem ji. A ještě jsem si moc nemyslel. Až za emigrace, když jsem byl v Německu a když jsme v Indexu vydali knihu Ladislava Bittmana: Mezinárodní dezinformace, jsem se dozvěděl, že existuje něco jako dezinformační oddělení, jaká je jejich politika a jejich způsoby. V tom okamžiku mi došlo, že Telepress byl dezinformační agentura.“ (http://www.rozhlas.cz/leonardo/historie/_zprava/novinarska-era-bedricha-utitze-740943)

Aleš Suchý a jeho „pětiletka“ v čele ZV

Pokud byl na uprázdněné místo po zatčeném Geminderovi (v prosinci 1951) vybrán Aleš Suchý, je zřejmé, že měl ve stranických kruzích neotřesitelnou důvěru. Byl jmenován nesporně s perspektivou, že zahraniční vysílání úspěšně provede velkou a zásadní reorganizací, k níž v celém rozhlase došlo v roce 1952. Tato reorganizace (donedávna označovaná za největší a nejzásadnější reorganizaci ČsRo) byla uskutečněna podle sovětského vzoru a řízena mediálními experty, kteří dorazili z Východu. Přestavba nastolila systém tzv. hlavních redakcí, tedy systém, který s malými obměnami trval do začátku 90. let. (Tehdy ho zrušil ředitel Ježek, který zavedl „kapitalisticko-tržní prostředí“ na bázi vnitropodnikové smluvnosti jednotlivých stanic; systém, který se v mnoha důsledcích neosvědčil; systém, který je nyní opět rušen ve prospěch nové verze „hlavních redakcí“ v rámci další zásadní reorganizace, k níž dochází přesně 60 let po oné z počátku 50. let.)

Vysílání do zahraničí se po reformě z roku 1952 stalo samostatným celkem v rámci Československého rozhlasu v čele s ředitelem. Jeho hlavními součástmi byla ústřední redakce, která produkovala základní texty v češtině, jazykové redakce a redakce mezinárodní spolupráce. Ta připravovala tzv. pořady na export. „Exportní pořady“ byly zasílány zahra-

ničním rozhlasovým stanicím a postupně nahradily vysílání do socialistických zemí.

Aleš Suchý byl v roli šéfa tohoto útvaru nepochybně úspěšný. Rozsah vysílání Radia Praha, jež vysílalo na krátkých vlnách, pod jeho vedením prudce rostl. Byly zavedeny nové jazykové sekce – pro arabštinu a portugalštinu. Jestliže ještě v roce 1949 dosahovala celková denní doba vysílání 10 hodin, v roce 1954 to bylo už 14,5 hodiny. Kvantita rostla pak i poté, kdy Suchý z rozhlasu v roce 1955 odešel do OIRT. V roce 1960 vysílalo Radio Praha už 32 hodin. V roce 1962 dosáhlo pak vysílání do zahraničí svého maxima – a sice 33 hodin denně.

Usilovná snaha zasáhnout propagandou co nejvíce zemí přinesla za šefování Aleše Suchého zahraniční vysílání také zdokonalování technického zázemí: v polovině padesátých let bylo uvedeno do provozu nové vysílací středisko Litomyšl se dvěma krátkovlnnými vysílači a jedním středovlnným vysílačem vysílajícím na frekvenci 1287 kHz. Ten byl v provozu až do roku 1990. V roce 1956 přibyl další krátkovlnný vysílač v Rimavské Sobotě na Slovensku.

Suchý-Hřebík – téměř bratrské duo ve vedení ČsRo

V závěrečném hodnocení rozhlasového působení Aleše Suchého se opět můžeme vrátit k citaci ze statě, v níž jsem pojednal působení jeho generačního soupevníka Jaromíra Hřebíka. V tomto závěru stačí vyměnit jen jméno a doplnit pár zpřesňujících údajů. Jinak může zůstat beze změny: „Jméno Aleše Suchého zůstane v dějinách československého rozhlasu spojeno především s neblahým vývojem počátku 50. let. Do vysoké funkce v řízení rozhlasu, do funkce ředitele zahraničního vysílání, ho vynesla doba, která přála lidem poddajným, přizpůsobivým, bez vlastního názoru či se schopností tento názor potlačit. Rozhodně ne skutečným osobnostem obdařeným samostatným a koncepčním myšlením. Otázkou zůstává, zda se podobné skutečné osobnosti dokázaly do vedení rozhlasu prosadit v letech a desetiletích následujících. Pokud ano, mnoho jich nebylo.“

Hana Brothánková – PhDr. Bohuslava Kolářová Karel Tiefertunk

9. 2. 1912 Bělá pod Bezdězem–20. 1. 1988

zakladatel profese i oddělení hudebních a zvukových efektů

K. Tiefertunk byl vyučený typograf, zaměstnání sazeče vykonával až od 24. 1. 1938, kdy nastoupil jako zřízenec rozmnožovacího stroje u firmy Český rozhlas, s. r. o.

K 7. 2. 1945 byl oficiálně převeden do skupiny gramofonových mixérů (tuto práci ale vykonával nepravdělně již od r. 1942–1945; od podzimu 1944 byl trvale přeložen do literárního odd.). V době okupace pracoval jako spojka ilegální skupiny a v květnových dnech 1945 se aktivně účastnil bojů o rozhlas. Za tyto činnosti mu byla udělena vojenská medaile I. stupně.

Na návrh šéfrežiséra J. Bezdíčka byla vytvořena Služebna gramofonových mixérů, která již ve skutečnosti fungovala dříve; současně byl zřízen archiv zvukových a gramofonových desek a ustaven archivář, protože početný archiv se stále rozšiřoval a jeho udržování při stálém půjčování desek bylo odpovědnější. Vedoucím služebny i archivářem se stal Karel Tiefertunk (1949). V rozhlase se angažoval v odborovém hnutí (Odborovém svazu zaměstnanců školství, vědy, umění a tisku) i ve stranických funkcích.

V 60. letech patřili mistři hudebních a zvukových efektů pod Hlavní redakci literárně-dramatickou; K. T. zůstával jejich vedoucím. Byl velmi oceňován za vybudování tohoto oddělení, které svým rozsahem patřilo k evropským špičkám.

Pro dlouhodobý, nepříznivý zdravotní stav rozvázal dohodou pracovní poměr s Československým rozhlasem ke 14. 2. 1976 a odešel do invalidního důchodu. Od 1. 6. 1977 však nastupuje na poloviční pracovní úvazek jako mistr hudebních a zvukových efektů. Termínovaná smlouva v umělecké realizaci HRLDV mu byla stále prodlužována. Ve stejném oddělení zapracovával, doplňoval a obnovoval unikátní zvukový archiv, zpracovával a katalogizoval scénické hudby z rozhlasových her a literárních pořadů k dalšímu použití. Pracoval i na kolekci zvuků pro zvukovou fonotéku OIRT, vybavoval objednávky zvukových efektů

a typických zvuků z ČSSR pro zahraniční rozhlasové partnery. Vypomáhal při přípravě scénických zvuků a ruchů pro běžné potřeby režisérů. Po celou dobu svého rozhlasového působení pomáhal při zapracování nových zaměstnanců.

30. 6. 1983 odešel do starobního důchodu. O jeho obětavé práci pro rozhlas svědčí i řada vyznamenání: Čestné uznání Čs. rozhlasu, státní vyznamenání Za vynikající práci, Odznak Ministerstva kultury, Stříbrný odznak ROH, Pamětní medaile k 30. výročí února, Vzorový pracovník Čs. rozhlasu, Pamětní medaile k 30. výročí osvobození Československa, Cena Čs. rozhlasu.

Vzpomínka spolupracovnice Hany Brothánkové, bývalé pracovnice oddělení ROP:

Karel Tiefertunk mne přijímal v roce 1965 do oddělení, které se tehdy jmenovalo Oddělení gramomixérů. Po celou dobu, co byl naším „šéfem“, se k nám všem choval vždy velmi slušně, měl vždy lidský a ohleduplný přístup a pro nás začátečníky byl autoritou.

Všichni jsme znali jeho odbojářskou minulost a pro tuto činnost za Pražského povstání byl vážen i ostatními pracovníky rozhlasu.

V době totality, i když byl dlouholetým členem Komunistické strany Československa, toleroval náš velmi „vlažný“ přístup k tehdejší politice a na rozdíl od mnohých jiných vedoucích nikdy nezneužíval své politické příslušnosti k jakémukoli mentorování, či dokonce zastrašování.

Události osmašedesátého roku pro něho znamenaly velké rozčarování, přesto se členství v KSČ nevzdal. Byla to pro něj srdeční záležitost. Kolegu Radislava Nikodéma, který byl vyškrtnut z KSČ, uchránil od hrozby výpovědi a držel nad ním ochrannou ruku.

K nám ženám byl velmi galantní a taktní. Byl to zkrátka náš „Karlíček“, jak jsme ho směly, přes věkový rozdíl, oslovovat. Při jakýchkoli profesních nedorozuměních v práci s některým z režisérů či

techniků jsme měli z jeho strany jistotu zastání. Po práci, když se oslavovaly svátky či narozeniny některého z kolegů, se projevoval Karel jako výborný společník. Nikdy nezkalil žádnou legraci.

Několik let po změně vedení působil ještě jako řadový člen oddělení, ale později pro nemoc a pokročilý věk nás musel opustit.

Co se týče jeho rodinného života, myslím, že rodina

byla u něho na prvním místě, velice miloval svou dceru.

Vážila jsem si ho po ta léta pro jeho velkorysost, slušné chování a jistou noblesnost ve vystupování – každý den ráno měl například ve zvyku obejít nás všechny a podat nám ruku.

Prostě, velice ráda budu na tu dobu mého působení v tomto oddělení pod vedoucím Karlem Tieftrunkem vzpomínat.

Vážený pan

Jaromír Nečas

21. 2. 1922 Kyjov

dříve redaktor Československého rozhlasu, hudebník, upravovatel, pedagog

Dnes někde ve světě – nejspíš v Brně – asi na Úvoze nebo hned za rohem – sem totiž notorický ztráceč kontaktů, takže přesnější adresa mě nenapadá.

Milý Jaromíre, nedávno jsem se dověděl, že jsi slavil pořádné „chlapské“ narozeniny, a tak jsem si řekl, že bych Ti mohl napsat pár slov. Samozřejmě se to neobejde bez putování proti proudu času. Tedy hodně proti proudu času, přesně do půle šedesátých let. Tehdy jsem jako čerstvý absolvent Divadelní fakulty nastoupil do režisérského sboru brněnského rádia. To spojení brněnské rádio říkám s láskou, protože jsem se tam naučil základ rozhlasového řemesla, naučil jsem se tam hýčkat fantazii, bez níž se tato práce dělat nemá, naučil jsem se tam naslouchat technikům a hercům a číst text v jeho hlubinných vrstvách a také kázni, která je tak důležitá proto, aby pořad působil v jednotě, nikoliv jako exhibice, kterou si člověk dokazuje, co všechno umí. Proč o tom píšu tak ze široka. Byl jsi, aniž o tom víš, jedním z těch, kdo mě k rádiu přivedli. Vzpomínám si, když jsem nedlouho po svém nástupu v červenci 1965 měl natáčet pořad poezie a potřeboval jsem hudební inspiraci, tak mi můj starší kolega Mirek Nejezchleb řekl: „Zajdi za Jarinem, ten bude vědět.“

Zajdi za Jarinem – ale kdo to je Jarin?

Byl to Jaromír Nečas, redaktor redakce malých hudebních žánrů – pod tímto pojmem se v hierarchii rozhlasových pracovišť nacházeli ti, kdo pečovali o jazz, střední proud a lidovou muziku, která zvláště v Brně – díky živému folklornímu zázemí – byla pořád ještě jaksepatří živá.

Živá lidová muzika – to bylo Tvoje celoživotní téma. I když, pokud si dobře vzpomínám, právě pod Tvoji patronací vznikl můj první autorský kompo-

vaný pořad „Slečna a bílý kůň“ na motivy slavné povídky Jana Weisse. Možná právě jím začala moje cesta k řadě pozdějších rozhlasových kompozic, kterým se v odborné hantýrce říkalo mezní žánry. Ale podstatná byla ta hudba. Poradil jsi mi mnohokrát a nejenom tehdy, když šlo o folklorní muziku, protože jsi byl člověk, který se nezavírá do své pěkné komůrky, kde bývají kolem cimbálu všichni dobří hudci z Moravy a blízkého okolí, ale člověk se zalíbením v kultuře a vůbec ve světě, člověk vzdělaný a moudrý.

A ještě jeden okamžik v tom pospíchavém čase mi utkvěl v paměti. Bylo to také v souvislosti s Tvými narozeninami. V žabovřeském hotelu U Kozáků (Žabovřesky – brněnské předměstí, kde měl svoji vilu Jurkovič, Nezval a mnozí jiní) se tenkrát uskutečnilo muzicírování, na které se nedá zapomenout. Sešli se tam muzikanti z milosti Boží, abyste si spolu zahráli. Seděl jsi za cimbálem a před mýma očima ses proměňoval v muziku, nebyl jsi hráč s vášní pro hudbu, byl jsi hudba, stejně jako Slávek Volavý blahé paměti, tenkrát už o holích a další Tví blízcí, kteří Ti přišli povínšovat.

Na to teď myslím.

Na zázrak proměňování.

A nějak se mi nechce psát o tisícovkách pořadů, které mají někde v hlavičce Tvoje jméno, protože to byla součást každého našeho dne, ale občas byly také chvíle, kdy přicházely slavnosti.

Milý Jaromíre, přijmi můj opožděný vinš.

Ze srdce a přátelsky

Jan Tůma

PhDr. Richard Seemann

Alois Svoboda

16. 3. 1922 Budkovice

Alois Svoboda, partyzán, novinář, chartista se dožívá devadesáti let. Narodil se v Budkovicích na Moravě v rodině trafikanta, válečného invalidy, který přišel o nohu na italské frontě za I. světové války. Původním povoláním byl tesař, ale řemeslo nemohl v důsledku těžkého zranění vykonávat a jeho rodina žila velmi obtížně.

Přesto učinil vše pro svého syna Aloise, aby mohl studovat. Ten po Obecné škole v Babicích nad Svitavou dojížděl na Reálné gymnázium ve Starém Brně. Maturitu složil ve válečném roce 1941, ale nemohl dále studovat, protože byl ihned nasazen okupačními úřady do Škodovky v Adamově. Pracoval jako dělník v nářadovně a nakonec jako studovaný člověk se stal administrativním úředníkem. Tam se také projevil jeho celoživotní odbojný postoj k primitivním nadřazeným a za zesměšnění německého vedoucí byl z trestu přeložen jako pomocný dělník na stavbu lisovny.

Tehdy se zapojil do ilegální práce. Nejprve tiskl v odbojové skupině letáky, rozšiřoval je a maloval po zdech protiněmecká hesla. V roce 1943 získal spojení na velitele partyzánské skupiny „Prokopa Holého“ na Vysočině, na parašutistu Rudolfa Procházku. Tomu dodával prostřednictvím odbojové skupiny informace o německých armádních rozmístěních v Brně a okolí a o vojenské výrobě ve Škodovce. Aktivně se zapojil do partyzánské činnosti a podílel se na vykolejení vlaků, přepadech vojenských skladů a dalších destrukčních akcích.

V té době se také projevil jeho novinářské vložky. O noviny se zajímal již za studia na střední škole. Ještě před koncem války v roce 1945 řídil vydávání ilegálního časopisu „Boj o zítřek“. Již v dubnu téhož roku po osvobození Brna se stal odpovědným redaktorem „Rovnosti“ a v roce 1947 byl pak listem vyslán se svou první ženou Věrou, se kterou měl tři děti, do Prahy jako parlamentní zpravodaj. Zde se projevil jako pohotový žurnalista, takže v březnu 1950 byl jmenován na návrh tehdejšího předsedy Československého svazu mládeže Zdeňka Hejzlara

novinář

šéfredaktorem Mladé fronty. Dostal se tak do pozornosti Státní bezpečnosti, která se sovětskými poradci v této době splétala proces s Rudolfem Slánským.

Na podzim roku 1952 během redakční cesty na Slovensko byl zatčen, když si u silnice chtěl utrhnout pár hrušek. V té době byl Hejzlar obviněn ze spolupráce se Slánským a poslán do dolů. Příslušníci StB Svobodu ze Slovenska převezli do Bartolomějské ulice v Praze, kde byl obviněn, že chtěl vybrat mrtvou schránku nejmenované západní tajné služby. Po odstranění Hejzlara StB stačilo, aby Svobodovi zakázali přístup do Mladé fronty a následně ho nechali propustit.

Tehdy také odmítl životopisci Klementa Gottwalda Františkovi Nečáskovi, pozdějšímu ústřednímu řediteli Československého rozhlasu, zbeletrizovat skandální výběr dokumentů historika Jana Pachty o protilidové činnosti T. G. Masaryka. Při zkoumání jeho práce totiž Svoboda zjistil, že autor vytrhl své důkazy ze souvislostí, přizpůsobil je svým potřebám a že šlo vlastně o podvod. Místo toho se však se svou pozdější druhou ženou Annou soustředil na vydání knihy „Prahou od jara do jara“, v níž se na nic neohlížel, jak to bylo již v jeho životě zvykem, a svatokrádežně si střílel z věcí i osob, které byly nedotknutelné. Kniha měla velký úspěch, byla přeložena i do několika jazyků a otevřela mu cestu mezi čtenáře.

Tehdy začal vydávat cyklus knih Československo země neznámá, z nichž bohužel do roku 1968 vyšly jen dva díly Čechy a Morava. Třetí se objevil po listopadové revoluci již jen jako soukromý tisk. Přesto byl tento cyklus jeho nejznámější tvorbou.

Zázemím pro jeho tehdejší autorskou činnost se stal Československý rozhlas, kde našel v červnu 1953 po propuštění z Mladé fronty práci jako řadový redaktor zahraničního vysílání. Tam se postupně opět vypracoval do řídicích funkcí. Nejprve jako vedoucí anglického vysílání, v roce 1954 na regionálního redaktora pro anglosaskou a španělskou oblast

a následujícího roku se stal vedoucím vnitropolitické redakce a zástupcem hlavního redaktora. Nakonec až do roku 1963 pracoval jako hlavní redaktor zahraničního vysílání. Z tohoto místa byl propuštěn pro politické spory o charakter vysílání po nástupu Karla Hrabala, který se stal ředitelem a náměstkem ústředního ředitele Karla Hoffmanna. Protože Svobodovy novinářské kvality byly novinářskou obcí vysoce hodnoceny, nebylo možné, aby s ním pracovníci ÚV KSČ zatočili, jako to udělali pět let poté.

Z Československého rozhlasu byl přerazen na funkci šéfredaktora zpravodajského a posléze dokumentárního filmu. I zde novinářsky vynikl jako spoluautor několika filmů, například „Do Lhasy zadním vchodem“. Je to dokumentární film o cestě našich nákladních vozů do Tibetu a o přijetí dalajlámou.

V době Pražského jara jako jeho aktivní stoupenec byl pověřen Alexandrem Dubčekem vydáváním časopisu „Politika“, který řídil jako šéfredaktor. List vynikal jako hlavní mluvčí progresivních sil obrodného hnutí a patřil mezi ty tiskoviny, které byly po nástupu Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ na jaře 1969 zakázány. Sám byl mezi prvními vyloučen ze strany.

Na podzim téhož roku si ještě dělal naději, že by mohl být vydán třetí díl cyklu Československo země neznámá o Slovensku. Při dopisování posledních řádků na cestě do Bratislavy měl těžkou autone-

hodu, kterou zázrakem přežil. Režim se však chtěl postarat o to, aby jeho jméno bylo navěky vymazáno, a tak se všechna jeho díla dostala na seznam zakázaných knih a byla skartována. A tak ani tento díl již nevyšel, ačkoliv byl připraven k vydání. Vydat poslední díl o Slovensku se bohužel nepodařilo ani po „sametové revoluci“, i když nakladatelství Osveta v Martině ho slíbila vydat. Přišel boj o pomlčku a smlouva byla zrušena.

Alois Svoboda v době normalizace pracoval v různých kuriózních zaměstnáních, chladil ryby v Libuši, vykonával řadu dělnických profesí a nakonec stavěl ve skladech steláže. Nepřestal však vyjadřovat své občanské a politické postoje. Patřil mezi první signatáře Charty 77 a především se aktivně podílel na vydávání řady samizdatů, které pomáhal rozmnožovat a šířit. Listopadová revoluce Aloise Svobodu bohužel již zastihla nejen v seniorském věku, ale také v neodvratně postupující chorobě. Dnes žije v ústřední vojenské nemocnici jako veterán II. světové války ve svém duševním světě. Škoda, že nese-psal své bohaté životní vzpomínky, a bohužel, ani rozhlas s ním neudělal žádný rozhovor.

Poznámka redakce:

Autor článku se blíže zná s jubilentem a stýkal se s ním i jeho rodinou po šedesát let.

Mgr. Václav Rysl

Marta Klimešová-Jiráčková

22. 3. 1932 Kladno

Po maturitě na Reálném gymnáziu v Kladně studovala na Pražské konzervatoři obor dirigování a skladbu u Emila Hlobila. Její absolventskou prací byla „Suita pro symfonický orchestr“ (1958). V letech 1962–1964 studovala soukromě u Aloise Háby a v letech 1976–1978 se dále zdokonalovala ve skladbě v postgraduálním studiu na JAMU v Brně u Ctirada Kohoutka a Aloise Piňose. Inspirací jí v době studií bylo dílo Johanna Sebastiana Bacha, Josefa Suka a Antona Brucknera.

Její skladatelská tvorba spojená s filozofickým

hudební skladatelka a redaktorka

podtextem byla též ovlivněna významnými lidskými momenty, manželstvím s tragicky zesnulým dirigentem Václavem Jiráčkem a blízkým vztahem ke skladatelce Slávce Vorlové.

Dílo M. Jiráčkové zahrnuje různé hudební druhy a žánry, včetně scénické hudby pro rozhlas a televizi. Důležité je zapojení vokální složky, kde prezentuje lidský hlas jako hudební nástroj. Od počátku své skladatelské dráhy sledovala novodobé skladatelské trendy. Jedním z přesvědčivých výsledků jejích průniků do oblasti experimentální tvorby bylo např.

užití moderních kompozičních technik ve sborovém cyklu „Osm divů světa“. Od 70. let se věnuje i elektroakustické hudbě, několik jejích skladeb bylo též oceněno, např.: „Loď bláznů“ – cena Českého hudebního fondu, taktéž na mezinárodní soutěži Musica Nova skladba „Pura sub nocte“.

Po absolvování Konzervatoře v Praze nastoupila v roce 1959 do Československého rozhlasu v Praze, kde prošla řadou různých funkcí, např.: v Ústřední hudební kartotéce, v redakci mezinárodní hudební výměny, kde měla za úkol posoudit kvalitu skladeb, eventuelně je doplnit svým stanoviskem, v Hlavní redakci hudebního vysílání, hudební publicistiky a vzdělávání. Celoživotní práce v ČRo jí zákonitě přinesla rozšíření jejího hudebního obzoru, umoc-

nění odborného přehledu, důkladné poznání účinnosti scénické složky hudebního vyjadřování. Podepsala se tak v rozhlasových dějinách pod celou řadu adaptací divadelních her či dramatizací slavných literárních předloh a románů.

Jako hudební redaktorka byla vždy ochotna nejen plnit své povinnosti, ale i pomáhat kolegům, vždy usměvavá a noblesní.

Ve svém soukromém životě byla a stále je velmi aktivní. Byla členkou svazu skladatelů, soudkyní z lidu, členkou předsednictva HIS a OSA, členkou svazu žen.

Svou celoživotní prací a svými kompozicemi se zařazuje mezi největší osobnosti Českého rozhlasu.

Rudolf Matys

Milan Maralík

3. 4. 1912 Butovice, okres Nový Jičín–14. 8. 1987 Praha

básník, překladatel, rozhlasový redaktor, pedagog

Narodil se v Butovicích u Studénky. Na gymnaziální studia v Příboru (1923–1931) navázal studiem bohemistiky a germanistiky na Filozofické fakultě UK (1931–1935), doktorát. Ve dvacetiletí 1937–1956 působil jako středoškolský profesor na řadě gymnázií (hlavně pražských, třeba na smíchovském gymnáziu Na Zatlance, na vinohradském gymnáziu ve Slovenské ulici, ale např. i v Benešově ad.), několik let tam byl i ředitelem. Cílevědomě a systematicky se zabýval především metodikou vyučování české literatuře. Byl velmi oblíbeným kantorem, který mimořádnou a citlivou pozornost věnoval i literárním pokusům svých studentů. Tuhle dispozici erudovaně osvědčil i jako šéfredaktor časopisu Středoškolák, vydávaného v letech 1945–1948 Mladou frontou, na jehož stránkách uváděl do literatury celou řadu později významných autorů (M. Kundera aj.), jak na to ještě v roce 2010 vděčně vzpomínal Z. K. Slabý. Roku 1956 přešel na Ministerstvo školství a kultury jako vedoucí kabinetu pro výuku literatury v Ústředním ústavu pro doškolování učitelů, mezi léty 1958–1959 se též práci věnoval jako vedoucí oddělení ve Výzkumném ústavu pedagogickém. Jedním z plodů této Maralíkovy odborné metodické aktivity byly i čtyři Čítanky

pro různé ročníky středních škol (postupně vydávané v letech 1960–1964), které sestavil spolu se S. Cenkem a M. Jungmannem a jež představovaly první výrazné vykročení z tupého ideologického dogmatismu čítanek 50. let.

Od svých studentských let Milan Maralík psal a časopisecky publikoval i vlastní verše, dlouho však při své skromnosti váhal s jejich knižním vydáním, a tak teprve v roce 1941 vydal svou básnickou prvotinu Ostrov Mélos, kterou kritika přijala pochvalně, jakožto „tvarově velmi kultivovanou lyriku se smyslem pro hudebnost verše i pro nápaditě uvolněnou hru představ“ – a začal taky psát literaturu pro děti (například Dětský kalendář). Souběžně se zabýval i ediční prací (například soubor České epigramy z roku 1938). Za okupace, roku 1940, vydal (s výrazně vlastenecky podmíněným záměrem) rozsáhlou knihu České kraje (obraz těchto krajů v díle českých básníků a výtvarných umělců), roku 1948 vyšlo jeho prozaické převyprávění Dalimilovy kroniky.

Jeho první zkušenosti s Československým rozhlasem se datují již do čtyřicátých let (početné příspěvky do školského rozhlasu, kulturněhistorické medailonky, překlady, pohádky apod.), ale trvale,

zaměstnanecky v něm zakotvil až v roce 1960. Po celá 60. léta, až do politických prověrek v roce 1971, zde působil na postu zástupce šéfredaktora Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež. Po boku osvětleného šéfredaktora dr. Ferdinanda Smrčka vnášel i on do své manažerské práce prvky tolerantní vstřícnosti jak vůči novým formátům, tak i myšlenkově otevřenějším, svěžejším proudům ve vysílání (Pionýrská jitřenka, Mikroforum, Meteor), sám se ovšem aktivně, a vzhledem k předcházející pracovní „anamnéze“, celkem přirozeně věnoval především oblasti vysílání pro školy, pro něž také psal původní texty (například pohádky pro mateřské školy apod.). Vždycky jsem v něm viděl (a jistě jsem v tom nebyl sám) především typického kantora, se všemi drobnými lidskými chybami, ale v jeho případě daleko spíš s přednostmi, které to-muto lidskému typu tradičně přisuzujeme. Jeho spíš nevýbojná a trochu introvertní až plachá mentalita jej výrazně vyladovala směrem ke světu estetických prožitků – miloval svět antické, především latinské kultury i německou klasickou literaturu (z obojí oblasti překládal, například R. M. Rilka), jeho malý

byt v domě těsně pod hlavní rozhlasovou budovou byl nabitý knihami a plný vzácných grafik i desek s klasickou hudbou.

Při rozhlasových politických prověrkách roku 1971 byl vyškrtnut z KSČ a přesunut na funkci tajemníka HRDM, o něco později jen její dílčí redakce. Tak vypadal leckdy i postupný přechod k definitivnímu „vyhazovu“, v Maralíkově případě k němu však nemuselo dojít, o pouhý rok později (1972) už totiž mohl odejít do důchodu... Tím ovšem jeho spolupráce s rozhlasem fakticky skončila a až nadále se mohl věnovat jen překladům z německé literatury pro děti a mládež, z nichž největší ohlas měly překlady z Hanse Cibulky, Strittmatterovo vyprávění Poník Pedro a zejména Hetmanova knížka o kovbojích a trampech nazvaná Sága pušek, seker a las. Původní tvorbu ovšem vydávat nesměl, i když se k ní znovu vrátil. A tak se jeho nové verše objevily už jen v exilové antologii z poezie autorů v tehdejší Československu zakázaných, nazvané Na střepech volnosti, jež vyšla v roce 1987. V tom roce, kdy Milan Maralík zemřel.

Milan Rykl Svatopluk Dolejš

4. 4. 1922 Tábor

Nedlouho po listopadu 1989 si při náhodném setkání posteskl – už důchodce, ale stále elegantně oblečený a také komunistické straně věrný a oddaný – jak to on (rozhlasový Machiavelli) a jeho spřeženci před dvaceti lety vlastně zorali v personální a kádrové politice rozhlasu. Nebylo to pozdní prozření či snad závan sebekritiky u někdejšího z mocných v této instituci let sedmdesátých a osmdesátých. Už vůbec ne lítost či výčitky svědomí z jeho činů a zásahů do struktur tohoto vlivného média a zejména do osudů mnoha set lidí v něm působících.

Dr. Dolejš zůstal pevně vězet v éře dogmatické normalizace, na níž se podstatnou měrou podílel.

Rodák z Tábora maturoval na tamním reálném gymnáziu (1941) a v době války byl poté totálně nasazen v okupovaném Rakousku (1942–1945).

redaktor, publicista, šéfredaktor

Z té minulosti se o něm ví, že se po válce podílel na repatriční misi v Linci a po návratu do republiky studoval a promoval na Právnické fakultě Univerzity Karlovy (1945–1949).

To bylo období příprav do praktického života, jímž se mu stala především politická kariéra.

Působil jako kulturně propagační pracovník sekretariátu OV KSČ v Táboře (1949–1951), pak se stal tajemníkem Státního zemědělského nakladatelství v Praze (1951–1952) a poté funkcionářem v sekretariátu krajského výboru Svazu československo-sovětského přátelství (1952–1954). Jako spolehlivý soudruh a ostrílený stranický kádr, komunikativní, s dobrými jazykovými znalostmi (němčina, angličtina, francouzština aj.) byl perspektivní a vítanou posilou pro rigidně řízený rozhlas padesátých let. Nastoupil do formujících se redakcí zahraničního vysílání

(1. 5. 1954) a prošel funkcemi redaktora a vedoucího redakce nejprve v sekci programů do USA (česky), pak vedl rubriku vysílání pro Řecko, po krátké době stihl vést francouzskou sekci zahraničního vysílání a od r. 1964 do roku 1968 organizoval a vedl nejvíce politicky angažovaný útvar – vysílání do zemí arabského světa.

Ne-li dřív, pak určitě tehdy začal převažovat v jeho smýšlení, postojích a konání vyhraněný nekritický vztah k militantní arabské protiizraelské komunitě, což se obrazilo v jeho ortodoxním až paranoickém antisemitismu.

Angažoval se v tvrdých a nelítostných výpadech proti všemu židovskému, tepal západní kapitalistickou buržoasii a maloměšťáctví u nás, nepokrytě se hlásil ke stoupencům radikálního ultralevicového křídla v rozhlasu.

Dále se mimo jiné osobně zasadil o dehonestaci a vyloučení redaktorky Ruth Majerovičové z rozhlasu, z výrazně rasových důvodů. Inicioval návrhy na likvidaci židovského hřbitova v Humpolci (odtud pocházela jeho manželka), bránil a zakazoval uvádění děl západních a prozápadně orientovaných autorů a podílel se na eliminaci písňové a hudební tvorby a jejich interpretů neodpovídajících „třídním měřítkům“. Bezskrupulózně podporoval nové stoupence drastické propagandy rozhlasu, jakými byli např. dřívější neúspěšný novinář, protežovaný glosátor Roháček nebo zavilý sloupkař Miroslav Mráz, zvaný Xaver. Honoráře za nenávislné črty vypisoval autorům píšícím pod pseudonymy (např. dr. Příbramský, Pierre Dangel aj.).

Smyslem a náplní jeho snah se stal nekompromisní boj proti politickému úchylkářství a jakýmkoli projevům a náznakům demokratizace společnosti. V létech Pražského jara aktivně bránil obrodnému procesu v rozhlase a upevňoval si pozici nesmiřitelného dogmatika, striktně se řídícího pokyny a usneseními konzervativního křídla ÚV KSČ.

Po okupaci naší země v srpnu 1968 se vyšvihl do vůdčích struktur stoupenců a iniciátorů normalizace v rozhlase. Už na podzim 1968 nelegitimně vytvořil s ing. Josefem Skálou, Pavlem Nyklesem, dr. Vladimírem Viplerem, dr. Karlem Hrabalem ad. akční výbor, který se ujal – za vřelého přitakání nově dosazeného ústředního ředitele Bohuše Chňoupka

a čerstvě jmenovanými řediteli a šéfredaktory všech úseků programu, správy a techniky – příprav na prověrky, čistky a kádrování.

To v následujícím roce nemilosrdně postihlo nejen prokazatelné sympatizanty údobí tzv. renesance rozhlasu, ale i „vlažné, váhavé a kolísavé“ členy stranických organizací či nestraníky.

Desítky až stovky zaměstnanců rozhlasu – redaktorů, techniků, administrativních pracovníků – byly vyhozeny ze služeb rozhlasu a za nimi šly nelichotivé kádrové posudky, zabraňující jim získat jakoukoli práci odpovídající jejich kvalifikaci. Občas dopadla zášť i na nově přijaté konzervativní kádry, jakým byl např. dřívější šéfredaktor stranického týdeníku Průboj v Ústí nad Labem, Jaroslav Diblík, který měl od r. 1969 konsolidovat redakci propagandy. Po jakémsi závažném stranickém pochybení byl stranickými aktivisty „vyhozen na hodinu“.

Naopak dr. Dolejš preferoval nově přichozí mladou krev, což byli především příbuzní, potomci či známí funkcionářů KSČ, milicí, represivních složek policie apod., pro které vytvářel v rozhlase lukrativní podmínky pracovní i hmotné. Patřila mezi ně např. dcera obvodního tajemníka KSČ, syn zasloužilého milicionáře, dalším byl spolupracovník ministerstva vnitra, dcera vysokého důstojníka armády či potomci konzervativních a zasloužilých straníků.

Rozhlas byl v krátké době prosycen přílivem stranicky a třídně uvědomělých – avšak líných, pohodlných a nepracovitých jedinců.

Po dramatických a tragických padesátých letech nastalo po roce 1969 druhé temné období, které znamenalo naprostý rozvrat v personální oblasti, programové a organizační struktuře rozhlasu, v morálce a profesní vytříbenosti tohoto média.

Po totální devastaci této kdysi veleúspěšné a konsolidované hlavní redakce pro děti a mládež se musely rekonstruovat redakční týmy dílčích rubrik. Dr. Dolejš se v problematice mladé generace moc nevyznal: byl přece jen víc propagandista, agitátor, politický komentátor a zanícený hlasatel jediné přípustné ideologie. A u mladé populace bylo stigma roku 1968 (a zmar nadějí v roce 1969) neutišitelné a nezhojitelné. Nechtěla vnímat všeliká poučení (i ta s velkým P), oslavné traktáty k výročím, manifestační

nenávislné proklamace a směs floskulí a frází či nadmolených „soudružských vyznání“.

„Zvýšit poslechovost!“ – byla černá múra šéfredaktora, kterou nešlo zahnat pobídkovými honoráři „za úspěšné“, tj. stranicky angažované příspěvky a pořady. Nebylo jeho zásluhou, že musel slevit ve vysílání z brutální přímočaré propagandy a nabídnout v pořadech „laskavější“ tón a příjemnější požitky. Vznikly tedy – za přispění dřívějších profesionálů (především těch, které nepostihly čistky či byli trpěni) – nové typy „kontaktních“ pořadů: o vztazích, zájmech, hobby, společenských aktivitách, spontánně provozovaných mladými. V dobách, kdy už nebyl problém seznamovat se s trendy v západní hudbě a písničích (poslechy nerušených západních stanic, dovážené LP desky cizí provenience atp.), se poněkud uvolnila stavidla uvádění těchto žánrů do vysílání. Byla to očividná úlitba nárokům, vkusu a názorům mladé generace těch let (z tvorby kapitalistických zemí to byla stále jen tolerovaná osmina nařízeného penza hudební produkce ve všech relacích. Navíc se směli jen pokrokoví interpreti typu A. Davisová, J. Silverman, P. Robeson, odborářské kvarteto The Weavers z USA, Dean Reed ad.).

Více si dr. Dolejš sliboval od nových typů pořadů, jakými byly Mládežnický pondělník (posléze Vysílá studio mladých), Kontakt, Toulky za písničkou s množstvím různých soutěží a testů, inovovaný Me-teor a modifikované hry pro mládež a pohádky.

Dr. Dolejš vášnivě rád podléhal atmosféře hledání a vytváření kontaktních prvků v pořadech. Na pilotní projekt zčásti živě vysílané relace Studia mladých v pondělní večer se snadno nechal přemluvit (s dalšími přizvanými vedoucími kádry), že kontrolní poslech se musí odehrát v autentickou dobu vysílání – tedy od 18.00 do 22.00 hodin. Bylo to poučné: pozornost dohlížitelů a strážců ideovosti klesala s přibývajícím časem. Pak už snáz prošly příspěvky ideologicky „nevyhraněné“ a také utajených a zakázaných autorů uváděných pod pseudonymy.

Paradoxně přál nápadům, myšlenkám (i smýšlenkám) hrstky „produktivních“ redaktorů nejen pražských, ale také krajských studií. Podporoval takové monstakce, jako byla anabáze rozhlasového

týmu do SSSR („Po stopách Jaroslava Haška“) nebo soutěž stavebních učilišť. Vítal jakékoli náznaky humorného stylu v příspěvcích do pořadů, jakými byly např. „Test tohoto týdne“ (autorů Petra Novotného a Milana Garguly), což byla crazy sonda do mentality posluchačů.

Testy byly oblíbené a odlehčovaly tematiku Mládežnických pondělníků, jinak přepíňovaných ideologickými, politickými a agitkovými tématy. To bylo podezřelé, takže kvůli popularitě tohoto „okrajového“ žánru si vedení ČsRo vyžádalo na „trestný“ poslech jeden díl ze seriálu („Můžete být ředitelem blešího cirkusu?“). Bylo pikantní sledovat koncilium ideově bigotních ředitelů a šéfredaktorů, jak si potají zapisují body, aby se nakonec shádali, kdo že z nich by byl vlastně nejvhodnějším adeptem...

Nadále však S. Dolejš nic neslevoval ze stranickosti vysílání. Důraz kladl na tematiku dělnické a studentské mládeže, na internacionalismus sovětského typu a výchovné relace v duchu marxismu-leninismu. Přičinil se o kariérní vzestup nové vlny mladých a dravých členů SSM a KSČ (např. zeť Aloise Indry – tajemníka ÚV KSČ), kteří se věru dobře později neodvděčili.

Dr. Dolejš si pak s trpkostí postěžoval, jakýmže to lidem umožnil dobrat se tak vysokých pozic v rozhlasové hierarchii. „Měli jsme to dělat lépe...!“ – trpce poznamenával.

Jenže – co a kdy? Ani záchvěv viny za příkoří uplynulých let, jichž byl nadmíru aktivním demiurgem, ani sebezpytování či snaha o nápravu.

Jen zahořklost a zklamání kovaného straníka, že éra normalizátorů vzala takový konec.

Poznámka redakce:

Dolejšův antisemitismus dokumentuje historka z dob, kdy se stal šéfredaktorem vysílání pro děti a mládež. Do jeho kompetence tehdy spadaly také oblíbené příběhy skřítky Hajaji, jehož interpretoval Vlastimil Brodský. Dolejš tehdy dospěl k přesvědčení, že tento herec je židovského původu, a proto není vhodné, aby působil na děti. Dolejšovi podřízení se mu snažili vysvětlit, že herec není Žid. Šéfredaktor ale trval na svém, a tak Brodský musel – naštěstí jen na čas – přestat působit v rozhlase.

PhDr. Bohuslava Kolářová Milan Rykl

6. 4. 1932 Praha

Do rozhlasu přišel po absolutoriu Obchodní akademie v Praze Karlíně. V r. 1951 požádal o přijetí do Československého rozhlasu (po upozornění na volné místo kolegou z amatérského souboru). Začínal v oddělení dopisů ve zpravodajském odboru jako administrativně provozní pracovník. Nebyl to jeho sen, toužil po tom, stát se členem profesionálního pěveckého souboru, např. Čs. souboru písní a tanců (již při studiu účinkoval v souborech např. Jana Žižky z Trocnova, „Vycpálkovců“ aj.). To, že se mu to nezdařilo, nebylo nedostatkem talentu, ale shodou nepříznivých okolností, jednou chybělo „tabulkové“ místo, později zasáhlo i plicní onemocnění, které jej z jeho aktivit vyřadilo téměř na celý rok.

M. Rykl uvádí, že redaktorem se stal v roce 1953 „pod laskavým nátlakem nezapomenutelného Františka Gela“, který zdůrazňoval, že redaktor má dát rozhlasové práci všechno, že nezná pracovní dobu. To se mu příliš nezamlouvalo, byl mladý a měl spoustu zájmů. Dokonce ještě před tím byl přijat do Čs. svazu novinářů (v březnu). Do r. 1955–1956 natáčel kratší zpravodajské útvary do pořadů Mladé směně, Sportovní týdeník mládeže, Mladé minuty. Po vzniku Hlavní redakce pro děti a dorost (později pro děti a mládež) připravoval pořad Podvečer s písničkou, podílel se na Mikrofonu mladých, věnoval se zvláště mládežnické tělovýchově a sportu.

Koncem 50. let pracoval pod vedením Dagmar Maxové, „včlenil se do party hledající nové cesty, jak oslovit mladé lidi slovem i hudbou v neformálních programech, které v rámci úkolů ‚kontrapropagandy‘ proti cizím rozhlasovým stanicím si mohly dovolit programové výboje a odlišovat se od normální rozhlasové produkce“.¹

I v té době ještě uvažoval o práci mimo rozhlas, např. v některém časopise, protože i M. Rykla mj. omezovala a svazovala povinnost předkládat i krátké texty ke schválení a dohadovat se o jejich obsahu.

Rozhlasová práce jej plně „pohltila“ koncem 50. a začátkem 60. let, kdy byl jeho šéfem J. Ryska, který svým podřízeným dal větší volnost a samostatnost

redaktor, publicista, dokumentarista, dramaturg

(za jeho rozhlasové éry vzniklo např. Mikroforum). Mladé redaktory v těchto letech „učili“ takoví tvůrci, jako byl F. Gel, jeho kolegy byli L. Aškenazy, A. Lustig, J. Ruml, V. Šťovíčková, hudbě se v redakci věnoval L. Čermák.

Programová skupina pro mládež (patřila pod zpravodajskou redakci) se změnila na Hlavní redakci pro děti a mládež, jejímiž šéfredaktory byli VI. Kovařík, po něm J. Kolář, F. Smrčka, dr. Maralík.

V tomto prostředí mohl M. Rykl uplatnit cit pro rozsáhlejší programové celky – Večery po neděli, Mikroforum, jehož byl v červenci 1965 prvním redaktorem a moderátorem. První Mikroforum spolu s ním připravovali J. Pacovský (tehdy z Mladého světa), později jeho místo zaujal L. Vaculík, dále K. Mastný, P. Tumlíř, E. Kopecká, J. Podaný.

M. Rykl o sobě prohlašuje, že je více organizátorský typ. V této době to bylo dost významné, protože byl pověřen, aby rozběhl kontaktní pořad Vysílá studio mladých, po L. Čermákovi „zdědil“ Podvečer s písničkou. Když ředitel K. Hrabal tuto relaci 60. let zrušil, došlo k tak bouřlivé odezvě (70 tisíc dopisů se žádostí o texty a noty písně Jó, třešně zrály), že za dva měsíce muselo být vysílání pořadu obnoveno.

V mládežnické redakci, která se v té době jmenovala Studio mladých, pracoval M. R. do r. 1978. Období normalizace pro něj nebylo jednoduché, někteří ze šéfů i horlivých kolegů by se jej byli rádi zbavili, ale nebyla „rovnocenná náhrada“.

V roce 1978 byl pověřen vedením experimentálního týmu, který začal připravovat stereofonní bloky. Ty měly přes řadu problémů vysokou úroveň uměleckou i technickou: 3 x 60, a to stereo (poprvé 8. října 1977, za 13 let se jich odvysílalo přes 1000). Byl to pevný komponovaný blok na stanici Vltava a od posluchačů se mu dostalo nebývalého přijetí. Při tvorbě tohoto pořadu M. Rykl spolupracoval s řadou externistů – první díl moderoval fotograf J. Š. Fiala, pak B. Znamenáčková, O. Nutz, P. Tumlíř, mezi 15 moderátory byl i M. Rykl.

Dalším stereoblokem byly od r. 1978 Dvěře

dokořán, nejprve vysílané 2x měsíčně, od r. 1982 pravidelně každý týden. Tento komponovaný pořad počítal se soustředěným poslechem (převážně umělecké tvorby – klasická hudba, četby, hry, publicistika, vše uváděno redaktorem), cílem tvůrců bylo zapojit i regionální studia, což se zdařilo. Oba tyto bloky, posluchači velmi žádané a oblíbené, byly zrušeny v r. 1990 s odůvodněním, že na stanici Vltava nepatří.

S postupem reorganizace po listopadu 1989 byl Milan Rykl pověřen řízením Hlavní redakce programu Českého rozhlasu, pak zástupcem šéfredaktora Programového ústředí ČRo, o několik měsíců později přešel do Hlavní redakce vzdělávání. V redakci Kaleidoskopu AZ se více zaměřil na publicistiku, interpretoval vlastní texty, moderoval besedy...

V roce 1993 vytvářel v ČR spolu s krajskými dramaturgy programovou koncepci okruhu Regina. Od července vedl obnovenou redakci, která připravovala cykly A léta běží, vážení, Káva u Kische, Regina tour, na nichž se podílel především autorsky. Byl nejen dramaturgem, ale také zapáleným propagátorem rozhlasových pořadů v tisku a pečoval i o kontakty s veřejností.

Ke 30. 9. 1995 bylo místo zrušeno a M. Rykl odešel

do důchodu. Externě pak ještě témeř dalších 10 let uváděl pořady dokumentárního cyklu Naše století, režijně působil při natáčení a vysílání týdeníků Vltavín a Odpolední studio Vltava.

V roce 2002–2003 autorsky spolupracoval na knize z 80leté historie českého rozhlasového vysílání Od mikrofonu k posluchačům², do které zpracoval kapitolu o šťastnějších rozhlasových 60. letech. Autorsky se podílel i na další publikaci k 85. výročí českého rozhlasového vysílání 99 významných uměleckých osobností rozhlasu³, v tomto roce (2012) spolupracuje na přípravě publikace o rozhlasových dokumentaristech, s jejímž vydáním se počítá k rozhlasovým 90tinám.

Je mnohaletým členem Sdružení pro rozhlasovou tvorbu a stálým přispěvatelem teoreticko-kritické revue Světa rozhlasu, kam píše medailony o významných rozhlasových osobnostech.

Poznámky:

- 1) Příkazský, V.: Svět rozhlasu č. 17, Český rozhlas 2002.
- 2) Kol. autorů vedený Mgr. E. Ješutovou: Od mikrofonu k posluchačům. Praha, Český rozhlas 2003.
- 3) Kol. autorů vedený Mgr. E. Ješutovou: 99 významných uměleckých osobností rozhlasu, Praha, Sdružení pro rozhlasovou tvorbu 2008.

Mgr. Eva Ješutová

Jiří Dienstbier

20. 4. 1937 Kladno–8. 1. 2011 Praha

Jiří Dienstbier patří k těm osobnostem, které v Čs. rozhlase svou profesionální kariéru začínaly, ale svou působností a významem výrazně přesáhly rámec rozhlasu i naší země. Narodil se v intelektuálním prostředí v lékařské rodině na Kladně, kde prožil i dětství. Otec byl primářem interního oddělení a současně knihovníkem kladenské nemocnice, matka dětskou lékařkou.

Po střední škole v letech 1955–1960 studoval novinářství a bohemistiku na Filozofické fakultě UK, kde jeho spolužákem a blízkým přítelem byl pozdější hudební publicista Jiří Černý. Oba spojoval i hluboký zájem o kulturu. Ještě jako student nastoupil v r. 1958 do Zahraničního vysílání

novinář, politik a diplomat

Čs. rozhlasu, v r. 1964 přešel jako zahraničněpolitický redaktor a komentátor „s mimořádně širokým politickým rozhledem, zkušenostmi a odborností a dokonalou znalostí problematiky“ do rubriky mezinárodního života. Bylo to v době, kdy se postupně začínaly uvolňovat společenské poměry a do vedení této redakce přišel zkušený novinář Milan Weiner, pod jehož vedením redakce dosáhla obrovského vzestupu. Jiří Dienstbier se postupně v rámci redakce specializoval na problematiku rozvojového světa. Pro tuto práci měl výborné předpoklady jak po stránce odborné fundovanosti, tak i jazykového vybavení. Již při nástupu do Čs. rozhlasu ovládal angličtinu a ruštinu, částečně

srbštinu, francouzštinu a němčinu a své jazykové znalosti si dále zdokonaloval a prohluboval. Jako tzv. létající korespondent pro Dálný východ v letech 1965–1967 navštívil celou řadu zemí v této oblasti: Indii, Kambodžu, Cejlon, Vietnam, Čínu, několikrát Indonésii a další. O problematice navštívených zemí informoval posluchače formou příspěvků a komentářů. Aktivně se podílel na vytváření nových typů pořadů i na koncepci rubriky a vedle Milana Weinera se stal hlavním komentátorem ve všech zásadních otázkách.

V r. 1968 se od počátku aktivně účastnil demokratizačního procesu v Československu, vystupoval na nejrůznějších besedách a schůzích a začal komentovat i významné vnitropolitické události. Byl i jedním z iniciátorů a organizátorů oblíbeného pořadu Písničky s telefonem. V srpnu 1968 se od prvního dne významně podílel na protiokupačním vysílání Čs. rozhlasu. Z pozice normalizátorů bylo jeho působení popsáno v pracovním politickém hodnocení takto: „*Do povědomí posluchačů se zapsal jak svými veřejnými besedami, tak naprosto jednoznačně pravicově zaměřenými pořady v roce 1968. Zejména pak dramatickým vystupováním v noci z 21. na 22. srpna, kdy vysílal z budovy Čs. rozhlasu, a v dalších srpnových dnech.*“ Koncem září 1968 odjel jako zahraniční korespondent do USA, kde vystřídal Miloslava Pátka. Snaha tehdejšího vedení o uklizení nepohodlných redaktorů do zahraničních destinací ovšem nemohla mít šanci na úspěch, dosazené normalizační vedení rozhlasu zahraniční korespondenty odvolalo. Jiří Dienstbier se koncem listopadu 1969 vrátil do Prahy a dostal za úkol zpracovat analýzu své činnosti od ledna 1968 s tím, že „*po jejím dokončení bude rozhodnuto o jeho zařazení*“. Rozhodnuto bylo velmi rychle, 30. ledna 1970 J. Dienstbier podepsal dohodu o rozvázání pracovního poměru k 31. 3. 1970, ale už 3. března byl vyzván personálním odborem Čs. rozhlasu, aby odevzdal služební průkaz a zároveň si vyřídil „*všechny záležitosti související s ukončením Vašeho pracovního poměru v Čs. rozhlasu včetně vyznačení v občanském průkazu*“. Jinými slovy – byl mu zakázán vstup do Čs. rozhlasu. Společně s ním z rozhlasu odešla skutečná elita tehdejší rozhlasové žurnalistiky – Věra Štovíčková, Jindra Sobišková (Klímová), Helena Šleisová, Jan Petránek,

Karel Lánský, Jeroným Janíček, Rudolf Zeman...

Po propuštění z rozhlasu v r. 1970 pracoval nejprve jako dokumentátor projekčního ústavu, později už mohl zastávat jen nejpodřadnější práce jako noční hlídač a topič. Stal se jedním ze zakládajících členů VONSu (1979), podílel se na vydávání samizdatů a byl i jedním z prvních signatářů Charty 77. Jako její mluvčí působil v letech 1979 a 1985. To vše společně s jeho postoji minulými i současnými přispělo k tomu, že se těšil trvalému zájmu StB, v květnu 1979 byl odsouzen v ostudném procesu s chartisty a v letech 1979–1982 vězněn za údajné podvracení republiky na Borech a v Heřmanicích.

V letech 1988–1989 se angažoval v Hnutí za občanskou svobodu (HOS), Nezávislém mírovém sdružení a dalších opozičních iniciativách. Po sametové revoluci byl jednou z nejvýraznějších osobností Občanského fóra, v listopadu 1989 se stal krátce mluvčím jeho koordinačního centra a stal se prvním polistopadovým ministrem zahraničních věcí ČSFR (od 10. 12. 1989 do 2. 7. 1992). Od dubna 1990 současně vykonával funkci místopředsedy vlády ČSFR. V červnu 1990 se pak stal poslancem SLFS za Občanské fórum a po jeho rozpadu byl od dubna 1991 předsedou rady Občanského hnutí. V letech 1993–1996 byl předsedou středově orientované liberální strany Svobodní demokraté, která i když se později spojila s Liberální stranou národně sociální, nikdy nezískala významný podíl voličů. V 90. letech současně působil jako hostující profesor na řadě vysokých škol doma i v zahraničí. Získal také řadu významných českých a zahraničních ocenění.

V r. 1994 založil Radu pro mezinárodní vztahy a až do své smrti byl jejím předsedou. V letech 1998–2001 působil jako zvláštní zpravodaj Komise pro lidská práva OSN pro bývalou Jugoslávii, Bosnu a Hercegovinu a Chorvatsko. Z této pozice se nebál veřejně prezentovat svůj názor na situaci, ačkoli byl osamocen a ze všech stran sklízel kritiku. Později pracoval pro Reuters Founders Share Company.

V roce 2007 zvažovaly ČSSD i SZ jeho kandidaturu na prezidenta proti Václavu Klausovi. Dienstbier v televizní debatě ostře kritizoval Václava Klause, především za jeho vlastnost osobovat si právo hodnotit a kritizovat vše.

Portrét J. Dienstbiera by nebyl úplný bez připomenutí jeho rozsáhlé publikační činnosti. Je

autorem reportážní knihy o vojenském převratu v Indonésii 1965 *Noc nastala ve tři ráno* (1967); v letech 1968–1969 uveřejnil v Literárních novinách a v časopise Reportér řadu článků s mezinárodní tematikou. V samizdatu založil a redigoval ilegální časopis pro mezinárodní politiku Čtverec (1979); přispíval do ilegálních Lidových novin (1987–1989). Napsal i divadelní hry: *Než upečeme selata* (samizdat 1967), *Vánoční dárek* (samizdat 1977), aktovky *Kon-test*, *Hosté* (1978, v rukopisu). Společně s K. Lánským napsali publikaci *Rozhlas proti tankům*, v níž vylíčili na základě vlastních prožitků i svědectví přímých aktérů události odehrávající se v Čs. rozhlase během srpnové okupace. Vyšla nejprve v samizdatu v r. 1988 a po listopadu 1989 ji vydalo Studijní oddělení Čs. rozhlasu i nakladatelství Práce (1990). Své názory na uspořádání mezinárodních vztahů v Evropě vyložil v knize *Snění o Evropě* (1990).

Do vysoké politiky se ještě vrátil – v senátních volbách 2008 uspěl jako nestraník na kandidátce ČSSD na rodném Kladensku a stal se předsedou zahraničního výboru. Jako by se tím symbolicky kruh uzavřel.

V lednu 2011 podlehl rakovině. Jeho syn Jiří, který vyhrál v doplňovacích volbách a zaujal v Senátu jeho místo, vzpomíná: „*Ještě ve středu, předtím než v sobotu umřel, tak řídil do poslední chvíle zahraniční výbor Senátu. A to byl podle mě výraz jeho chuti k životu. Prostě žít naplno v každém okamžiku, i když věděl, že už je to jenom na chvíli. Do poslední chvíle neztratil ani den.*“ (s. 149) Žít naplno je i podtitul knihy Jiří Dienstbier, kterou na základě rozhovorů s Jiřím Dienstbierem napsal Robert Mikoláš, redaktor zahraniční redakce ČRo 1.

Prameny a literatura:

Archiv ČRo

Mikoláš, Robert: Jiří Dienstbier. Žít naplno.

Nakladatelství Lidové noviny, 2012.

Mgr. Tomáš Bělohlávek

Josef Junek

25. 4. 1912 Praha

V letošním roce si připomínáme sté výročí narození významného rozhlasového pracovníka – hlasatele Josefa Junka, kterého můžeme zařadit díky jeho znamenitému a kultivovanému projevu, hlasovým možnostem a dokonale zvládnuté češtině mezi nejdůležitější hlasatele, kteří v Československém rozhlase v minulosti působili. Již v roce 1946 se o něm psalo následujícími pochvalnými slovy. „*Jeho elegantní a jasná věta pronášena sympatickým, měkkým hlasem má ráz diskrétního a pozorného rozhovoru s posluchačem. V této tradici je Junek příslušníkem dnes už klasické hlasatelské školy, kterou představovali hlasatelé Dobrovolský, Havel, Pour a Nechyba.*“¹

Josef Junek (vlastním jménem Josef Jung)² se narodil dne 25. dubna 1912 do rodiny pražského živnostníka a pekaře Josefa Junga a jeho manželky Marie, roz. Žaludové, která pracovala jako kuchařka.

rozhlasový a televizní hlasatel

Krátce před koncem první světové války začal chodit do Obecné školy v Praze XIV a Praze III. Od roku 1923 navštěvoval čtyři roky měšťanku. S radiotechnikou se poprvé setkal na návštěvě u svého spolužáka Václava Kříže v roce 1926, který se mu pochlubil krystalkou.³ Toto první seznámení s rozhlasovým přijímačem a s říší kouzla mluveného slova i hudby – šířených pomocí rozhlasových vln zapůsobilo na Junka hlubokým dojmem a ovlivnilo i jeho další profesní směřování. V patnácti letech byl přijat na Vyšší státní průmyslovou školu elektrotechnickou v Praze XVI na Smíchově v Preslově ulici. Ze střední školy si odnesl nejen kvalitní technickou průpravu a zájem o český jazyk, ale také přezdívku Johnny, kterou vymysleli jeho spolužáci, když se podařilo jednomu z profesorů zkomolit Jungovo příjmení. Pod tímto školním pseudonymem

pak vystupoval v rozhlasu. Poté, co složil s vyznamenáním zkoušku z dospělosti, vykonával tříměsíční praxi jako technik v továrně Kinoelektrik, která se zabývala výrobou zařízení pro zvuková kina. Protože v dětství prodělal obrnu, která způsobila částečné ochrnutí jeho pravé nohy, nebyl mladý Josef odveden k základní vojenské službě. Již v září 1931 zaslal ředitelství tehdejšího Radiojournalu svoji žádost o přijetí do služebního poměru, kterou zdůvodnil následujícími slovy. „*Laskavostí jednoho z Vašich úředníků dozvěděl jsem se, že je u Vás uprázdňeno jedno místo technického úředníka, a proto dovoluji si nabídnout své služby... Studoval jsem radiotechniku též soukromě, navštěvoval jsem přednášky Radiojournalu, jehož jsem též členem, a mohu říci, že jsem do rádia dosti unkl a jistě bych se u Vás brzy zapracoval.*“⁴ Vedení rozhlasu jeho žádosti vyhovělo a od 1. prosince 1931 nastoupil tehdy devatenáctiletý Josef Junek do pražského technického oddělení na pozici technického úředníka a operátora. Jeho hlas poprvé zazněl ve vysílání 19. června 1932, když přečetl za tehdejšího hlasatele Adolfa Dobrovolného zprávu z brněnského policejního ředitelství o krádeži motokola.⁵ V Praze zůstal pouze krátce. Na vlastní žádost byl po osmi měsících přerazen do technického oddělení v Košicích na tutéž pracovní pozici za tamního operátora Antonína Šárku. V druhém největším slovenském městě pracoval jako zvukový a přenosový technik. V Junkově osobní složce máme uloženou dojemnou vzpomínku na jeho působení na Slovensku ve třicátých letech, ve které se mimo jiné také vyznává ke své lásce k rozhlasu. „*Pracoval jsem několik let v košickém rozhlasu a rád na Košice vzpomínám. Do košického rozhlasu jsem přišel před 25 lety jako mladý zelenáč, který se ještě pouze začíná rozhlížet po světě. Košice mě tehdy přivítaly krásným letním dnem a mně se zdálo, že jsou tím nejkrásnějším městem na celém světě. Byla ve mně touha, tak jako v každém mladém člověku, dát všechny svoje síly a schopnosti a pomoc všude tam, kde to bylo třeba. Byl jsem tehdy pracovníkem technického oddělení, ale rozhlas mě zajímal i po stránce programové. Zahořel jsem takovou láskou k rozhlasovému hovorovému slovu, že se stalo mojí metou a tužbou – stát se hlasatelem. Jednou se stalo, že v předvečer vysílání rozhlasu pro školy vážně onemocněl jeden z účinkujících ve hře, která se měla vysílat druhý den. Režisér zoufale hledal náhradu... přišel ke mně,*

zda bych tu úlohu nechtěl zahrát já... Konečně se dostanu před mikrofon! ... blýsklo mi rychle hlavou a nadšeně jsem přijal nabídku, která znamenala splnění mého snu. ... O něco později jsem se stal hlasatelem košického rozhlasu.“⁶ Nutno však dodat, že cesta Josefa Junka k mikrofonu nebyla úplně jednoduchá a znamenala i jisté osobní oběti. Na Slovensku musel několik let bojovat s předsudky nejen tamních posluchačů, ale i tehdejšího podnikového vedení, které mu jednak vytýkalo, že si „trochu šlape na jazyk“⁷, jednak se obávalo, že by nebylo zcela vhodné, aby místo hlasatele vykonával rodilý Čech. O možnosti obsazení místa hlasatele v Košicích se v roce 1935 radil tamní ředitel Bedřich Holeček s pražským ústředním vedením. Předseda Československého rozhlasu dr. Ladislav Šourek mu tehdy odpověděl: „*Chápu, že se Vám p. Jung výborně osvědčil jako hlasatel, domnívám se však, že by to bylo příliš odvážné ve slovenské stanici ustanovit stoprocentním hlasatelem Čecha, byť by se naučil slovensky sebesprávněji. Znáte sám stížnosti a různost názorů samotných slovenských kruhů, myslím, že by ustanovení Čecha hlasatelem odbočky způsobilo Vám i nám zbytečné nepříjemnosti a vyvolalo event. ostré články v novinách.*“⁸ Josef Junek se však velmi rychle dokázal naučit slovensky a k tomu si ještě stanovil, že pronikne do tajů maďarského jazyka, aby se lépe orientoval v jazykově bilingvním prostředí. V červenci roku 1934 byl jmenován náhradním hlasatelem v Košicích. To prakticky znamenalo, že byl placen zvláštním honorářem za hlášení. Plně se oddal věci rozhlasového vysílání. Svojí houževnatostí a samostudiem neustále kultivoval svůj osobní rozvoj. Rozšiřoval své obzory z oblasti kultury, sportu, politiky i umění. Často pracoval v případě onemocnění stálých hlasatelů, během mimořádných událostí či o dovolených. Tato jeho píle nakonec přinesla své ovoce v květnu roku 1938, kdy byl definitivně jmenován hlasatelem. Tehdy byl kromě hlasatelské služby také pověřen bezplatnou funkcí reportéra a inspicienta v literárně-dramatických relacích, jako byly nejrůznější besídky, montáže, rozhlasové hry, scénky apod.

Josef Junek patřil od svého mládí mezi vášnivé sportovce. Především se obdivoval kopané a lehké atletice. Fotbalu se věnoval také jako roz-

hodčí. Dokonce byl zapsán mezi členy „Sboru československých soudců fotbalových republiky Československé“. Své znalosti ze sportovního prostředí chtěl uplatnit také v rozhlasu. Nepřekvapí nás proto, že dne 12. října 1933 adresoval ředitelství Radiojournalu dopis následujícího znění. „*Dovoľuji si čl. rozhlasové odbočky v Košicích nabídnouti služby jako footballový resp. sportovní reportér. Nebylo-li by ústředí čl. rozhlasu v Praze ze zásadních důvodů proti mojí nabídce a nevadil-li by tomu charakter mého zaměstnání jako operátora košické odbočky, jsem ochoten podrobiti se zkoušce u literárního oddělení v Košicích, které o mně podá posudek. Jsem obeznámen s většinou sportů, najmě footballlem a lehkou atletikou, neboť jsem 3 roky sportovním referentem a pořadatelem sportovních podniků Státní průmyslové školy v Praze-Smíchově.*“⁹ Junkova žádost nebyla sice v roce 1933 přijata, avšak k sportovní reportáži se dostal již o rok později, když byl pověřen komentovat 11. ročník Košického maratonu. Protože se osvědčil jako pohotový sportovní reportér, mohl v roce 1935 doprovodit svým hlasem závody mistrovství světa v klasickém lyžování ve Vysokých Tatrách. Komentáře ze světa, kde o vítězi rozhodují především branky, body a vteřiny, patřily k jeho nejmilejším pracovním povinnostem.

Po vyhlášení Slovenského štátu odchází Josef Junek zpět do Prahy. Nejdříve byl v listopadu 1938 přidělen krátce do technického oddělení, aby se již od 1. ledna 1939 ujal pozice administrativního úředníka a hlasatele krátkovlnného vysílání. Již o měsíc později byl Josef Junek pochválen slovy svého nadřízeného B. Tvrdeho. „*Hlasatel Jung se činí. Dobře hlásí, píše krajanské koutky, vyřizuje korespondenci. Dobře pracuje.*“¹⁰ Během druhé světové války působil jako hlasatel českého vysílání na stanici Praha I. Kromě svých pracovních povinností se stihl také oženit s Otýlií Procházkovou, kterou pojal za manželku dne 6. prosince 1939. Společně vychovali tři dcery – Věru, Hanu a Libuši. Hvězdná hodina pro Josefa Junka přišla během Pražského povstání, kdy od 14.30 hodin hlásil ze studia na Vinohradech společně s Miroslavem Malíkem odpor vůči německým okupantům. V nočním vysílání z 5. na 6. května 1945 volal slovensky do mikrofónu o pomoc slovenské jednotky

v Břežanech.¹¹ Po evakuaci rozhlasu pokračoval ve vysílání z provizorních prostor v Husově sboru na Vinohradech. Josef Junek se také aktivně účastnil obranných akcí. Dne 9. května 1945 uvedl, nyní opět již z rozhlasové budovy na Vinohradech, Smetanovu Prodanou nevěstu. Je smutným svědectvím tehdejší přexponované doby, že i přes své nesporné zásluhy při boji o rozhlas – během revolučních květnových dnů – se po válce objevilo lživé obvinění, které vedlo k trestnímu řízení proti Josefu Junkovi ve věci údajného přestupku dekretu prezidenta republiky číslo 138, kdy mu bylo kladeno za vinu, „*že jako rozhlasový hlasatel za německého obsazení sloužil hrubým přibarvováním svého hlasu Němcům a tím provokoval české občanstvo.*“¹² Trestní řízení bylo zastaveno mimo jiné díky svědectví majora Antonína Rakouše, který dosvědčil aktivní účast Josefa Junka při obraně rozhlasu.¹³

Po válce byl jmenován inspektorem a vedoucím hlasatelem. Jistě není bez zajímavosti, že Josefu Junkovi, jako osvědčenému rozhlasovému pracovníkovi, bylo svěřeno hlášení každodenních zpráv o probíhajícím soudním přelíčení s nacistickými zločinci Třetí říše, které do Prahy z Norimberka zasílal zpravodaj František Gel. Tyto zprávy měly velkou oblibu u posluchačů. Paralelně se svojí profesí hlasatele začal od roku 1947 také spolupracovat s Filmovým týdeníkem. Svými komentáři obohacoval bratislavský i pražský filmový týdeník. Dokumenty uložené v rozhlasovém archivu dokládají, že kromě hlasatelské práce se Josef Junek věnoval i tvůrčí činnosti. Jednak napsal pásmo o knižních novinkách „*Naše čítárna*“, jednak připravil tři rozhlasové hry pro Rozhlas pro školy.¹⁴ Využil také své dokonalé znalosti slovenštiny a pro vysílání přeložil čtyři hry.¹⁵

V roce 1952 byl Josef Junek povýšen jako vynikající odborník na programové i technické zázemí rozhlasu do funkce vedoucího programového ústředí, čímž uplatnil své mnohaleté zkušenosti, které nashromáždil jako technik, hlasatel a inspektor. Tato práce s sebou mimo jiné nesla rozhodování nad programovým schématem třech tehdejších okruhů – Československa, Prahy a Rozhlasu po drátě, což v praxi znamenalo zajištění kompletního rozhlasového provozu od výroby až po finální vysílání.

Vedoucí programového ústředí měl na starost také kontrolu pořadů, dále odpovídal i za náležitou propagaci rozhlasového vysílání v tisku, spolupracoval s hlavními redaktory apod.¹⁶ V roce 1958 byl přeložen z programového ústředí do Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání, kde působil jako tajemník. Už od roku 1956 začal spolupracovat s televizí na jejím sportovním vysílání. V roce 1961 odešel po vzájemné dohodě z rozhlasu do Československé televize, kde připravoval ve sportovní redakci známý pořad Branky, body, vteřiny. Na Kavčích horách setrval až do roku 1982.

Naše setkání s Josefem Junkem zakončíme stylově něžnou vzpomínkou rozhlasového herce s krásným barytonovým hlasem Bohumila Švarce, který si Josefa Junka zapamatoval následovně: „*Když mě 9. května čtyřicet pět přivedl Disman do studia číslo 4, tedy do té slavné hlasatelny, čtyřky, kolem jejíž oken běhali esesáci v poledne 5. května a nemohli ji najít, aby ji zničili, protože hlasatelé prozřetelně odstranili na dveřích nápis Senderaum. Tedy, když mě tam Miloslav Disman přivedl, tak tam seděl u mikrofonu Johnny. Jeden z hrdinů těch pěti dnů. Já jsem okamžitě poznal jeho hlas, ačkoli jsem ho osobně neznal v té době. Jednak tedy rádio jsem vždycky rád poslouchal od svých dvou let a sám jsem pak v rádiu hrál od přelomu roku 1941, 1942. Ale především jsem ten hlas měl moc rád. Byl to takový měkký, laskavý hlas, velmi příjemný, klidný, ale rozhodný s barvou téměř, téměř tenorovou s takovými zoláštními tóny, hlas dobře posazený, se správným dýcháním a s výbornou artikulací, s intonací rozlišující jemně češtinu i slovenštinu, kterou perfektně ovládal. Vedu vám žáka, řekl Disman. Usmál se na mě a odešel. Červená nesvítila, tak mě posadil proti sobě a seznamoval mě se světýlky a tlačítky tehdejší technologie. No a pak se rozsvítila červená. On zvedl ukazováček ke rtům, abych tedy nemluvil a několik minut bezchybně odvyšl text z tzv. plachet. Ten pojem se používá dodnes. A blížila se šestá hodina jeho služby a do pauzy mně podal celostránkový text. Tak to zkuste. No a v tom se na transparentu na červeném podkladě objevilo mluvo. A to bylo naposled, kdy on mně vyknul. Když jsem skončil, tak mi nabídl tykání a když jsem pak po letech, jako člen Městských divadel pražských, hrál veliké role v rozhlasových hrách a on četl odhlášení, tak vždycky nezapomněl před mým jménem udělat pauzičku – prostě, že se mu to líbilo. A když tu*

pauzičku neudělal, tak jsem měl o čem přemýšlet. Byl to mistr svého řemesla.“¹⁷

Poznámky:

- 1) Náš rozhlas, Neviditelní – Josef Junek, č. 14, roč. XIII, Praha 1946, str. 5.
- 2) Své rodné příjmení Jung si změnil v roce 1945 na Junek. Toto příjmení užívala jeho manželka i děti.
- 3) Zdeněk Šálek, Dnešní Branky, body, sekundy komentuje Josef Junek, In: Mladý svět, č. 24, Praha 1979.
- 4) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Josefa Junka, Žádost o přijetí do Radiojournalu z 6. 9. 1931, pres. 7. 9. 1931/16418.
- 5) Zdeněk Šálek, Dnešní Branky, body, sekundy komentuje Josef Junek, In: Mladý svět, č. 24, Praha 1979.
- 6) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Josefa Junka, Vzpomínky rozhlasového hlasatele, vysíláno na stanici Bratislava 20. 10. 1956 v 17.20–17.30.
- 7) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Josefa Junka, Záznam o úpravě platu Josefa Junga, operátéra v Košicích z 23. 11. 1936, S/DrM/Ko.
- 8) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Josefa Junka, Dopis dr. Ladislava Šourka pro Bedřicha Holečka, ředitele odbočky Radiojournalu Košice, z 5. 4. 1935, bez č. j.
- 9) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Josefa Junka, Žádost Josefa Junka o přijetí za sportovního reportéra z 12. 10. 1933, bez č. j.
- 10) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Josefa Junka, Zpráva B. Tvrdého pro dr. Ladislava Šourka z 8. 2. 1939, bez č. j.
- 11) Jan Plachetka, Hlasatel vzpomíná na rozhlas (i televizi), In: Mladá fronta, 19. 5. 1978.
- 12) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Josefa Junka, Opis Trestní komise nalézací ústředního národního výboru hl. města Prahy č. 50 z 16. 1. 1947, č. j. 803 47 zvl. J 63 Kč.
- 13) Tamtéž.
- 14) Jednalo se o hry „Víte, jak začínal rozhlas. Montáž z kolébky rozhlasu“ (vysíláno 19. 9. 1939); „Jeden den vodní molekule a její práce“ (vysíláno 11. 10. 1940) a společně s E. Čiřikovem hru „Mikroskop“ (23. 1. 1941).
- 15) Ze slovenštiny přeložil hru Leopolda Slovaka „Ani slovo! Příběh z dob slovenského povstání“. Dále přeložil hru Františka Ziny „Třída bojuje. Prázdninové dobrodružství skupiny slovenských chlapců o tom, jak bojovali se strašidly“. K tomu přidal ještě překlad hry „Okamžik“ od Nikolaje Tichonova a hru Jána Kákoše „Hvězda z hlu-bin Ruska“.
- 16) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Josefa Junka, Popis práce vedoucího programového ústředí, manuskript.
- 17) Bohumil Švarc o Josefu Junkovi: <http://www.csrozhlas.cz/products/junek-josef-hlasatel-hovori-o-nem-herec-bohumil-svarc/>

Mgr. Václav Bělohlavý

Richard Kovalčík

22. 5. 1937 Orlová–12. 3. 1975 Ostrava

Lidé jsou jako hory. Třeba u nás v Beskydech ty veliké při pohledu zblízka okolní vrchy nijak výrazně nepřevyšují; teprve zdálky Lysá hora od Ostravy nebo Radhošť od Valašského Meziříčí vyniknou svou majestátností. U lidí je třeba časového odstupu, někdy i značného. Takovou horou byl Richard Kovalčík, trumpetista, skladatel, aranžér a dirigent s mimořádným nadáním a zároveň nevšední pokorou a skromností.

Každý z nás musí semtam napsat životopis, dneska takzvané strukturovaný, také před dávnými lety měl obsahovat ty správné věci, aby člověk obstál. Richard Kovalčík takový životopis sestavil v březnu roku 1972, ale nic přikrášlovat nebo tajit nemusel. Dovídáme se, že Richard se narodil v Orlové, otec Josef byl původním povoláním horník a matka Aloisie, rozená Kellnerová, prodavačkou. A Richard dále píše: „Můj zájem o hudbu podpořili rodiče již v mých pěti letech, kdy mě dali učit hře na housle v hudební škole v Orlové. Tam jsem chodil až do 12 let, kdy jsem přešel k houslovému virtuózu Josefu Pýchovi. Po šestinásobné zlomenině levé ruky jsem musel hry na housle zanechat, a abych mohl nadále hrát ve školním orchestru, učil jsem se hrát na trumpetu...“

Takto, náhodným klukovským úrazem, se zrodil trumpetista, jakých na světě není mnoho. Richard Kovalčík hrál v řadě amatérských orchestrů, od roku 1954 působil ve velkém tanečním orchestru Josefa Przebindy; pan dirigent, režisér, velká hudební a rozhlasová osobnost severní Moravy a Slezska, jej vedl coby Otakar Pavák, protože byl původem O. Pavák. Opava zasáhla příznivě také do osudu Richarda Kovalčíka. Dostal se tam totiž na vojnu – a v posádkové hudbě hrál, dirigoval a aranžoval v dechovém, tanečním i jazzovém orchestru. A v roce 1962 se stal na základě konkurzu trumpetistou Ostravského rozhlasového orchestru. Zejména jeho dechové sekci udával osobitý tón – a tak „Ostravu“ ve druhé polovině šedesátých let v rádiu každý poznal. Vím to, protože na pražské koleji, kde jsem bydlel s kamarády odjinud z Čech a Moravy

člen orchestru, vedoucí skupiny dechů

a z jiných fakult, u drátáku na pokoji při pořadech, ve kterých hrálo ORO, ožívali. A já jsem byl pyšný, že jsem Ostravák. To platilo zejména poté, kdy se na rozhlasových vlnách objevila i skupina Flamingo, kterou Richard Kovalčík v roce 1966 založil. O svých pocitech napsal do časopisu Melodie ve smutném roce 1975 pro článek Stavěl nejkrásnější jazzový svět Jiřímu Černému Jan Spálený: „Nejdříve jsem se z rozhlasu naučil znát typický zvuk jeho kapely. Původně opisovali aranžmá a způsobem použití dechů a stylem rytmiky u nás začali éru souloučných kapel. Dosáhli té atmosféry jako černí zpěváci Redding, Burke, Pickett a další; i za tu cenu, že hráli méně falešně, kulturněji, zkrátka se naladili. Hrozně se mi to líbilo a věděl jsem už, kdo Richard Kovalčík je... Jako instrumentalista mě okouzloval. Neuvěřitelné bylo, že mu nástroj téměř nefungoval, strojivo skoro zarezlo, jiný by to nevzal do ruky. On byl nátiskově mimořádně erudovaný. Co vzal, to mu hrálo. Trubka pro něj nebyla modlou, ale vyjadřovacím prostředkem. Neblýskal ji...“

V podobném duchu vzpomínal ve svých pořadech na Richarda Kovalčíka i hudební redaktor a později i ředitel Českého rozhlasu Ostrava Antonín Vašíček. Koneckonců se společně ve svých opavských letech setkávali v řadě souborů. Věděl, že Richard vlastně – kromě svých houslových počátků – neměl hlubší hudební vzdělání, že vystudoval stavební průmyslovku a že kromě amatérského hraní pracoval jako stavební technik a inspektor, dokonce i na takzvaných sledovaných stavbách na tehdejší Nové huti Klementa Gottwalda. Ale věděl zároveň, že tento samouk měl vždy „překrásně barevný a plný tón. Jako sólista oplýval nesmírným darem improvizací schopnosti. Dodnes jsem u nás neslyšel trumpetistu, který by si dovedl s takovou něžnou hravostí přímo láskyplně pohrát s melodií jako právě on – Richard Kovalčík“, vyprávěl v pořadu Poklady z našeho archivu aneb Z historie ORO Antonín Vašíček na jaře roku 2005, 30 let poté, co Richard svůj rozhlasový orchestr i skupinu Flamingo, tehdy přejmenovanou na Plameňáky, opustil.

Ještě se vrátím k vlastnímu životopisu Richarda Kovalčíka z roku 1972; zabývá se tam svou láskou k jazzu, kterého, jak napsal v Melodii Jiří Černý, hrál asi míň, než si původně představoval. Richard se vrací ke svým počátkům v Ostravském rozhlasovém orchestru: *„Při různorodosti práce rozhlasového orchestru vzniká v samém jeho středu kroužek zájmové činnosti jazzové hudby, a tak se stávám v letech 1964–1966 členem kvintetu Ivo Pavlíka. V létě 1966 zakládám nový orchestr, sestavený z mladých hudebníků a zpěváků: Flamingo. Dnešní podoba, zvuk, styl i dramaturgie ORO je hluboce ovlivněna prací této skupiny, už jen proto, že tato skupina tvoří základ ORO. Ve své mimorozhlasové práci reprezentuje nejen ostravskou, ale i celostátní hudbu malých žánrů.“*

S Flamingem jako základem Ostravského rozhlasového orchestru vyrostla celá generace zpěváků – Hana Zagorová, Věra Špinarová, Petr Němec, Pavel Novák, Jaroslav Wykrent a především Marie Rotrová. Ta s Kovalčíkovou vizí náročného jazzrockového repertoáru prožívala chvíle dobré i zlé, jak se svěřila Jiřímu Černému ve vzpomínané Melodii z roku 1975: *„Hrával složité dechové záležitosti... Byl velice ctižádostivý a chtěl mít všechno moderní. Posluchači po nás na koncertech chtěli hity, co znali z rádia, ale on se chtěl alespoň tam prezentovat plně po svém. Někdy jsme ztráceli publikum.“*

Rudolf Matys Oldřich Kryštofek

7. 6. 1922 Praha–22. 11. 1985 Třebotov (okr. Praha-západ)

Lidské, tvůrčí i pracovní osudy básníka a kulturního publicisty Oldřicha Kryštofka by mohly pro svou nekomplikovanou „přehlednost“ málem sloužit za typický, ba ukázkový příklad životní (i názorové) cesty těch mnoha umělců a intelektuálů jeho generace, kteří podléhali více a častěji vnějškovým impulzům a tzv. „požadavkům“ své doby, než skutečně niternému a nezadatelně svobodnému tíhnutí k vyjádření své vlastní autenticity. V Kryštofkově případě tím však byl vinen nejen „tlak doby“ a její falešný obraz o sobě samé, ale neméně i sama bytostně harmonická mentalita jeho osobnosti. To pak, podtrženo i traumatickými zážitky z jeho raného životního období, tedy z let nacistické

Richarda mrzelo, když přišel pořadatel a řekl: Na tom představení jsme prodělali, příště vás už nemůžeme vzít. Ale živilí jsme se tím, museli jsme tedy platit takovou daň.“

Největší daň zaplatil Richard Kovalčík zákeřné nemoci. Osobně jsem se s ním potkal vlastně jenom jednou, v zimě mezi lety 1974 a 1975, když ztěžka s pomocí zábradlí a tuším saxofonisty Rudolfa Březiny stoupal po schodech do druhého patra, kde byla rozhlasová pokladna, pro výplatu. Pak jsem už jenom viděl parte. Ale s Richardovými tóny se setkávám stále, a když smím třeba chystat Jazzové nokturno z Ostravy pro Český rozhlas 3, stanici Vltava, z jeho skladeb, nahlížím spolu s ním do Amfory, šplhám po Žebříku o sedmi příčkách a odnáším si vždycky krásný dojem, tedy Impresi. Líbí se mi čím dál více, a tak si dovolím trošku polemizovat se slovy, která Jiří Černý napsal v Melodii v roce 1975: *„Přísně vzato, žádné jasně ohraničené a do dálky se tyčící dílo Richard Kovalčík nezanechal...“*

To je právě věc odstupu od veliké hory, která svou mohutnost ukáže až z dálky kilometrů a let.

Použité prameny a literatura:

Richard Kovalčík: Životopis – Čs. rozhlas Ostrava 20. 3. 1972

Jiří Černý: Stavěl nejkrásnější jazzový svět – Melodie 11/1975
Antonín Vašíček: Poklady z našeho archivu aneb Z historie ORO – 27. 4. 2005 ČRo Ostrava

básník, publicista, redaktor a dramaturg

okupace, ho logicky vedlo k potřebě prožívat co nejméně konfliktů, k životnímu optimismu a kladu, leckdy tedy nutně i za cenu nekritického přijímání všemožných iluzí, především těch ideologicko politických. Tudíž, bohužel, i za cenu znevlastňující služebnosti.

Narodil se 7. června 1922 v pražské středostavovské rodině (otec byl inženýrem). Maturoval v roce 1941 (na klasickém Jiráskově gymnáziu) a jeho citové i názorové dozrávání bylo tedy nepochybně urychleno a prohloubeno válečnými zkušenostmi: hned po maturitě se musel podrobit nařízením okupačních předpisů o tzv. totálním nasazení a tři roky tedy pracoval jako tech-

nický kreslič v libeňských strojárnách. V té době už ovšem psal poezii, zprvu poněkud zavázanou podnětům meziválečných poetik, střídavě wolkerovských a nezvalovských, později blízkou duchu ortenovské niternosti, a publikoval ji v časopisech převážně křesťanské orientace (mj. Jitro, Akord, Řád). Už ve svých devatenácti letech vydal i knižní prvotinu *Ukrytá v korálech* (1941), na niž pak, už po osvobození, navázal knížkami *Hranice* (1945) a (zřejmě svou nejlepší sbírkou) *Bohlelav* (1946). V protektorátních letech byl i členem literární skupiny Pětník (s J. Hořcem, F. Listopadem, J. Grossmannem ad.) a spolu s jejími členy záhy začal vyvíjet i čilou odbojovou činnost. Byl však prozrazen, v roce 1944 zatčen a až do konce války zakoušel útrapy vězně na Pankráci, v terezínské Malé pevnosti a ve Flossenburgu. Hned v prvních poválečných týdnech se spolu se svými přáteli nadšeně pustil do práce v redakci právě vzniklého deníku *Mladá fronta*, zprvu jako vedoucí redaktor její reportážní, později kulturní rubriky, a stává se i členem široce rozvětvené literární skupiny, která se soustředila kolem tohoto listu i stejnojmenného nakladatelství. Souběžně s tím pět semestrů studuje na FF UK. Roku 1949 se v duchu poúnorových představ o potřebě „sblížení se s dělnickou třídou“ rozhoduje dobrovolně odejít do výroby a pracuje jako řadový dělník ve smíchovské Škodovce, o něco později jako redaktor jejího podnikového časopisu *Škodovák*. V letech 1952–1953 přichází poprvé do Čs. rozhlasu, jako redaktor pořadu *Pionýrská jitřenka*. Oblast literatury pro děti, jakož i aktivity v rámci Pionýra, jediné, monopolní a v podstatě „povinné“ dětské organizace totalitního Československa, se od té doby stávají pro Kryštofka-publicistu, básníka i organizátora, druhým, souběžným jádrem a osou jeho trvalého zájmu. Jeho dalším konkrétním vyjádřením se stává v letech 1953–1956 Kryštofkova práce v dětském vysílání Československé televize (stal se jedním z jeho zakladatelů), v letech 1956–1961 řídil redakci *Pionýrských novin*.

Pokud jde o jeho původní básnickou tvorbu, pro děti i pro dospělé, vrhl se v ní už od počátku 50. let nadšeně zvláště na pěstování všemožných optimistických iluzí a vyrábění klapků na oči – na duchovním úhoru této temné doby Kryštofkův

nepochybný melodický talent tedy víceméně jen zplaňoval do podoby naivních říkanek tzv. budovateleské poezie, z níž se počal úspěšně vymaňovat až zhruba po deseti letech. Po čtyřech rocích 1961–1964, kdy byl „na volné noze“ a především pilně přispíval do řady periodik (divadelní kritiky, recenze, reportáže, řídil i dětskou rubriku v deníku *Práce* apod.), přešel v roce 1964 do Československého rozhlasu, v němž se stává vedoucím redakce *Zrcadla kultury*, na kterémžto postu nahradil Zdeňku Silanovou a zůstal na něm po celý zbytek „zlatých šedesátých“ až do jejich hořkého konce. Záhy si její redaktori (A. Langer, S. Poberová ad.) museli povšimnout, že jejich nový šéf je nejen inteligentní, vzdělaný, lidsky srdečný a dobromyslně konciliantní, ale i daleko otevřenější vůči liberálnějším názorům a myšlenkovým koncepcím, než byla jeho předchůdkyně. Jeho původně až těžko pochopitelná, naivně bezelstná „komunistická víra“ získávala v té době už povážlivé trhliny (nějakým urputným dogmatikem nebyl ostatně nikdy, vždycky, i v těch nejhorších časech, v něm přežíval jakýsi přirozený, elementární demokratický instinkt).

Rozhlasová redakce *Zrcadla kultury* působila tehdy v rámci Hlavní redakce politického vysílání a byla tedy pod zvlášť bedlivou a přísnou kontrolou nadřízených stranických orgánů a struktur. Jejím úkolem bylo jednak do zpravodajských relací dodávat informace o kulturních událostech, jednak produkovat vlastní kulturně orientované pořady, mezi nimiž vedle drobnějších útvarů, jako byla *Knihový týden*, *Filmové okénko* apod., si dlouhodobou posluchačskou pozornost udržely zejména *Magazín Zrcadla kultury*, relaxačně „uvolněnější“ a zábavněji laděný *Sobotní magazín Zrcadla kultury* a zejména, mimochodem zřejmě taky nejsledovanější, *Nedělní knihovnička Zrcadla kultury*. Ta se v rozhlasovém vysílání stanice Praha objevovala po celá tři desetiletí! Obsahovou náplní obou *Magazínů ZK* byly rozhovory se spisovateli a umělci, recenze knih, výstav a divadelních představení, často se zabývaly i aktivitami kultury amatérské, ale do vysílání se prosazovaly i nejrůznější chytré fejetony a obecnější komentáře a zamyšlení, v nichž především se zprvu nenápadně, ale stále výrazněji projevovaly a zobrazovaly posuny v obecném společensko kulturním vědomí doby,

magazíny ZK byly tedy stále méně dogmatickou propagandistikou a více skutečným, tudíž i kritičtější obrazem o stavu doby a společnosti. Kryštofek to- muto vývoji přinejmenším nikterak nebránil a stál pevně za svou redakcí vždycky, kdykoli byla napadá- na dogmatickými funkcionáři a deptána jimi pro své prohřešky proti komunistické „pravověrnosti“. K prvnímu skutečně zásadnímu „lámání chleba“ však došlo až v létě 1967, po 4. sjezdu Svazu čs. spisovatelů (se známými „průlomovými“ projevy L. Vaculíka, M. Kundery, P. Kohouta a dalších), který vyvolal zběsilé reakce vládnoucí komunistické gar- nitury i pokus zabránit postupující erozi systému novým utažením ideologických šroubů. V této situ- aci, i pod tvrdým mocenským nátlakem, učinil tým ZK pod Kryštofkovým vedením všechno možné, aby se k této propagandistické kampani nemusel připojit víc, než bylo v zájmu elementárního udržení redakce nevyhnutelně nutné, a všichni jeho členové byli tedy málem „na odstřel“. Naštěstí se tak však nestalo („nestačilo stát“) a Kryštofkova parta ze Zrcadla kultury tedy mohla v průběhu tzv. Pražského jara i v prvních měsících sovětské okupace srdnatě stanout po boku „progresivních“ redaktorů z os- tatních publicistických redakcí (i když samozřejmě méně „nápadně“ než oni – ve středu zájmu přece už nebyla tolik problematika kulturní, jako poli- tická či ekonomická!) a po nástupu normalizačního vedení v létě 1969 tedy nesla i patřičné důsledky. I Kryštofek patřil hned do první vlny vyhozených (a redakce sama byla pochopitelně rozmetána a do té „nové“ se znovu vrátila politicky „osvědčená“ Z. Silanová) a už od podzimu 1969 měl zákaz jakého- koliv veřejného působení, nesměl nikde publikovat atp. (V rozhlase se ocitl na černé listině těch vůbec nejhorších a nejnebezpečnějších „pravičáků“!) Před

tváří normalizační moci ovšem nesl i další a zřejmě ještě těžší „vinu“. V roce 1968 totiž stanul v čele těch, kteří usilovali o zásadní změnu charakteru pi- onýrské organizace, kdo ji chtěli vymanit z kazajky totální závislosti na stranických direktivách, zbavit ji jejího monopolu a vřadit ji jako jednu ze zcela sa- mostatných a rovnoprávných dětských organizací do nově vznikajícího, demokraticky, pluralisticky utvářeného modelu těchto institucí (a tím ji vlastně pro demokratičtější poměry i zachránit!) – a díky i svým letitým organizačním zkušenostem se stal prvním, a tehdy i posledním předsedou České rady Pionýra, to ovšem jen na několik měsíců...

Po roce 1969 se tedy ocitl v naprostém inter- diktu i existenční nouzi (jen přiznání částečného invalidního důchodu v roce 1974 ho uchránilo před nehorším). Pouze dr. Vladimír Justl měl odvahu zadávat mu pravidelněji scénáře pro poetickou vinárnu Viola – a občas se pro něj otevíraly i další příležitosti, tak například v 80. letech připravil i pro autora tohoto medailonku několik cenných rozhla- sových kompozic pro pořad Schůzky s literaturou (mj. i o svém milovaném básníku Josefu Horovi aj.), to ovšem pod jiným, „pokrývačským“ jménem! Ji- nak se Kryštofkovo jméno objevovalo jen v různých samizdatových sbornících autorů z disentu (např. ve Vaculíkových výběrech z ineditních fejetonů) a v roce 1984 mu v Mnichově vyšla jeho pos- lední básnická sbírka Malé říkání roku 1976, v níž ovšem už nebyla ani stopa po autorových dávných optimismech, zbyly v ní povětšinou jen palčivé a hořké životní bilance, lidsky opravdové a básnicky přesvědčivé účtování s iluzemi – ale spolu s nimi v nich zůstávala přítomná i podivuhodná, stále trva- jící vůle po harmonii, už ale zcela nefalešné. Zemřel 22. listopadu 1985 v Třebotově (okres Praha-západ)

PhDr. Aleš Opekar, CSc.

Vladimír Truc

9. 6. 1932 Praha

Přiznávám se, že tu práci dělám velice rád...

1. 8. 2012 uplyne 50 let od okamžiku, kdy třicetiletý klavírista nastoupil na redaktorské mís-

hudební dramaturg, redaktor, klavírista, skladatel

to do Československého rozhlasu. Nastalo šťastné období nejen pro Vladimíra Truce, ale pro celou

společnost. V rozhlasu se rozvíjel taneční a jazzový orchestr, vysílání procházelo modernizací a začaly vznikat nové zajímavé cykly. Vladimír Truc například spoluvytvářel řady jako *Šťastnou cestu*, rozhlasové tvorby, k jakým patřil režisér Jiří Horčíčka. Svou pianistickou praxi zhodnotil v nesčetných improvizacích k básním, četbám i k delším komponovaným pořadům, začal psát scénickou hudbu, aranžoval pro menší i větší tělesa.

Hře na klavír i skladbě se učil soukromě a láska k jazzu a poslech nahrávek jej přivedly k brilantnímu moderně orientovanému výrazu. Po maturitě na gymnáziu si prohluboval znalosti studiem hudební vědy a estetiky na Univerzitě Karlově (1950–1955), ale touha aktivně hrát byla u něho stejně vždycky nejsilnější. Neváhal přijmout ještě před koncem studia nabídku na místo pianisty do estrádní skupiny, kterou čekal tříměsíční zájezd do Číny. Zájezd strávil v kupé s akordeonistou Milanem Bláhou, který si dokázal podmaňovat čínské publikum zařazováním místních melodií. Pianista Truc doprovázel zpěváky především na tuzemských pódii. K těm nejčastějším patřili baviči Ljuba Hermanová, Ladka Kozderková nebo Josef Bek. Před nástupem do rozhlasu Vladimír Truc pracoval několik let jako dramaturg Pražského kulturního střediska (dříve Městský dům osvěty).

Vedle aktivní klavírní dráhy a práce v rozhlasu průběžně spolupracoval i s Československou televizí. Podílel se na cyklech jako *V Praze je bláze* a na dalších zábavných pořadech.

A dnes? Na chodbách Českého rozhlasu jej stále můžete potkávat, ale navzdory všemu, co pro rozhlas za život udělal, se pohybuje velmi skromně, tiše a nenápadně. Pro stanici ČRo 3 – Vltava stále zpracovává nahrávky z Festivalu jazzového piana, z nichž připravuje pořady do cyklu *Jazz live*. A soustavně vybírá jazzové snímky z bohaté nabídky Evropské vysílací unie a zařazuje je do svých *Nočních vln jazzu*.

Jako klavírista již pochopitelně necestuje jako dřív, ale můžete jej slyšet zhruba dvakrát do měsíce ve hře Edith a Marlene v Divadle pod Palmovkou. Smyšlený příběh Edith Piaf a Marlene Dietrich je plný šansonů a má dodnes velký úspěch.

Má vůbec takto vytížený senior čas na zasloužený odpočinek? Co třeba zahrádka v Černošicích, ptám se v duchu s představou poklidného slunného odpoledne, kdy hrabičky střídají posezení u kávy v zahradním křesle. „Tam toho moc nevykonám, to mě má žena proklínat. V tomhle ohledu jsem neproduktivní,“ odpovídá letošní dvojnásobný oslavenec. „Četba. Hlavně četba. Historické knížky, i životopisné, včetně literatury z uměleckého oboru.“

Rozhovor s jubilem byl také uveřejněn v r. 2002 ve *Světě rozhlasu* č. 17.

PhDr. Sláva Volný ml.

Jiří Melíšek

16. 6. 1932 Praha

Jiří Melíšek pochází ze spisovatelské rodiny. Jeho tatínek, úspěšný scenárista, napsal patnáct filmů a podepsal se jako autor pod stovky šlágrů, které se staly hitem za první republiky. Namátkou připomeňme *Touž bílý šátek*, *Praha je krásná*, *Zpíval kos s kosicí...* Umělecké prostředí, ve kterém vyrůstal, ho nutně muselo ovlivnit, své udělaly i geny, jež zdědil po svém otci. Vše dokázal bohatě zúročit. Letos v červnu oslaví své osmdesátiny a má se věru za čím ohlížet. Seznam jeho tvorby je dlouhý a pestrý. Zahrnuje rozhlasové hry, televizní

spisovatel, scenárista

a filmové scénáře, na svém kontě má rovněž řadu knih, z nichž většinu věnoval dětem. Pro děti píše rád, a jak sám říká, jsou to ti nejděčnější čtenáři a diváci, ovšem jen tehdy, když je zaujmete. Protože když se jim to nelíbí, dokážou to dát naprosto jasně a nemilosrdně najevo.

Vyrůstal na Žižkově, který nazývá krajinou svého dětství. V tomto prostředí se možná formoval jeho obrovský smysl pro humor a dar zprostředkovat ho druhým. Vyprávěl mně jednu příhodu svým charakteristicky stručným stylem: „Na tehdejší Žižkově,

kterému dnešní děti, ale ani dospělí nemůžou dost dobře rozumět, bydleli kasaři, kapsáři, valchaři, zloději i lehký holky a já jsem vždycky záviděl klukům, kteří se chlubil, že jejich táta je zavřenej za pokus o vraždu nebo za zlodějnu. Já tu možnost se takto chlubit neměl, protože jsem měl tatínka hudebníka, který hrál na buben. Ale byl to excentrický bubeník, a tak když se jednou sousedův Franta Čuba nemístně vytahoval: ‚Heč, můj táta už je počtvrtý zavřenej,‘ našťaval jsem se a odpověděl: ‚Abys věděl, tak můj fotr hraje na buben zavřenej ve zlatý kleci v baru Lucerna.‘ Tím jsem ho úplně utřel, nehledě k tomu, že jsem mluvil absolutní pravdu.“

Po studiích na FAMU, která dokončil v roce 1953, nastoupil ještě téhož roku do Čs. rozhlasu. A nebyl by to Jiří Melíšek, aby neokořenil svůj vstup do rozhlasu příkladnou historkou. „Stál jsem jedno dopoledne před rozhlasem a koukám na barák před sebou. Jde kolem Zdeněk Jirotko (znal jsem ho z humoristického časopisu Dikobraz), zastaví se, podívá se na mě a po chvilce se zeptá: ‚Co tady děláš?‘ ‚Koukám na tenhle ten barák, tady bych rád dělal.‘ On na to: ‚Tak pojď ke mně dělat, já jsem šéf zábavy.‘ Skutečně mě vzal a tím začal můj první den v redakci humoru a satiry, jak se tenkrát jmenovala.“ Od Zdeňka Jirotky to byla šťastná volba. Jeho nádhernýma rukama prošel žák velmi učenlivý, jemuž se smála takřka každá buňka v těle. V osobě Jiřího Melíška získal rozhlas skutečného mistra humoru a satiry. Připravoval především silvestrovské pořady, psal kabarety a komedie, vytvořil několik set rozhlasových scének, skečů a humorných povídek i her. Zlatá šedesátá léta vydala i v tomto případě své nádherné, šťavnaté plody. Mezi mnoha herci, se kterými spolupracoval, měl samozřejmě i své oblíbence, kterým psal scénky přímo na tělo, v našem případě by se dalo říci rovnou do úst. Stella Zázvorková, Lubomír Lipský a především Jaroslav Štercl, to byla ta silná trojka, která nemohla chybět v žádné rozhlasové scénce, komedii či Silvestru v té době. Dokud stačil dech, tančilo se a zpívalo. Kabaret byl králem. Nikdo nechtěl vidět první malé kamínky drolící se jim pod nohama. Stále rychleji a čím dál větší kusy. Kamínky, které uvolní v brzké době obrovskou lavinu, která malé Československo i s jeho demokratizačním procesem totálně přidusí.

Přidusí tak, že život se rázem změní v živoření. Silvestr roku 1967 a uvítání nového roku 1968 bylo ještě velkolepé, alespoň z pohledu rozhlasové zábavy, na které se samozřejmě podílel i Jiří Melíšek. Nikdo netušil, že zbývá už jen pár měsíců, než se ruský voják se svým koněm napije z Vltavy pod Karlovým mostem. Probuzení toho srpnového rána bylo kruté, kocovina ještě horší, trvající dlouhých dvacet let. K vyhlášené „normalizaci“ komunistickou stranou se každý postavil s naturelem sobě vlastním. I Jiří Melíšek se musel rozhodnout, kde bude jeho místo. Rozhlas jako médium, které je slyšet, nepřipouštěl od svých pracovníků žádná polovičatá řešení a Melda, jak mu říkali kamarádi, se o tom měl brzy přesvědčit. A jako by tušil, že všechno v příštích letech půjde do háje, jak se vyjádřil, rozhodl se, že si postaví v rozhlase takový krásný pomníček. A hlavně si udělá radost a je dlužno poznamenat, že nejenom sobě. Natočí život s panem Werichem. Celý rok zaznamenával jeho vzpomínky, dokonce se mu podařilo polovinu natočeného materiálu odvyšlat, než přišel zákaz a pásky skončily kdesi zastrčené v krabici. To již věděl, že jeho dny v rozhlase jsou definitivně sečteny.

Ale vraťme se v našem medailonku ještě k osudnému datu 21. srpna, jak ho prožíval Melda. K datu, které mnohým rozhlasákům doslova převrátilo život vzhůru nohama. Ve vyprávění Jirka v sobě humoristu skutečně nezapře. „Vlahá, voňavá noc na 21. srpna. Vracím se do svého bytu na Smíchově příjemně unaven, lehnu si a najednou kolem půlnoci slyším hukot letadel. Bylo mi to divný, protože nad Smíchovem nikdy nelétala. Říkal jsem si, co to je a hned jsem si také odpověděl. Začala třetí světová válka. V tom jsem si uvědomil, že jsem nadporučík a velitel protiatomové rotý a umím jenom říct – roto rozhod! – nic víc. To nezvládnou, to není nic pro mě, raději se zdekuju a odjedu na chatu na Slapy. Zavolal jsem svému vedoucímu Rohlenovi. ‚Vladimíre, právě začala třetí světová válka, беру si půl roku dovolenou.‘ Na Slapech jsem z rozhlasu zjistil, že všechno je jinak, že se jen ruský kozák přijel podívat na naši stříbropěnnou Vltavu. Vrátil jsem se do Prahy s tím, že půjdu do rozhlasu. Budova byla neprodyšně uzavřená, nikdy jsem to nezažil, i železné dveře jsem viděl poprvé zavřené (dnes po

rekonstrukci odstraněné). Vylezl vrátný, který mně sdělil, že redakce zábavy už není a zábava taky hezky dlouho nebude. Vytřeštil jsem oči. Poté mi spiklenecky pošeptal, že redakce je shromážděna v Římské ulici. Chvátal jsem o barák dál. Netrpělivě ťukám na dveře a po chvíli se ozvalo: „Kdo je?“ Byl to hlas Bedřišky Töpferové, naší sekretářky. „Bedřiško, to jsem já, Melíšek.“ Ozve se: „Heslo, musíš říct heslo, jinak tě nemůžu pustit.“ „Bedřiško, já ho neznám.“ Znova: „Musíš říct heslo, jinak tě nemůžu pustit, fakt to nejde.“ „Tak jó, tak já jdu pryč.“ Najednou jsem slyšel hlasitým šepotem: „Pojď zpátky, jsi Liška, jsi Liška, ale nikomu to neříkej.“ Vrátil jsem se, zaklepal jsem a znova se ozve: „Kdo je?“ Už poučený tlumeně říkám: „Tady Liška, tady Liška.“ Bedřiška mě konečně pustila dovnitř a tam seděla celá redakce zábavy v konspiraci a mastili mariáš. A já, poněvadž mariáš neumím, jsem se do boje za socialismus s lidskou tváří nezapojil, a proto to možná dopadlo, jak to nakonec dopadlo.“

Zábava skutečně skončila a mráz přicházející z Kremlu (vypůjčíme-li si název jedné knihy) spálil veškerý humor ve společnosti. Pracovníci rozhlasu to měli poznat jako jedni z prvních, přestože strana a vláda se snažila lidem poskytnout kabaret na rozveselenou. Ale po svém, ve vlastní režii. Redakce zábavy dostala na jaře roku 1969 vládní úkol, udělat estrádní pořad o tom, jak nás v roce 1945 osvobodila Rudá armáda. Pracovníci zmíněné redakce měli jezdit po republice a v každém městě a městečku, kudy prošla sovětská armáda, naše osvoboditelka, předvádět veselou taškařici, jako výraz poděkování a vděku. To byla ta pověstná kapka, kdy pohár ne trpělivosti, ale toho, co dokáže člověk snést, přetekl, a Jiří Melíšek si řekl a dost! Tohle já dělat nebudu!

Ale to by nebyl Melda, kdyby se s rozhlasem nerozloučil s divadelním špektáklem hodným velkého mistra. Nechme ho opět vyprávět. „Věděl jsem, že nechat vyhodit se nemůžu. Musím se něčím živit. Pojal jsem plán. Šel jsem za naší závodní doktorkou a požádal jsem ji, aby mě uznala, že jsem cvok, blázen. Jako důvod jsem uvedl, že v rozhlase už dál pracovat nechci. A bude pro mě lepší, když dám výpověď z důvodů nemocnosti, než kdyby mě vymetli a zakázali činnost. Diktorka odtušila, že

jsem normální a pod takovou diagnózu se podepsat nemůžu. Docela jsem ji chápal, ale doba byla zlá a žádala si neobvyklá, rázná řešení. Povídám jí: „Heleďte, v čekárně sedí dva chlapi, žádný tintítka, silnější než já. Otevřu dveře, budu mít pěnu u huby a dám jim jako blázen pěkně přes držku.“ Řekla jen jednu větu: „Pane Melíšku, v pořádku.“ Z rozhlasu jsem zamířil rovnou k doktoru Plázkovi, což byl můj velký, dlouholetý kamarád a ten mě umístil na klinice mezi blázny. To bylo nejkrásnější období mého života, kromě pana Wericha. Musím říct, že blázni byli velmi příjemní a hodní. Skutečný odpočinek, balzám, každému doporučuji. Po měsíci, kdy mě pouštěli na víkendy domů, mě propustili z blázince definitivně. A když už jsem měl oficiální punc, že jsem blázen, dostal jsem od rozhlasu svolení, že můžu vypadnout.“

Tím začala nová profesní i životní etapa Jiřího Melíška, kdy se mu v občanském průkazu na stránce zaměstnání místo razítka Čs. rozhlasu zaskvěl nápis: svobodné povolání. Mohl se naplno věnovat svým láskám – psaní knih, tvorbě filmových a televizních scénářů a dalším příjemným aktivitám, jako je dobré víno, krásné ženy a samozřejmě divadelní i filmová představení.

Jednu zvláštnost musím na Jiřího Melíška prozradit. Veškerá svá literární díla zásadně psal tužkou. A hned vysvětlil proč. „Jsem z Prahy – Žižkova a tam byl psací stroj nástrojem buržoazie, o počítači ani nemluvě. V rozhlase mi vždy vše přepisovala paní Töpferová, maminka známého herce. To je jediný přepych, který jsem si v životě dovolil; mít k ruce opisovačku. Bylo to fajn a díky moc. Přepisovala mi bez mrknutí oka i ty největší pitomosti.“

Na konec našeho rozhovoru jsem mu položil jednu otázku: Co by nerad v životě postrádal? Odpověď byla rychlá a stručná: „Demižon vína – nejraději červené a nejlépe z Moravy, krabici cigár a masérku.“

A já za rozhlas jen přeji, ať si ve zdraví ještě hodně dlouho Melda užívá radostí života, co tenhle svět přináší.

Dílo:

Rozhlasové hry

Prodá se cirkus (1960)

Melodie na export (1961)

Televizní scénáře

Robot Emil a Robot Emílek (TV seriál)

Slavné historky zbojnické (TV seriál)

O zvířatech a lidech (TV seriál)

Území bílých králů (TV film)

Podílel se na tvorbě Bakalářů (TV film).

Psal scénky pro Vladimíra Menšíka, Jiřinu Bohdalovou a Miloše Kopeckého (TV film).

Filmové scénáře

Tři od moře

Ať žijí duchové!

Knihy

Vítejte v Pidivajzlicích

Jak se chodí s manekýnou, ISBN 80-7281-156-8

Ať žijí duchové! (společně s Pavlem Sýkorou)

Robot Emil znovu nastupuje

(ilustrace Jiří Winter-Neprakta)

O zvířatech a lidech (společně s Otto Zelenkou)

Stará stodola dobře hoří (společně s Vlastimilem Brodským), ISBN 80-7281-093-6

Neváhej a žij! (společně s Eduardem Hruběšem)

Hurvínkovy hudební pohádky

(společně s Helenou Štáchovou)

K dalším jubilantům tohoto pololetí patří:**dirigent Otakar Trhlík**

(19. 1. 1922 Brno – 26. 8. 2005 Brno)

režisér Miroslav Kalný

(2. 3. 1922 Zlín – 1991 Praha)

skladatel, hudební režisér a klavírista Miroslav Juchelka

(29. 3. 1922 Velká Polom, okr. Opava – 10. 7. 2001)

Medailonky těchto rozhlasových tvůrců byly uveřejněny ve Světě rozhlasu č. 17/2007.

Rudolf Matys

Viola Fischerová

18. 10. 1935 Brno–4. 11. 2010

Viola Fischerová se narodila 18. října 1935 v brněnské čtvrti Řečkovice jako dcera významného filozofa a sociologa prof. J. L. Fischera. Už ve svém raném dětství měla vzácnou příležitost se poznat s otcovými přáteli, velkými osobnostmi české literatury (J. Mahen, F. Halas ad.). Po maturitě na gymnáziu v Králově Poli (1953) studovala v letech 1953–1957 na Filozofické fakultě brněnské univerzity (tehdy nesoucí jméno J. E. Purkyně) bohemistiku a polonistiku; tato studia pak uzavřela na pražské FF UK v roce 1958. V následujících dvou letech působila jako kulturní referentka v karlovarských lázních, v roce 1960 byla na čas propagační pracovnící Pražské informační služby.

Na utváření jejího osobnostního a posléze i tvůrčího profilu měl zřejmě podstatný význam fakt, že se už jako studentka stala členkou neformálního pražsko-brněnského přátelského uskupení mladých autorů, dnes známého jako Šestatřicátníci, do něhož spolu s ní patřili mj. Václav Havel, Josef Topol, Věra Linhartová, Jiří Kuběna a Pavel Švanda. Do okruhu jejích blízkých přátel ovšem posléze přibývaly i další významné osobnosti české literatury a umění, všechny s jedinečným inspirativním vlivem – Vladimír Holan, Bohumil Hrabal, Jan Zábrana, Jiří Kolář, Josef Hiršal, Jan Vladislav, Ivan Diviš, Karel Pecka ad.; věhlasný režisér Jan Grossman, jehož dramaturgii Kafkova Procesu Viola F. přímo inspirovala a na jejíž proslulé inscenaci v Divadle Na zábradlí v 60. letech i aktivně spolupracovala, a také výtvarníci jako zejména Mikuláš Medek, Vladimír Tesař, Bohdan Kopecký aj. (Mimochodem, název jedné z Hrabalových povídkových knížek – Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet – pochází právě z básně V. Fischerové, která této knize poskytla i její motto! – a její portrét jako „velké inspirátorky“ najdeme nejen u Hrabala, ale i v nejedné další knížce 60. let!) V téže době navázala i kontakt s několika předními polskými autory, jejichž texty také poprvé přeložila (Miron Białoszewski ad.).

S tak bohatým intelektuálním zázemím a přesahy tedy vstoupila na podzim roku 1961 V. Fischerová

básnířka, redaktorka, překladatelka

do služeb Československého rozhlasu, nejprve do redakce humoru a satiry, v níž se věnovala především literárnímu humoru, ale velmi záhy začala spolupracovat i s redakcí literární, do níž pak koncem roku 1963 úplně přešla a měla v ní na starosti původní prozaickou a především básnickou tvorbu, později i literaturu faktu a částečně prozaické překlady ze slovanských jazyků. A je nutno říct, že se Viola Fischerová a rozhlas vzájemně našly v obzvláště šťastné chvíli a že to bylo setkání oboustranně plodné – a pro tehdy mladou redaktorku až málem osudové a nikdy nezapomenuté. Rozhlas se totiž zrovna začal vymaňovat z tupých mrákot ideologických dogmat a tvůrčích marasmů, a právě tak disponované osobnosti, jakou byla ona, tedy naléhavě potřeboval. Fischerová byla totiž osobností zcela nadprůměrného formátu, nejen široce vzdělanou, ale i temperamentní, dynamicky průbojnou, svobodomyslnou a obětavou, měla smysl pro otevřenou kamarádskou kooperaci, naopak však nenáviděla jakoukoliv byrokratickou reglementaci a byla tedy vždycky připravená utkávat se s omezení všech odrůd, a těch utkání bylo mnoho! Ve své dramaturgii významně pomáhala „zvedat latku“ zařazovaných textů, měla i jemný a vyspělý cit pro specifika moderního rozhlasu, zejména pro temporytmy rozhlasových artefaktů, což bylo cítit obzvláště výrazně v jejích dramaturgických. A co bylo zvláště důležité: odvážně a „neopatrně“ prosazovala do vysílání i mnohé ideologicky „riskantní“ texty (snažila se vracet do živého povědomí autory zapomenuté či dlouho neuváděné, jako první v rozhlasu uvedla i texty básníků a prozaiků – politických vězňů 50. let, například verše Jana Zahradníčka, prózy Karla Pecky aj. – a nebylo tenkrát vůbec nic samozřejmé ani poprvé prosadit povídky takového B. Hrabala apod., vkus leckterých tehdejších šéfů, i těch „nedogmatických“, ale i některých kolegů, byl totiž ještě hodně „zastydlý“ – a svým příkladem k tomu strhávala i své kolegy. Ve vysílání se díky ní objevovaly i mnohé texty z autorských rukopisů (tedy

náležitě „neproověřené“ jejich předchozím oficiálním vydáním; taková „ověřenost“ bývala tehdy pro opatrníky ještě málem „normou“. Její působení v oblasti rozhlasové slovesnosti bylo ovšem nejen odvážné, ale i invenční, nápadité a inspirativní v nejširším významu toho slova. Dokázala i přivábit k rozhlasu nejednoho nového, zajímavého spolupracovníka i autora a její odhad, pokud jde o míru jejich talentu i citu pro nároky tohoto média, byl přitom naprosto neomylný!

V šedesátých letech nebylo ovšem ještě zvykem, aby slovesní redaktoři častěji protlačovali do vysílání své vlastní texty; autorská ctižádost, ale i úzce subjektivní vkus byly jednoznačně podřízeny službě autorům jiným, celku literatury a jejím širokým kontextům (a ovšem i službě posluchačům náročnější orientace, kteří tenkrát s potěšením i se značným ohlasem sledovali, jak se rok po roce ve vysílání – zejména Vltavy – tehdejšího Třetího programu – stále markantněji rozšiřuje spektrum vysílaných témat, autorů i specificky rozhlasových tvarů). Především tímto směrem tedy zaměřovala svou redakční práci i Viola Fischerová, a tak se v těch letech ve vysílání vlastně objevilo jen pár jejích veršů – a pak ovšem i její dramatický debut – výborná „modelová“ rozhlasová hra-podobenství Nesmrtelná kuřata z roku 1968.

Jen o málo víc než sedm let trvalo její pracovní angažmá v Čs. rozhlasu, ale i tak se stačila zapsat do paměti všech, kdo ji zažili, natrvalo. Normalizační moc se tedy přirozeně ze všech sil snažila eliminovat všechny stopy po ní a po její rozhlasové práci – málem všechny pořady, na nichž se objevilo její jméno, byly už na počátku 70. let nemilosrdně smazány, a toto zapomnění bylo tak úplné, a tak se nakonec „povedlo“, že se její jméno dokonce ani neobjevilo v přehledech o rozhlasových pracovnících 60. let, které byly vydány už ve svobodných poměrech po listopadu 1989!

Krátce po sovětské invazi, v polovině září 1968, odjela Viola Fischerová, spolu se svým partnerem, později manželem, spisovatelem Karlem Michalem, mj. autorem proslulé knihy humoristických povídek Bubáci pro všední den a (jedinečně zfilmované) novely Čest a sláva (jeho občanské jméno znělo Pavel Buksa), do švýcarské Basileje, ale teprve

v průběhu roku 1969 se oba definitivně rozhodli pro život v exilu. V Basileji Viola Fischerová nejprve pracovala jednu sezonu jako asistentka režisérské legendy W. Düggelina v místním Městském divadle (setkávala se tam i se slavným dramatikem F. Dürrenmattem), ale šlo jen o termínovaný úvazek, takže se v něm neudržela natrvalo a zejména v letech 1970–1972 jí nebylo vůbec lehké: pracovala jako příležitostná domácí učitelka jazyků, podomní obchodnice a garderobiérka. Ale nevzdala se a roku 1972 se rozhodla pro „intelektuálněji“ dráhu: začala studovat germanistiku a historii na Basilejské univerzitě a tato studia posléze ukončila roku 1977, z hlediska svého trvajícího vnitřního zaměření na rozhlas dost příznačně: obhajobou diplomní práce o experimentální rozhlasové tvorbě německé jazykové oblasti – Die Neue Hörspiel. (Poznala se přitom mj. i s významným prozaikem a dramatikem Peterem Handkem!) Rozhlas ji ale nepřestával přitahovat i jinak: pravidelně spolupracovala s Basilejským rozhlasem, pro jehož programy psala kulturněhistorická pásma, povídky i pohádky. Od roku 1975 začala, zatím jen sporadicky, psát také pro Svobodnou Evropu. Po absolutoriu univerzity byla v letech 1980–1985 zaměstnaná jako učitelka na vyšší učňovské škole. Dramatickým zlomem v jejím životě byl nepochybně 30. červen 1984, kdy její muž Pavel Buksa dobrovolně odešel ze světa. Aby překonala toto trauma, opustila v roce 1985 Basilej a odstěhovala se do Mnichova, kde posléze navázala vztah s Josefem Jedličkou, vynikajícím prozaikem, esejistou a redaktorem Svobodné Evropy, který se nakonec stal jejím druhým manželem. Od té doby se stala i stálou externí pracovnící tohoto rádia, pro jehož programové řady, jakými byly například Slovo a svět či Časové a nadčasové, i pro různé kulturní magazíny připravila desítky, možná i stovky pořadů. Ve spolupráci s RFE pak pokračovala i po listopadu 1989 až do roku 1994. (A také pravidelně přispívala do různých exilových, intelektuálně orientovaných periodik, především do Svědectví a Listů...)

Po smrti Josefa Jedličky (1990) V. F. často navštěvovala Prahu (zpravidla přitom nelenila zastavit se za starými i nově získanými přáteli ve „své“ rozhlasové redakci), ale definitivně se do Čech vrátila až v roce 1994. V těch letech se

taky otevřelo třetí dějství jejího životního i tvůrčího příběhu, v němž svými devíti, krátce po sobě vydávanými básnickými sbírkami vstoupila (jaksi „dodatečně“) mezi nejvýznamnější básnické osobnosti své generace. Již v roce 1957 sice nabídla nakladatelství Čs. spisovatel pozoruhodnou prvotinu *Propadání*, ale ta pro své existenciální ladění byla v 50. letech absolutně nevydatelná. Tím impozantnější byl ovšem její „návrat k veršům“. Připomeňme jej aspoň jednotlivými tituly: po první knížce *Zádušní verše za Pavlem Buksou* (1993) následovaly sbírky *Babí hodina* (Cena Nadace Českého literárního fondu), *Jak pápěří*, *Odrostlá blízkost*, *Matečná samota*, *Nyní* (v překladu do němčiny získala velmi prestižní Drážďanskou cenu za lyriku 2004!), *Předkonec*, *Písečné dítě*. Za svou poslední sbírku *Domek na vinici* (2009) dostala cenu *Magnesia litera* za poezii v roce 2010. Stejnou cenu, tentokrát v kategorii knih pro děti, ostatně už dříve obdržela i za svou podivuhodně imaginativní a vtipnou knížku *Co vyprávěla Dlouhá chvíle*. Ale ani „nový“ rozhlas na ni nezapomněl – a její rozhlasová pohádka *Jak František vyzrál na Pepejše*, vzešlá z příbuzně nazvané knížky, zvítězila (v režii H. Kofránkové) v soutěži *Prix Bohemia Radio*.

Až do posledních dnů svého života byla tato

skvělá vypravěčka plná nezdolné energie, vtipu a duševní svěžesti – a mnohé přitom ještě i plánovila (včetně rozhlasové hry!), na jejím pracovním stole se kupily nové verše (již nedokončené sbírky *Hrana*), i překlady z polštiny a němčiny (už roku 1999 vydala rozměrný komplet korespondence Franze Kafky s Felicií), velice obětavě a mnohdy i úspěšně pečovala o osudy talentovaných autorů a autorek s pohnutým životním údělem a prosazovala naprosto nezištně vydání jejich knížek atp.; velice živě se zajímala o aktuální podobu slovesného rozhlasového vysílání, ale i o širší kulturněpolitické kontexty, byla prostě stále živým středem všemožných diskusí na nejrůznější, především tvůrčí témata, a tak její smrt, která ji dostihla 4. listopadu 2010, po náhlém dramatickém zlomu ve vývinu zhoubného onemocnění, byla naprosto nečekaným, bolestným překvapením pro všechny, kdož ji znali...

Pointa tohoto medailonku může být jediná, Viola Fischerová celoživotně milovala rozhlas a velmi mu taky rozuměla. Jsem tedy přesvědčen, že na osobnost jejího formátu i na její působení na půdě Českého (Československého) rozhlasu může být tato instituce právem hrdá a nemělo by se na ni rozhodně zapomenout ani v budoucnosti!

PŘÍLOHA

TEXT I POZNÁMKOVÝ APARÁT BYLY GRAFICKY UPRAVENY PRO POTŘEBY SVĚTA ROZHLASU

Eva Vojtová

Rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové

(bakalářská práce, Divadelní fakulta, JAMU v Brně, 2007 – vedoucí Mgr. Petr Štědroň, Ph.D.)

Obsah

- 1 Úvod: Ticho kolem Ingeborg Bachmannové
- 2 Kulturní kontext života a díla autorky
 - 2.1 Situace v literatuře německy mluvících zemí po 2. světové válce
 - 2.2 Skupina 47
- 3 Život a dílo Ingeborg Bachmannové (přehled)
 - 3.1 Dětství a mládí v Klagenfurtu (1926–1945)
 - 3.2 Vídeň (1945–1953)
 - 3.3 Cesty – Itálie, Německo, Švýcarsko ad. (1953–1965)
 - 3.4 Řím (1965–1973)
- 4 Rozhlasová hra v německy mluvících zemích po 2. světové válce
- 5 Ingeborg Bachmannová a rozhlas
- 6 Tři rozhlasové hry
 - 6.1 Reklame – Reklama
 - 6.2 Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar
- 7 Ein Geschäft mit Träumen – Obchod se sny
 - 7.1 Vznik, recepce
 - 7.2 Fabule
 - 7.3 Postavy
 - 7.4 Kompozice a témata
 - 7.5 Laurenzovy sny
 - 7.6 Srovnání se stejnojmennou povídkou, interpretace
- 8 Die Zikaden – Cikády
 - 8.1 Vznik, impulsy, východiska
 - 8.2 Kompozice a postavy
 - 8.3 Práce s hudbou
 - 8.4 Možnosti interpretace
 - 8.5 Recepce v České republice

- 9** Der gute Gott von Manhattan – Dobrý bůh z Manhattanu
 - 9.1 Impulsy a biografické souvislosti
 - 9.2 Fabule
 - 9.3 Kompozice
 - 9.4 Postavy
 - 9.5 Jazyk
 - 9.6 Intertextualita
 - 9.7 Témata a možné interpretace
 - 9.8 Recepce
 - 9.9 Rozhlasové inscenace Dobrého boha z Manhattanu v německy mluvících zemích
 - 9.10 Adaptace pro jiná média
 - 9.11 Recepce v České republice
- 10** Další díla Ingeborg Bachmannové v Českém rozhlasu
- 11** Ohlasy rozhlasových her Ingeborg Bachmannové
- 12** Závěr
- 13** Použitá literatura

Příloha (vlastní překlad hry Obchod se sny)

Anotace bakalářské práce

1. Úvod: Ticho kolem Ingeborg Bachmannové

Během studijního pobytu na Universität Mozarteum v Salcburku jsem se jako dramaturgyně zúčastnila přípravy divadelní inscenace podle rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové *Dobry bůh z Manhattanu* (*Der gute Gott von Manhattan*, 1958). Tato hra ve mně vzbudila zájem o autorku, která je u nás málo známá, navíc spíše jako básnířka a prozaička. Seznámila jsem se blíž s jejím životem a dílem a upoutala mě jako žena, která se celý život snažila překročit hranice – společnosti, poznání, jazyka i sebe sama. Když jsem zjistila, jak malá pozornost byla a dosud je v Českém rozhlasu i v české literární vědě věnována jejím rozhlasovým hrám, rozhodla jsem se, že se na ně zaměřím v bakalářské práci.

Bachmannová napsala pouze tři hry, ty ale patří k tomu nejlepšimu, co v německy mluvících zemích po druhé světové válce pro rozhlas vzniklo, o čemž svědčí neustálý zájem o ně ze strany tvůrců, literárních vědců i publika.

Pro mě jako studentku rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky byl „objev“ rozhlasové tvorby této spisovatelky zásadní pro chápání rozhlasové hry, možností média rozhlas i pro mou vlastní autorskou tvorbu.

Ingeborg Bachmannová napsala v rozhlasovém eseji, který věnovala Kafkovu románu *Amerika*: „*Dichtern wird man in der Stille gerecht*“ [Bachmann, 1993d: 322]. (Možno přeložit jako „básníkům bude v tichu učiněno po právu“, tj. nechte básníky odpočívat v tichu, aby mohlo mluvit jejich dílo.) V německy mluvících zemích nebylo Ingeborg Bachmannové, básnířce, prozaičce, esejistce, autorce rozhlasových her a operních libret, toto „ticho“ nikdy dopřáno. Už prvními básněmi a povídkami na sebe poutala pozornost, a když jí časopis *Der Spiegel* v roce 1954 věnoval hlavní článek, stala se „kulturní“ osobností rakouské poválečné lyriky. Převážně mužskou kritikou byla oslavována jako „hvězdná lyrička“ a „lyrička s aurou“. Kromě nesporných tvůrčích kvalit k tomu přispíval v nemalé míře i její ženský půvab a důvěrné vztahy s významnými osobnostmi německé a rakouské literární scény. Když se počátkem 60. let rozhodla poezii opustit a věnovat se výhradně próze, u části kritiky se setkala s nepochopením, rozhodně však ne s menším zájmem.

Rozruch kolem Ingeborg Bachmannové neustal ani po její smrti. Spíše naopak: Nejasné příčiny předčasné smrti pomohly dotvořit „mýtus Bachmannová“, který zaměstnával seriózní badatele i bulvární tisk. I když Bachmannová v citovaném eseji prosazovala, aby se nechalo mluvit dílo, místo toho, aby se mluvilo o díle, její život a tvorba spolu souvisejí do té míry, že nelze jedno od druhého oddělit, a dodnes provokuje čtenáře, autory i literární vědce k nejrůznějším úvahám, analýzám a konfrontacím. „Mýtus Bachmannová“ přežil svou dobu, čímž naplnil jedno z ústředních témat své autorky: překročení hranice, v tomto případě „hranice doby“.

Ingeborg Bachmannová se celý život snažila překonávat omezení způsobená dobou, společností, vlastní, rodným městem, řečí i pohlavím. Překročení, resp. přestoupení hranice se stalo ústředním tématem jejího života i díla. Ne náhodou ve slově „přestoupení“ slyšíme „přestupek“. Postavy Ingeborg Bachmannové se často prohřešují proti zákonům, pokud ne trestním, tedy „alespoň“ společenským, a ona sama ve svém životě udělala kroky, „přestupy“, jež jí současníci, kteří v ní chtěli vidět křehkou básnířku, těžko odpouštěli.

Jedna hranice ale autorce poměrně dlouho odolávala: ta mezi Rakouskem a Českou republikou. Ačkoli Bachmannová Českou republiku navštívila a nechala se jí inspirovat ke slavné básni *Čechy leží u moře* (*Böhmen liegt am Meer*, 1964), bylo u nás její dílo dlouho takřka neznámé. Po několika spíše solitérních překladech, které vznikly na konci 60. let, se jejímu dílu začali čeští literární vědci věnovat systematicky až v 90. letech.

Její rozhlasové hry však u nás dodnes zůstávají opomíjeny, tedy „v tichu“: Jen jedna byla kvalitně přeložena do češtiny a inscenována v Českém rozhlasu.

Tato práce se bude snažit najít odpovědi na otázky související s tím, jestli jsou hry Ingeborg Bachmannové inspirativní i pro českou současnost, a pokud ano, čím. Analýzou všech prostředků (jazyk, fabule, kompozice, práce s hudbou apod.) budu zkoumat, zda jsou hry omezené pouze na dobu svého vzniku či na kulturní kontext německy mluvících zemí, nebo zda má i dnes smysl je překládat do češtiny a inscenovat v českém kontextu:

Byly hry Ingeborg Bachmannové pouze „reakcionářské“, módní, jak jim bylo později vytýkáno, nebo byly „ryze“ rozhlasové? Jak souvisejí s životem a dalším, známějším dílem autorky? Jsou zcela zakotveny v době svého vzniku, nebo mohou promlouvat k dnešku? A pokud ano, jak? Jaké problémy mohou vzniknout při překladu a inscenování? Čím by mohly dnes ovlivnit české publikum a české tvůrce?

2. Kulturní kontext života a díla autorky

Ingeborg Bachmannová vstoupila do literatury počátkem 50. let 20. stol. Po krátkém „vídeňském období“, které se uzavřelo nedlouho po jejích studiích, se stala členkou Skupiny 47 a prosadila se v tehdejší západní Německu. Ve stručné charakteristice poválečného vývoje literatury německy mluvících zemí se tedy zaměřím na západní Německo a jeho nejvýznamnějšího literárního reprezentanta – Skupinu 47.

2.1 Situace v literatuře německy mluvících zemí po 2. světové válce

Po skončení druhé světové války bylo Německo v troskách. Nastala „nultá hodina“ německého státu, společnosti i kultury. Do roku 1949, kdy vznikly dva oddělené německé státy, bylo Německo ovládáno čtyřmi okupačními mocnostmi.

Poválečná literatura starší generace byla spíše konzervativní. Autoři tzv. „vnitřní emigrace“, tedy ti, kteří neodešli do exilu a během války psali „do šuplíku“, pokračovali i nadále v tvorbě mimo politické poměry. Do země se vraceli exulanti (např. Alfred Polgar, Erich Maria Remarque, Alfred Döblin, Carl Zuckmayer, Bertolt Brecht ad.). Jejich přijetí ve vlasti, ať

už ve východním, nebo západním Německu, nebylo vždy příznivé. Ani Carl Zuckmayer, nejúspěšnější ze západoněmeckých navrátilců, se nesetkal vždy s kladným přijetím – jeho hra *Ďáblův generál* (*Des Teufels General*, 1946) vyvolávala takové kontroverze, že ji v 60. letech sám zakázal v Německu inscenovat. Thomas Mann jako mluvčí exilových autorů označil všechno, co vzniklo v Německu během války, za nehodnotné. Autoři vnitřní emigrace se tomu pochopitelně bránili...

Mladší spisovatelé se nepodíleli na těchto konfrontacích. Pozorovali, jak autoři starší generace popírají spolupínavu na zločinech Třetí říše, a to tváří v tvář norimberským procesům, denacifikaci a začínající studené válce mezi vítěznými mocnostmi.

Prvním mluvčím nové „lost generation“ se stal Wolfgang Borchert (1921–1947) a jeho nihilistické drama *Venku přede dveřmi* (*Draußen vor der Tür*, 1947), které se dočkalo rozhlasového i divadelního zpracování. Ve stejném roce, kdy byla Borchertova hra poprvé uvedena, vzniklo z iniciativy Hanse Wernera Richtera a Alfreda Andersche seskupení mladých autorů – Skupina 47.

2.2 Skupina 47

Důležitým impulsem pro vznik Skupiny 47 byla v červnu 1947 přednáška Rudolfa Alexandra Schroedera pro skupinu spisovatelů „mladé generace“. Schroeder v ní vyslovil názor, že je potřeba zpracovávat nadčasové hodnoty a dílem čtenáře „těšit“ (literatura jako „úřad útěchy“), tedy nevyjadřovat se k aktuálním problémům a pokračovat v tvorbě ve „vnitřní emigraci“.¹ Jedním z návštěvníků přednášky byl Hans Werner Richter. Jeho reakce byla naprosto odmítavá. Později řekl, že mladí autoři chtěli pravý opak: kritiku, konfrontaci a neklid.²

Druhým impulsem pro založení Skupiny 47 byla ztráta nadějí mladé generace, že je možno uskutečnit rozhodující politické a společenské změny. Mladí lidé nespokojení s politickým vývojem v západních zónách rozděleného Německa se stáhli z politiky a rozhodli se, že své názory budou prezentovat v literatuře.

V září 1947 se poprvé setkali stejně smýšlející autoři z okruhu časopisu *Der Ruf* a hesla kritika, konfrontace a neklid byla pro Skupinu 47 určující po celou dobu její dvacetileté existence.

Skupina 47 se stala jedním z mýtů německé literatury. Byla oslavována i napadána. Literární kritik Günter Blöcker ji označil za „demagogický klan“. Křesťanský demokrat Josef Hermann Dufhues ji podezíral, že je to „tajná říšská literární komora“. Hans Magnus Enzensberger, jeden z nejvýznamnějších členů Skupiny, ji charakterizoval jako „partu“, která nemá sídlo, představenstvo ani čestného prezidenta [srov. Schnell, 1993: 244].

Z iniciativy Hanse Wernera Richtera se Skupina scházela dvakrát ročně, na jaře a na podzim. Účastníci četli své dosud nezveřejněné texty a vzápětí si vyslechli kritiku ostatních. Zasedání Skupiny byla pouze pro úzký okruh zvaných autorů a vyznačovala se věcnou, kritickou pracovní atmosférou. Vystoupení známých básníků (Johannes Bobrowski, Paul Celan) i každoročně udělovaná Cena Skupiny 47 (mezi oceněnými byli Ingeborg Bachmannová, Günter Eich, Heinrich Böll, Ilse Aichingerová, Martin Walser, Günter Grass) způsobily, že se ze zasedání Skupiny postupně stala mediální atrakce, jíž se účastnili nakladatelé, kritici a novináři. Zájem veřejnosti byl však později jednou z příčin jejího zániku.

F. Kröll v publikaci *Die Gruppe 47* (1979) rozlišuje čtyři fáze vývoje skupiny:

- „Před-veřejná fáze“ („*vor-öffentliche Phase*“), 1947–1949, byla určena pouze zvaným autorům, které spojovala snaha o nepřikrášlený realismus.
- „Vzestupná fáze“ („*Aufstiegsperiode*“), 1950–1957, spadá do období restaurace v Německé spolkové republice. Zasedání Skupiny se začali účastnit profesionální kritici (mezi nimi Marcel Reich-Ranicki), na jaře se konalo zasedání veřejné, na podzim interní. Tuto fázi charakterizuje názorový i umělecký pluralismus.
- Ve „vrcholné fázi“ („*Hochperiode*“), 1958–1963, což jsou zároveň roky vrcholící restaurace, Skupina vystupuje jako centrum protirestaurace a její renomé roste díky veřejnému uznání některých členů (Heinrich Böll, Günter Grass). V té době byla zasedání velkolepými akcemi s účastí médií a publika a jejich průběh získal charakter rituálu.
- „Fáze zániku“ („*Verfallsphase*“), 1964–1967, byl zároveň konec období restaurace ve Spolkové republice. Skupina měla celosvětový úspěch (v roce 1964 zasedání ve Švédsku, 1966 v Princetonu v USA), v této době však místo zájmu o kvalitu literatury převážil zájem o uplatnění na literárním trhu [srov. Schnell, 1993: 246]. Skupina fakticky zanikla na vrcholu své mediální slávy – v roce 1966 v USA, kdy její setkání poprvé navštívil čtyřicetiletý Peter Handke a v rozčileném proslovu odsoudil „nemohoucnost“ současné německé prózy a všechny její zástupce [srov. Weidemann, 2006: 212].

Politický vývoj 60. let urychlil zánik Skupiny, jejímž nepsaným pravidlem bylo nevměšovat do literárních diskusí politické aspekty. V této době se spisovatelé a intelektuálové nemohli dál vyhýbat politickým otázkám. Někteří členové se přestali účastnit zasedání Skupiny, protože otázky třetího světa a války ve Vietnamu považovali za důležitější než literární diskuse určené pouze pro zvané.

Nedlouho po zániku Skupiny 47, v neklidném roce 1968, oznamuje Hans Magnus Enzensberger ve svém časopise *Kursbuch – Heft 15 „smrt literatury“*.

3. Život a dílo Ingeborg Bachmannové (přehled)

Když jednou na začátku rozhlasového interview požádal novinář Ingeborg Bachmannovou, aby uvedla nějaké údaje ke své osobě, ironicky podotkla, že „údaje“ mají s dotyčnou osobou vždy nejméně společného [srov. Bachmann, 1983: 81]. V literární tvorbě nejvíc ze všeho nesnášela vyprávění autobiografických historek a „podobných trapností“. I přesto je její dílo natolik spojeno s jejím životem, že bez znalosti jejího životopisu, resp. několika klíčových okamžiků jejího života, je analyzovat nelze.

Dílo Ingeborg Bachmannové není příliš rozsáhlé. Za svého života vydala jen dvě sbírky poezie, dva soubory povídek a jeden román. Lze říci, že celý život psala jednu knihu. Měla to být krásná kniha, která by lidem změnila život. Hlavní ženská postava z románu *Malina* (1971) ji slibuje svému milenci Ivanovi. Není toho ale schopná – všechno, co píše, se točí kolem smrti a vražd. Tak tomu bylo i ve skutečnosti. Ačkoli spisovatelka hledala v literatuře utopii, nedařilo se jí psát „krásně“. Ta kniha, kterou celý život psala, je kniha o smrti, o způsobech smrti, o vraždách a o systematickém ničení jednoho člověka druhým.

3.1 Dětství a mládí v Klagenfurtu (1926–1945)

Ingeborg Bachmannová se narodila 25. června 1926 v Klagenfurtu jako nejstarší ze tří dětí (v roce 1928 se narodila sestra Isolde, v roce 1939 bratr Heinz). Její otec Matthias Bachmann učil na základní škole a pocházel z městečka Obervellach, ležícího u hranic se Slovinskem. Rodina tam často trávila prázdniny a zážitek „hranice“ autorku silně ovlivnil.³

V letech 1932–1938 navštěvovala v Klagenfurtu základní školu, poté Spolkové reálné gymnázium, kde v roce 1944 složila maturitu.

Už na střední škole začala psát básně, prózu i drama a komponovat písně. Později uvedla, že na počátku její tvorby stála hudba.⁴ Vztah k hudbě silně ovlivnil její dílo. Podle autorky se v hudbě ukazuje „absolutno“, kterého nikdy nelze dosáhnout řečí [srov. Bachmann, 1983: 85]. V tvorbě používá odkazy na klasická hudební díla a citace z nich (např. Wagnerova opera *Tristan a Isolda*, *Schönbergův Pierot lunaire* ad.). Hudba se stala tématem některých jejích básní a esejů *Die wunderliche Musik* [Podivuhodná hudba] a *Musik und Dichtung* [Hudba a básnictví], v nichž reflektuje vztah literatury a hudby. Ovlivnila její tvorbu i formálně – básně mají často hudební kompozici, román *Malina* byl zamýšlen jako „předehra“ k *Cyklu o způsobech smrti* (*Todesartenzyklus*). Mnohé básně byly zhudebněny, autorka psala operní libreta. (Podrobně o vlivu hudby na její rozhlasovou tvorbu a práci s hudbou v rozhlasových hrách viz kapitoly 7.4 Kompozice a témata, s. Obchod se sny; 8.3 Práce s hudbou, s. Cikády; 9.3 Kompozice, Dobrý bůh z Manhattanu.)

Nejstarší dochovaná díla spisovatelky jsou drobné hudební skladby, drama *Carmen Ruidiera* z roku 1942 a historická povídka *Honditschův kříž* (*Das Honditschkreuz*) z roku 1943.

V tomto raném období bylo pro Bachmannovou klíčové datum 12. 3. 1938 – příchod Hitlerových vojsk do Klagenfurtu a připojení Rakouska k Německu. Později ho popsala takto: „Mé dětství zničila Hitlerova vojska, když vjížděla do Klagenfurtu. Bylo to tak odporové, že mé vzpomínky začínají tímto dnem tak krutou bolestí, jakou jsem poté určitě už nikdy nepocítila“ [Bachmannová, 1996: 292].⁵

Nacismus, válka, morální povinnost, individuální a kolektivní vina se staly „konstantou problému“⁶ jejího díla, které autorka označila jako „psaní po Osvětě“.⁷ Do kontrastu k tomu bude vždy stavět utopii, kterou představuje kraj jejího dětství a kterou později hledala v životě (např. Uherská ulice v románu *Malina*⁸) a především v literatuře (jedna z jejích Frankfurtských přednášek má název *Literatur als Utopie* [*Literatura jako utopie*]).

3.2 Vídeň (1945–1953)

Na podzim 1945 začala Ingeborg Bachmannová studovat na univerzitě v Innsbrucku filozofii, psychologii, germanistiku a dějiny umění. V roce 1946 přesídlila do Štýrského Hradce na filozofii, germanistiku a práva. Ve stejném roce se přesunula do Vídně a tam vystudovala filozofii s psychologií a germanistikou jako vedlejšími obory. V roce 1949 zakončila studium obhájením disertace *Kritické přijetí existenciální filozofie Martina Heideggera* (*Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*), práce „proti Heideggerovi“, jak ji později označila.

Změna místa studia znamenala pro autorku zároveň vstup do literárního života Vídně poválečných let. Vzhledem k tomu, že se Rakousko považovalo za první oběť Hitlerova Německa, snažili se reprezentanti staré generace i vracející se emigranti navázat na kulturní tradice předválečné doby a stali se literárními mentory mladé poválečné generace. Na literárním debutu Bachmannové mají tedy velký podíl Hans Weigel (a jeho legendární kruh v Café Raimund), Rudolf Felmayer a Hermann Hakel. Poznává také příslušníky své generace, jako je např. Ilse Aichingerová.

31. července 1946 jí vychází ještě v Klagenfurtu v Kärtner Illustrierte povídka *Die Fähre* [Převoz], rok 1949, kdy dokončuje studium univerzity, je také rokem jejího prvního literárního úspěchu: v časopise *Lynkeus* jsou uveřejněny čtyři rané básně, *Wiener Tageszeitung* uveřejňuje sérii povídek, např. *Die Fähre*, *Im Himmel und auf Erden* [Na nebi a na zemi], *Das Lächeln der Sphinx* [Úsměv sfingy] a *Die Karawanne und die Auferstehung* [Karavana a zmrtvýchvstání]. Od roku 1947 pracovala spisovatelka na svém prvním románu *Stadt ohne Namen* [Město bez jména], který nebyl zveřejněn a zůstal nedokončen.

Další z klíčových okamžiků jejího života je 16. března 1948: Bachmannová se setkává s básníkem Paulem Celanem. Vztah s Celanem způsobí hlubokou změnu jejího myšlení i tvorby, kterou později vyjádří větou: „*Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*“

(viz dále zvláštní kapitola 6.2). Bachmannová a Celan spolu i po skončení milostného poměru vedli literární dialog, který sahá od Celanovy básnické sbírky *Mák a zapomnění* (*Mohn und Gedächtnis*) z roku 1952 až po její román *Malina*, který vyšel v roce 1971 (*legenda Tajemství princezny z Kagranu bývá považována za poctu Celanovi*).

Od roku 1951 spolupracuje Bachmannová se scénaristickým oddělením americké rozhlasové stanice Rot-Weiß-Rot ve Vídni. Je to začátek její literární práce pro rozhlas, který se později stává důležitým médiem pro prezentaci jejích děl – básní, her, radioesejů ad. 28. 2. 1952 má premiéru její první rozhlasová hra *Obchod se sny* (*Ein Geschäft mit Träumen*). (O působení v Rot-Weiß-Rot a další práci pro rozhlas – podrobněji viz kapitola 5 Ingeborg Bachmannová a rozhlas).

Kromě toho dál publikuje v tištěných médiích – např. píše literární recenze pro časopis *Wort und Wahrheit*, v akademickém měsíčníku *Morgen* vychází povídka *Auch ich habe in Arkadien gelebt* [*Já jsem žila v Arkádii*], Hans Weigel zařazuje její básně do ročenky *Stimmen der Gegenwart* ad.

Květen 1952 je třetí klíčový okamžik v životě spisovatelky, tehdy začíná její sláva jako hvězdy poválečné lyriky: Na pozvání Hanse Wernera Richtera, jednoho ze spisovatelů, které poznala ve Vídni, se **Bachmannová účastní 10. zasedání Skupiny 47** v Niendorfu an der Ostsee. Na tomto zasedání získává Ilse Aichingerová Cenu Skupiny 47. Spolu s Bachmannovou se zasedání účastní i Paul Celan. Bachmannová byla do Skupiny přijata, ale Celan propadl.

Díky členství ve Skupině 47 získá autorka důležité kontakty, ještě v roce 1952 se během podzimního zasedání Skupiny na hradě Berlepsch u Göttingenu setkává s hudebním skladatelem Hansem Wernerem Henzem, který bude později mimo jiné komponovat hudbu k jejím rozhlasovým hrám.

V roce 1953 napsala v dopise Heinrichu Böllovi, že se sice děsí literatury jako povolání, ale přesto to chce zkusit.⁹ Téhož roku získává Cenu Skupiny 47, což považuje za důkaz, že její rozhodnutí bylo správné. Na konci července přestává pracovat u stanice Rot-Weiß-Rot a definitivně opouští Vídeň.

Až do poloviny 60. let žije Bachmannová střídavě v Německu, Itálii a Švýcarsku a navštíví i jiné země. Do Vídně a Rakouska se od té doby vrací jen zřídka. Její vztah k vlasti byl vždy rozporuplný: Na jednu stranu odmítala konzervativní rakouskou poválečnou společnost, zkruslování minulosti v habsburské monarchii a popírání viny na zločinech nacismu, na druhou stranu pro ni Rakousko (nazývala je „*Haus Österreich*“ – „*dům Rakousko*“), resp. dětství a mládí, které v Rakousku strávila, představovalo utopii. Po celý život zůstala Rakušankou, a vymezovala se tak proti dominující německé kultuře.

3.3 Cesty – Itálie, Německo, Švýcarsko ad. (1953–1965)

V červenci 1953 vychází v časopise *Frankfurter Hefte* spisovatelčina esej *Ludwig Wittgenstein. K jedné kapitole z nejnovějších dějin filozofie* (*Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*). Cituje jeho větu: „*Hranice mé řeči jsou hranicemi mého světa*“. Bachmannovou Wittgensteinova filozofie velmi silně ovlivní, především její představu „přestoupení hranice“ a hledání „nové řeči“ (o vlivu Wittgensteinovy filozofie na rozhlasové hry viz kapitoly 7.4 Kompozice, *Obchod se sny*; 9.5 Jazyk, *Dobrý bůh z Manhattanu*).

Nedlouho poté odjíždí autorka do Itálie a píše pro baletní pantomimu Tatjany Gsovské lyrický text *Monolog knížete Myskína* (*Ein Monolog des Fürsten Myschkin*) na motivy Dostojevského románu *Idiot*. Zároveň je to její první spolupráce s H. W. Henzem, který k dílu komponuje hudbu. Kromě toho pracuje Bachmannová na rozhlasové hře *Die Strasse der vier Winde* [*Ulice čtyř větrů*], kterou ale nedokončila.

V téže době jí vychází první básnická sbírka – *Čas na úvěr* (*Die gestundete Zeit*), která zaujme volnou formou a apelativní dobovou kritikou, vybízí k detabuizaci válečných obětí, vytváří obrazy bezvýchodnosti, bolesti, smrti a hrůzy.

Dále uveřejňuje esej *Sagbares und Unsagbares* [*Vyslovitelné a nevyslovitelné*], v němž ještě jednou představuje filozofii Ludwiga Wittgensteina, zároveň se ale začíná distancovat od své dřívější „filozofické mánie“. Později odmítne nabídku Joachima Morase napsat monografii o Wittgensteinovi a oznamuje, že končí s paralelní prací ve vědě a literatuře. Od této chvíle se chce věnovat jen literární tvorbě.

Další klíčové datum pro Bachmannovou je 18. srpen 1954, kdy jí vlivný německý magazín Der Spiegel věnuje hlavní článek a na první straně zveřejní její fotografii – stává se téměř kulturní autorkou a hvězdou poválečné lyriky.

Přesto je až do začátku 60. let odkázána na novinářskou práci, aby se uživila – např. pod pseudonymem Ruth Keller píše pro Radio Bremen pravidelně *Römische Reportagen* [*Římské reportáže*], malé eseje o politických událostech, kultuře a všedním životě v Itálii, které zároveň vycházejí ve *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*.

25. 3. 1955 má v Nordwestdeutscher Rundfunk (dále NWDR) premiéru její druhá rozhlasová hra *Cikády* (*Die Zikaden*) s Henzeho hudbou.

V červenci téhož roku se na pozvání Henryho Kissingera účastní mezinárodní Harvard Summer School of Arts and Sciences and of Education na Harvardské univerzitě v Cambridge/Massachusetts. Do USA cestuje lodí, během svého pobytu navštíví i New York. Z USA není příliš nadšená. V dopise Heinrichu Böllovi poznamenává, že teprve teď přesně rozumí tomu, proč tam tolik emigrantů spáchalo sebevraždu [Göttsche & Albrecht, 2002: 7].

Na podzim 1956 vychází její druhá sbírka básní *Vzývání Velkého Medvěda* (*Anrufung des Grossen Bären*), která je díky tradičnějším formám i obrazům přijata literární kritikou s nadšením.

Od září 1957 pracuje spisovatelka jako dramaturgyně Bavorské televize v Mnichově. Toto zaměstnání i město samo byla

pro ni tak deprimující, že tam vydržela jen necelý rok.

29. 5. 1958 vysílá Bayerischer Rundfunk (dále BR)/Norddeutscher Rundfunk (dále NDR) její rozhlasovou hru *Dobrý bůh z Manhattanu*, za níž autorka získá významnou Cenu válečných slepců.

Další klíčové datum v životě a díle Ingeborg Bachmannové je 3. červenec 1958: V Paříži se setkává s Maxem Frischem, který je zde u příležitosti hostování Zürcher Schauspielhaus, jenž uvádí jeho hry *Pan Biedermann a žháři* (*Biedermann und die Brandstifter*, 1958) a *Velký hněv Filipa Hotze* (*Die grosse Wut des Philips Hotz*, 1958). Milostný vztah Bachmannové a Frische trvá čtyři roky.

V roce 1959 je na návrh Hermanna Kestena spisovatelka přijata do německého PEN klubu. Pro Henze píše operní libreto podle Kleistova dramatu *Princ Bedřich Homburský* (*Der Prinz von Homburg*, premiéra 22. 5. 1960 v Hamburku).

V zimním semestru 1959/60 přednáší o poetice na univerzitě ve Frankfurtu. Pět přednášek o poválečné literatuře a literární tvorbě vůbec představovalo tehdy úplně nový dialog mezi literaturou a vědou. *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung* [Frankfurtské přednášky: Problémy současného básnictví] byly vysílány v rozhlase, vyšly v časopise, k plánovanému knižnímu vydání nakonec nedošlo.

V únoru a březnu 1960 se účastní série autorských čtení v západním Německu (Düsseldorf, Göttingen, Braunschweig, Dortmund, Darmstadt, Hamburk, Kiel, Lübeck, Tübingen, Hannover, Remscheid, Oberhausen, Kolín ad.) a v Curychu.

V červnu 1961 vychází její první prozaické dílo – soubor povídek *Třicátý rok* (*Das dreissigste Jahr*). Literární kritikou je kniha přijata spíše skepticky. Lyricko-filozofickou prózu označil literární kritik Marcel Reich-Ranicki za dílo „padlé lyričky“.

Ve stejné době vychází její překlad básní italského lyrika Giuseppe Ungarettiho a autorka se stává členkou literární sekce Akademie der Künste v Berlíně.

Rok 1962 znamená rozhodující zlom (další klíčový okamžik) v životě a díle Ingeborg Bachmannové. V říjnu dochází k rozchodu s Maxem Frischem, který se stává impulsem pro nervové zhroucení, nemoci a deprese. Frisch to komentuje v autobiografické novele *Montauk*: „Naposledy jsme spolu mluvili roku 1963 v jedné římské kavárně, dopoledne; dovidám se, že v onom bytě, Haus zum Langenbaum, našla v zamčené zásuvce můj deník; přečetla jej a spálila. Ten konec jsme nezládli dobře – oba dva ne“ [Frisch, 2000: 109]. Bachmannová poté absolvovala několik léčebných pobytů v Curychu, Berlíně a Baden-Badenu. Léčila se i ze závislosti na alkoholu a drogách.

V srpnu 1962 z této životní a tvůrčí krize začíná čerpat při psaní *Cyklu o způsobech smrti*, jehož motivy se v náznacích objevovaly už v jejích povídkách, rozhlasových hrách a předchozích románových fragmentech. Prošel několika proměnami a trvalo ještě devět let, než vyšel román *Malina*, zamýšlený jako první část cyklu. Těžiště práce autorky se tak přeneslo do prózy, básně uveřejňovala jen zřídka a už nikdy nevydala básnickou sbírku.

V lednu a pak znovu v únoru 1964 navštívila Bachmannová Prahu, což pro ni byl velký zážitek: Vnímala ji jako protiklad k rozdělenému Berlínu, jako město Franze Kafky, jako místo starého rakouského kulturního prostoru a jeho židovského dědictví. Návštěva ji inspirovala k básním *Praha, leden 64* (*Prag Jänner 64*) a *Čechy leží u moře* (*Böhmen liegt am Meer*).

V dubnu podniká cestu do Egypta a Súdánu, která pro ni znamená úplně jiný, mimoevropský kulturní zážitek a poskytuje jí nové podněty k *Cyklu o způsobech smrti* – *Das Buch Franza* [Kniha Franza], *Wüstenbuch* [Pouštní kniha] ad.

V roce 1964 získává Cenu Georga Büchnera, nejdůležitější německou literární cenu té doby. Téhož roku vychází výbor z jejího díla *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, který se setká s velkým ohlasem. Na podzim 1965 je spolu s Hansem Magnusem Enzensbergerem zvolena do představenstva Europäische Schriftstellergemeinschaft (COMES).

Na konci listopadu 1965 se stěhuje do nového římského bytu. Tím končí roky „*Vagabondage*“, jak označila své cesty. V Římě pak zůstane až do své smrti v roce 1973.

3.4 Řím (1965–1973)

V roce 1966 je Ingeborg Bachmannová členkou poroty pro cenu Premio Etna-Taormina 1966. Nositeli této ceny se stali Hans Magnus Enzensberger, Vladimír Holan a Giuseppe Ungaretti.

Vedle práce na *Cyklu o způsobech smrti* píše Bachmannová povídku *Requiem za Fanny Goldmannovou* (*Requiem für Fanny Goldmann*), jejímž tématem je zničení samostatné ženy spisovatelem, který literárně zpracuje její život. Autorka vycházela z autobiografické zkušenosti po rozchodu s Frischem – měla pocit, že ji „zneužil“ ve svém románu *Mé jméno budiž Gantenbein* (*Mein Name sei Gantenbein*, 1964).

V červenci 1967 se účastní literárního festivalu ve Spoletu a pak jede do Londýna na London Poetry Festival, kde se setkává mimo jiné s Allenem Ginsbergem.

21. listopadu získává ve Vídni Velkou rakouskou státní cenu. V témže roce vychází její báseň *Žádné delikatesy* (*Keine Delikatessen*) v časopise *Kursbuch*, který vydává Hans Magnus Enzensberger, a to v Sešitě 15, který oznámil „smrt literatury“.

Koncem května vzniká v Římě televizní dokument *Zu Gast bei Ingeborg Bachmann* [Hostem u Ingeborg Bachmannové].

Na konci dubna 1970 spáchá sebevraždu Paul Celan. Spisovatelku jeho smrt silně zasáhne.

17. března 1971 jí vychází román *Malina*. Reakce kritiky na tento první a za jejího života jediný vydaný román je rozpačitá. Text byl doceněn až po smrti autorky. V září 1972 vychází *Simultan* (česky jako *V hlavní roli žena*), její poslední soubor povídek.

V březnu 1973 umírá otec Ingeborg Bachmannové a to je pro ni velká rána, z níž se už nevzpamatuje. V červnu vzniká film

Gerdy Hallers *Ingeborg Bachmann in Rom [Ingeborg Bachmannová v Římě]*. O literární práci spisovatelky v roce 1973 není nic známo.

V noci z 25. na 26. září si Ingeborg Bachmannová ve svém bytě způsobí těžké popáleniny. Umírá 17. října 1973 v nemocnici Sant'Eugenio. Pochována je za přítomnosti nejbližší rodiny na hřbitově Annabichl v Klagenfurtu.

4. Rozhlasová hra v německy mluvících zemích po 2. světové válce

Nejvýznamnějším médiem po druhé světové válce byl rozhlas a nejrozšířenějším uměleckým žánrem byla rozhlasová hra. Vznikla již ve 20. letech (Bertolt Brecht, Friedrich Wolf, Alfred Döblin, Wolfgang Weyrauch, Erich Kästner ad.), překročila období Třetí říše a po roce 1945 nastala produktivní a inovativní fáze jejího vývoje, která pokračovala až do konce 60. let. Začátkem 70. let byla potom rozhlasová hra zcela odsunuta do pozadí rozvojem televize.

Rozhodující pro popularizaci rozhlasové hry v poválečném Německu byly dva úspěchy z roku 1947. Prvním byla výše zmiňovaná hra Wolfganga Borcherta *Venku přede dveřmi*. Druhým úspěchem byly features, které v letech 1947–1950 vysílal Ernst Schnabel, svého času šéfdramaturg v tehdejší NWDR. Podle *Výběrového slovníčku termínů slovesné rozhlasové tvorby* je feature „žánrová forma na pomezí publicistiky pásmového typu a rozhlasové umělecké tvorby, též označení pro některé typy rozhlasových her. Z publicistických postupů využívá zejména dokumentárnost, z literárních může uplatnit stylizaci, fabulaci, dramatickou kompoziční stavbu, někdy také fikci. [...] Smyslem je zobrazit nanejvýše aktuální téma v různých rovinách a souvislostech, v kombinaci racionálních postupů [...] s emocionální působivostí na posluchače“ [Maršík, 1999: 12]. Schnabel vybízel posluchače, aby se stali spoluautory jeho features, a skutečnost, že mu až osmdesát tisíc posluchačů psalo své zkušenosti a poznámky, svědčí o schopnosti rozhlasu měnit pasivní konzumenty pořadů v jejich aktivní spolutvůrce.

Těsně po válce (do roku 1950) byla rozhlasová hra úzce spjata s reportážní formou feature. V popředí zájmu posluchačů i tvůrců nebylo „čisté“ slovesné dílo, ale snaha uměleckou formou zobrazit aktuální společenské problémy (z oblasti politiky, kultury, techniky, vědy). O to usilovali především Alfred Andersch, Axel Eggebrecht, Ernst Schnabel a později Helmut Heißenbüttel.

V roce 1950 byla v NWDR organizačně oddělena rozhlasová hra od produkce feature. To znamenalo v následujících letech zúžení pojmu rozhlasová hra. Jak to odpovídalo společenské atmosféře v 50. letech, rozhlasová hra ztrácí aktuálnost, stává se literárním uměleckým dílem, způsob recepce se mění od aktivní účasti ke „zvnitřnění“. Posluchač už není spoluautorem, jen konzumentem. Rozhlasová hra 50. let se specializuje především na akustické vytváření snových světů.

Nejdůležitější reprezentant německé rozhlasové hry 50. let je Günter Eich. Jeho hra *Sny* (*Träume*, 1951) se stala vzorem pro další autory. Eich ale nechtěl, aby jeho hry byly považovány za existencialisticky nadčasové, vyjadřoval se k aktuálním společenským otázkám. Proto ke Snům v r. 1953 připojil často citovaný Epilog: „*Buďte na obtíž, buďte písmem, ne olejem v soukolí světa!*“ [Eich, 1964: 74].

Vedle Eicha vystoupila v 50. letech řada dalších autorů rozhlasových her – Ingeborg Bachmannová, Ilse Aichingerová, Wolfgang Hildesheimer, Friedrich Dürrenmatt, Walter Jens, Heinrich Böll, Dieter Wellershoff.

Od začátku 60. let se rozvíjí jiná forma rozhlasové hry, jejíž autoři se nechtěli nechat omezovat tradičním pojetím a literárním jazykem a soustředili se na technické a akustické možnosti rozhlasu. Tato produkce se nazývala nová rozhlasová hra (*neues Hörspiel*). Autoři pracovali s originálními nahrávkami, experimentovali se stereofonním záznamem, stříhovými, mixážními a montážními prostředky atd. Vznikla tak nová estetika rozhlasové hry, která se více než literaturou a divadlem nechala inspirovat technickými možnostmi média. Rozhlasová hra se stávala žánrem na pomezí hudby a poezie, slova a tónu, řeči a zvuku.

Tato rozhlasová hra (navazující tak na tradici Schnabelových poválečných features) požadovala aktivního, vnímavého posluchače, který neočekává známé modely a je otevřen experimentům.

Příkladem může být stereo-rozhlasová hra Wolfa Wondratschka *Paul oder Die Zerstörung eines Hörbeispiels* (možno přeložit jako *Paul aneb Zničení rozhlasové hry*, 1970; slovo *Hörbeispiel* je slovní hříčka: spojení slov *Hörspiel* – rozhlasová hra a *Beispiel* – příklad). Je sestavena z citátů, útržků zvukových záznamů, ruchů a smyslových vjemů Paula, řidiče nákladního auta. Zároveň přiznává fikci, je to tedy reflexe i samotného média, jeho technických možností a kritika rozhlasové hry 50. let. Tento druh rozhlasové tvorby zajímal především autory, kteří experimentovali s jazykem, tedy autory konkrétní poezie jako Franz Mon, Helmut Heißenbüttel, Ernst Jandl, Friederike Mayröckerová ad.

Už v 60. letech začal Paul Pörtner s experimenty se zvuky a ruchy.¹⁰ V 70. letech, v době, kdy se v převaze audiovizuálních médií sláva rozhlasu stávala minulostí, v nich pokračoval a chtěl vzbudit zájem o médium, jež je schopno víc než kterékoli jiné přimět posluchače k aktivní účasti. V 80. letech Pörtner přiznal, že měl asi větší potěšení z tvorby pořadů než posluchači z jejich poslechu.

Hry Ingeborg Bachmannové nejsou experimenty a do určité míry jsou typickým produktem literární rozhlasové tvorby 50. let. Úpadek zájmu o rozhlas v 70. letech se jich ale nedotkl, jsou nově inscenovány i dnes, vycházejí na CD a těší se zájmu tvůrců, a to nejen rozhlasových.

5. Ingeborg Bachmannová a rozhlas

Těžištěm této práce je analýza rozhlasových her Ingeborg Bachmannové *Obchod se sny*, *Cikády* a *Dobrý bůh z Manhattanu*. Pro jejich hlubší pochopení je nezbytné znát autorčinu práci pro rozhlas v úplnosti, proto zde uvádím její stručný přehled.

Jak jsem nastínila v kapitole věnované jejímu životu a dílu, byl pro Bachmannovou rozhlas velmi důležité médium. Začala v něm její kariéra profesionální autorky a i po skončení literární práce přímo pro rozhlas, tedy i poté, co přestala tvořit adaptace, rozhlasové hry a radioeseje, v něm prezentovala své básně a prózu.¹¹

V roce 1951 jako čerstvá absolventka filozofie nastoupila ve Vídni u americké rozhlasové stanice Rot-Weiß-Rot (pracovala tam až do konce června 1953), která byla kontrolována americkým okupačním úřadem. Podle Reinholda Wagnleitnera byla tato stanice od roku 1950 nejdůležitějším médiem propagandy USA v Rakousku [srov. Albrecht & Götttsche, 2002: 84]. Politická angažovanost stanice s sebou nesla jistá omezení, výhodou ale bylo, že získávala z Ameriky vysoké dotace na vysílání nejrůznějších pořadů od zpráv až po rozhlasové hry.

Ve scénaristickém oddělení pracovala Bachmannová spolu s Jörgem Mauthem, Peterem Weiserem a Wolfgangem Kudrnofskym, které poznala už dřív jako členy literární skupiny, jež vznikla v Café Raimund kolem Hanse Weigela.

Mauthe s Bachmannovou společně vytvořili koncepci seriálu *Radiofamilie* (možno přeložit snad jako *Rozhlasová rodina*), který měl zábavnou formou zpracovávat aktuální problémy a vychovávat publikum, aniž by si toho bylo vědomo. K patnácti dílům tohoto seriálu napsala Bachmannová v letech 1952–1953 scénáře. Před nedávnem byly objeveny v pozůstalosti a připravuje se jejich vydání. Jejich analýza pomůže přispět k hlubšímu pochopení rozhlasových her, v nichž autorka také pojednává politická témata, aniž by to publiku bylo hned zřejmé.

Bachmannová pro Rot-Weiß-Rot dále přeložila a adaptovala divadelní hru Thomase Wolfa Mannerhouse, dramatisovala novelu Franze Werfela *Smrt maloměstáka* (*Der Tod des Kleinbürgers*), přeložila rozhlasovou hru Louise MacNeicea *The Dark Tower* (všechna díla měla premiéru v roce 1952).

Rot-Weiß-Rot v premiéře vysílal i její rozhlasovou hru *Obchod se sny* (viz dále kapitola 7).

V době mezi premiérou *Obchodu se sny* a napsáním druhé rozhlasové hry *Cikády* plánovala Bachmannová v létě 1953 rozhlasovou hru *Die Straße der vier Winde*. Zmiňuje se o ní v dopise pro redakci časopisu Merkur [srov. Albrecht & Götttsche, 2002: 89]. Tato hra se v pozůstalosti nenašla, zato byla objevena jiná – *Wohnen, Weiterwohnen* [Bydlet, dál bydlet]. Ta se stala součástí románu *Malina* jako název jednoho projektu ženského Já.

Mezi lety 1952 a 1958 napsala Bachmannová čtyři radioeseje (dialogizované eseje), které vyšly v rámci svazku *Werke 4* (München – Piper: 1993): *Der Mann ohne Eigenschaften* (*Muž bez vlastností*, napsáno 1952, premiéra 1954), *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins* ([Vyslovitelné a neovyslovitelné – Filozofie Ludwiga Wittgensteina], napsáno 1953, premiéra 1954), *Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg Simone Weils* ([Neštěstí a Boží láska – Cesta Simone Weilové], napsáno a premiéra 1955), *Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium* ([Svět Marcela Prousta – Vhledy do pandémonia], napsáno a premiéra 1958). V pozůstalosti byl objeven (a též publikován ve svazku *Werke 4*) radioesej *Franz Kafka: Amerika* (1953).

V počátcích italského pobytu (1954–1955) pracovala autorka jako zahraniční korespondentka pro Radio Bremen a pod pseudonymem Ruth Keller napsala celkem třicet čtyři krátkých textů (*Römische Reportagen*), které zároveň vycházely ve Westdeutsche Allgemeine Zeitung. Tyto texty byly objeveny v pozůstalosti. Je zřejmé, že se v nich nestavěla kriticky k tehdy zažitým myšlenkovým schémátům studené války, což odpovídalo linii Radia Bremen.

Zájem Bachmannové o rozhlas tedy spadá do doby, kdy toto médium zažívalo v poválečném Německu velký rozkvět.

Začátkem šedesátých let, kdy nakladatelství už zase měla prostředky pro vydávání kvalitní literatury, a zároveň začíná rozvoj televize, mizí zájem publika i spisovatelů o rozhlas.

Bachmannová také od roku 1958, kdy byla vysílána její poslední rozhlasová hra *Dobrý bůh z Manhattanu*, pro rozhlas nic nenapsala.

Dále se budu zabývat mimo jiné i otázkou, zda zájem autorky o médium rozhlas byl skutečně jen „reakcionářský“ a „módní“, jak jí bylo později vytýkáno.

6. Tři rozhlasové hry

V následujících kapitolách se podrobněji zabývám rozhlasovými hrami Ingeborg Bachmannové *Obchod se sny*, *Cikády* a *Dobrý bůh z Manhattanu* v chronologickém pořadí podle jejich vzniku, protože tak je nejlépe zřejmý vývoj motivů, kompozice, práce s hudbou atd. U každé hry zvláště analyzuji postavy, jazyk, fabuli, syžet, ohlasy v německy mluvících zemích, recepci u nás ad., zabývám se kontextem hry v díle autorky, jejími odkazy na jiné tvůrce a díla apod.

V úvodu bych se chtěla blíže věnovat dvěma dílům spisovatelky, která s jejími rozhlasovými hrami úzce souvisejí – básní *Reklame* [Reklama] ze sbírky *Vzývání Velkého Medvěda* (tak titul *Anrufung des Großen Bären* přeložila Michaela Jacobsenová pro výbor *Básně*) a řeči *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (volně je možno přeložit jako „*Prauda je pro člověka únosná*“; slovo „zumutbar“ znamená ale též „přiměřený“, „domnělý“, „přijatelný“).

Oba texty vznikly až po napsání rozhlasových her – sbírka *Vzývání Velkého Medvěda* vyšla v roce 1956, tedy mezi *Cikádami* a *Dobrym bohem z Manhattanu*, řeč *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* pronesla autorka u příležitosti převzetí Ceny válečných slepců za rozhlasovou hru v roce 1959, kterou obdržela za *Dobrého boha z Manhattanu*.

Přesto považuji za přínosné zabývat se jimi předtím, než přistoupím k rozboru her, protože se tak ozřejmí základní kompoziční i tematické motivy, s nimiž autorka v hrách pracuje.

6.1 Reklame – Reklama

Sbírka *Vzývání Velkého Medvěda* u nás nikdy nebyla přeložena v úplnosti, ačkoli se v 60. letech připravovalo vydání v nakladatelství Mladá fronta, jak o tom informovala Jana Pecharová v krátkém úvodním textu, který předcházela jejímu překladu *Dobrého boha z Manhattanu* v časopise *Světová literatura* v č. 3 z roku 1969 [srov. Bachmannová, 1969: 211].

Až v roce 1997 vydalo nakladatelství ERM v Praze pod názvem *Básně výbor z básnického díla autorky v překladu Michaely Jacobsenové*. Z celkem pětácti básní sbírky *Vzývání Velkého Medvěda* Jacobsenová do výboru zařadila třiatřet, reklame mezi nimi ale není. Čeští čtenáři tedy dosud neměli možnost se s touto básní seznámit, přestože v německy mluvících zemích patří k autorčiným nejznámějším a vznikly o ní četné studie.¹² Pravděpodobně to souvisí s tím, že přeložit tuto báseň při zachování její výrazové úspornosti a mnohovýznamovosti je velmi náročné. V následující tabulce uvádím srovnání německého originálu a mého doslovného překladu, což bude důležité pro další analýzu.

Název	Reklame [Bachmann, 1993a: 114]	Reklama
1.	Wohin aber gehen wir	Kam ale jdeme
2.	ohne sorge sei ohne sorge	bez starosti buď bez starosti
3.	wenn es dunkel und wenn es kalt wird	když se stmívá a ochlazuje
4.	sei ohne sorge	buď bez starosti
5.	aber	ale
6.	mit musik	s hudbou
7.	was sollen wir tun	co máme dělat
8.	heiter und mit musik	vesele a s hudbou
9.	und denken	a myslet
10.	heiter	vesele
11.	angesichts eines Endes	tváří v tvář konci
12.	mit musik	s hudbou
13.	und wohin tragen wir	a kam neseme
14.	am besten	nejlépe
15.	unsere Fragen und den Schauer aller Jahre	naše otázky a děs všech let
16.	in die Traumwäscherei ohne sorge sei ohne sorge	do prádelny snů bez starosti buď bez starosti
17.	was aber geschieht	co se ale stane
18.	am besten	nejlépe
19.	wenn Totenstille	když hrobové ticho
20.		
21.	eintritt	nastane

Báseň sestává z jednadvaceti nerýmovaných veršů bez interpunkce.¹³ Na první pohled je zřejmé, že se v ní střídají dva hlasy, jeden je psaný standardním písmem – vážnější, klade existenciální otázky, zabývá se „posledními věcmi“, upozorňuje na blízkost smrti – a druhý, odlišný kurzivou, je povrchností a bezproblémovostí podobný reklamním sloganům odvádějícím pozornost k nenáročným zábavám. Dvacátý verš je prázdný, je to místo pro „hrobové ticho“, které umlčelo „veselý“ hlas. Hlas psaný standardním písmem mluví v první osobě množného čísla, tedy za „nás“, hlas psaný kurzivou v druhé osobě jednotného čísla – obrací se na „tebe“ – na čtenáře/posluchače. Každý hlas může být čten zvlášť a podává ucelenou výpověď, zamýšlený význam ovšem vzniká až v jejich kontrastu. Báseň má kontrapunktickou polyfonní kompozici, v níž se prolíná vážné a banální, což je charakteristické pro autorčiny rozhlasové hry i další díla.¹⁴ V kurzivě spisovatelka navzdory pravidlům německého pravopisu nepoužívá v podstatných jménech velká počáteční písmena – kromě slova „Traumwäscherei“ („prádelna snů“), neologismu, který tím zvýrazňuje a podporuje jeho závažnost. V druhém hlase jsou všechna podstatná jména psána, jak je v němčině obvyklé, s velkými počátečními písmeny. Jsou to slova „konec“, „otázky“, „děs“, „roky“ a „Totenstille“ – „hrobové ticho“. Všechna slova, která jsou takto zvýrazněna, souvisejí s tématem smrti, času a konce, výraz „Totenstille“ svým postavením v básni (před prázdným dvacátým veršem) získává větší závažnost.

Klíčové je slovo „Traumwäscherei“ (důležité především pro rozhlasovou hru *Obchod se sny*). Čeština patrně nemá výraz, který by odpovídal německému a zachoval všechny možné významy. „Prádelna snů“ je jen jeden možný výklad. V němčině asociuje vymývání mozků („Gehirnwäsche“), tedy, jak podotýká Neva Šilbarová, vymazávání lidských vzpomínek, což je jeden ze základních motivů díla Bachmannové (v *Cikádách* a především později v *Cyklu o způsobech smrti*) [srov. Arnold, 1995: 112].

Podle Reitaniho může být „Traumwäscherei“ místo, kde se „myjí sny“ (ihned se ovšem nabízí otázka, co „mytí snů“ znamená – perou se, aby byly připraveny pro další použití, nebo se z nočních můr vymývá všechno nepříjemné, temné?), kde se „snově myje“ nebo kde se dá „mýt sny“ jako mýdlem... Slovo zároveň asociuje americké „mýdlové opery“ i hollywoodskou „továrnu na sny“ („Traumfabrik“). Všechny tyto výklady spojuje jejich funkce odvádění pozornosti od podstatných problémů,

v 50. letech od kolektivní viny a vyrovnávání se s minulostí [srov. Mayer, 2002: 76]. S tím koresponduje i druhá část verše, „ohne sorge sei ohne sorge“, která připomíná píseň Flašinetáře z *Obchodu se sny*.

V dopise Joachimovi Morasovi, který báseň uveřejnil (ještě před vydáním sbírky *Vzývání Velkého Medvěda*) v antologii Jahresring 56/57, autorka uvádí, že se tato báseň spolu s dalšími čtyřmi otištěnými – *Tage in Wei* [Dny v bílém], *Harlem* (nebyly dosud přeloženy), *Mrtvý přístav a Mluva a pomluva* (vyšly ve výboru Básně v překladu Michaely Jacobsenové) – vztahuje na Ameriku, tedy na její cestu do Ameriky v létě 1955, což vytváří paralelu s *Dobrym bohem z Manhattanu* [srov. Mayer, 2002: 68].

Reklame je malá rozhlasová hra pro dva hlasy s promyšlenou dramaturgií a napětím v podtextu. Na malé ploše zde tak autorka rozehrává prostředky, které později uplatnila ve svých rozhlasových hrách. Všechny tři rozhlasové hry jsou komponovány jako kontrast dvou „hlasů“ – hlasu jednotlivce proti hlasu společnosti, konzumu, moci: v *Obchodu se sny* je to hlas Laurenze v kontrastu k hlasům moci ve firmě a potom k hlasům reklamy a konzumu ve městě, v *Cikádách* hlas Antonia v kontrastu k hlasům „cikád“ (ztroskotanců, kteří se mu svěřují se svými touhami) a v *Dobrému bohu z Manhattanu* hlas Jana a Jennifer proti „monotónnímu a bezpohybnému“ chóru hlasů, který je psán ve verších a rytmem a stavbou silně připomíná *Reklame*.

6.2 Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar

Tuto řeč pronesla Bachmannová 17. března 1959 v Bonnu. Do češtiny dosud nebyla přeložena.

V nepříliš dlouhém textu se autorka zabývá úlohou spisovatele v současnosti. Literatura by neměla čtenáře těšit a uklidňovat, ale naopak jim „otvírat oči“.

Pro analýzu rozhlasových her je klíčová střední pasáž textu, kde se autorka přímo zabývá *Dobrym bohem z Manhattanu*. Je si vědoma toho, že ve hře zobrazila extrémní případ lásky mezi mužem a ženou, ten je však možno najít v každém, i v tom nejvšednějším milostném vztahu a měli bychom se o to snažit. Ve všem, co děláme, se snažíme překračovat hranice, které jsou nám dány.

Spisovatelce je jasné, že únik ze společnosti neexistuje. V rámci ní bychom se ale měli zaměřit na to dokonalé, nemožné, nedosažitelné, ať už je to láska, svoboda nebo jiné „absolutno“, neboť „v protikladu nemožného s možným rozšiřujeme své možnosti“.¹⁵

Všechny tři hry je možné interpretovat jako různá zkoumání napětí mezi „možným“ a „nemožným“. Člověk je v nich pevně zakotven ve společenském řádu a touží překročit dané hranice. Takové „překročení“ je vždy v rozporu se společenským řádem a musí mu být zabráněno.

Rozhlasové hry Bachmannové jsou zkoumáním toho, co bylo a je (nejen) v 50. letech v rozhlasové tvorbě a v tvorbě vůbec „možné“ a „nemožné“.

7. Ein Geschäft mit Träumen – Obchod se sny

7.1 Vznik, recepce

První rozhlasová hra Ingeborg Bachmannové *Obchod se sny* měla premiéru 28. 2. 1952 na stanici Rot-Weiß-Rot.¹⁶ Tato inscenace zůstala zachována a naposledy byla vysílána 24. 6. 2006 (v předvečer 80. výročí narození autorky) na Ö1 [srov. Hermann, 2007].

Bylo to první uveřejněné větší dílo Ingeborg Bachmannové (s výjimkou básní a povídek, otištěných v různých časopisech a antologiích) – svou první básnickou sbírku *Čas na úvěr* vydala až později.

Hra brzy po premiéře téměř upadla v zapomnění.¹⁷ Až po smrti spisovatelky byla objevena v pozůstalosti a 20. prosince 1975 vysílána v režii Herberta von Cramera. Tato inscenace se vysílá opakovaně, naposledy 26. 6. 2006 na DeutschlandRadio Kultur [srov. Berg, 2007]. V roce 1976 hra vyšla knižně v souboru Die Hörspiele (Piper – München), jehož nejnovější, jedenácté vydání pochází z roku 2005.

Do češtiny hra přeložena nebyla, a je u nás tedy naprosto neznámá. Citace ze hry pocházejí z mého studijního překladu, který vznikl v letošním roce jako příloha k této práci (viz Příloha).

Ačkoli je *Obchod se sny* v mnoha ohledech spisovatelčina „učednická“ práce, Sigrid Weigelová podotýká, že ze způsobu, jak pracuje se zvuky, hudbou a jak hru komponuje, je patrné, že byla rozhlasovou profesionálkou [srov. Albrecht & Göttische, 2002: 85]. A také proto si hra zaslouží pozornost.

7.2 Fabule

Příběh je založen na jednoduchém nápadu, který by mohl být východiskem i pro anekdotu: Laurenz, obyčejný zaměstnanec blíže nespecifikované firmy, který nezná nic než svou práci, se na cestě ze zaměstnání domů náhodou zastaví u špatně osvětlené výlohy. Aby zjistil, co se v obchodě prodává, vejde dovnitř, a Prodavač mu jako filmy promítne tři sny – děsivý, velkášský a milostný. Laurenz si chce koupit milostný sen, ale prodavač nechce jeho peníze – za sny se platí časem života. To Laurenz odmítne. Musí pracovat, nemá času nazbyt. Opouští obchod a vrací se do své firmy. Propásl příležitost, aby mohl změnit svůj osud, aby překročil hranice každodennosti, „možného“, a splnil své touhy. Možná už nikdy žádnou další šanci nedostane.

7.3 Postavy

Hlavní postava Laurenz je nesmělý, tichý úředník, možná trochu zbabělý, ale nikomu neubližuje, a tak není sympatický ani nesympatický, jen úplně nevýrazný a neoriginální. Smyslem jeho života je práce – tedy aby bezchybně splnil všechny své úkoly a dohlédl na to, aby ve firmě všechno fungovalo, jak má. Každý večer odchází z kanceláře jako poslední a vždy kontroluje, jestli je všechno v pořádku – jestli jsou všechny termíny schůzek zapsány v kalendářích nadřazených, kopie zařazeny ve slohách, vodovodní kohoutky utaženy, pokažené psací stroje odneseny do opravy... Nedává najevo emoce, je to robot, který nemá v životě žádnou další úlohu mimo práci. V jeho životě má všechno svůj řád. Vše je propočítáno do detailů, Laurenz nikdy neimprovizuje, ani nechybje, nikdy nemá nápad, není kreativní. Nikdy ho nenapadne, že by život mohl vypadat jinak, možná si tyto myšlenky podvědomě zakazuje, protože se jich děsí, stejně jako všeho, co by mohlo způsobit chaos.

Kurt Bartsch ho popisuje jako produkt maloměstské výchovy, který trpně snáší zavedený řád, své postavení ve firmě, ponižování od Generálního ředitele a na revoltu by ani nepomyslel. Autorka zde odhaluje fungování systému, v němž sociálně slabší nemá naději na seberealizaci a je degradován na úroveň stroje [srov. Albrecht & Götttsche, 2002: 87].

Podle Jana Petera Domscheka prozrazují Laurenzovy sny, že je schopen každého zločinu, ponižování mu nevadí, jen když tak získá malou výhodu v očích Generálního ředitele. Autorka tak chce varovat před těmito zdánlivě neškodnými a ubohými lidmi [srov. Albrecht & Götttsche, 2002: 89].

Laurenzův protipól je kolega Mandl, žoviální úředník, oportunist, který se snaží proplouvat životem a prací tak, aby ho to stálo co nejmenší úsilí. Je ochotný kdykoli se přizpůsobit. Nemá všechno tak přesně naplánováno jako Laurenz, což je nejlépe patrné ze scény, kdy společně vybírají dárek pro Mandlovu ženu – na poslední chvíli, v předvečer jejího narození. Mandl působí sebevědoměji než Laurenz, chová se k němu sice zdvořile, ale trochu nadřazeně – automaticky předpokládá, že Laurenz nemá na večer žádný program a že s Mandlem tedy může chodit po obchodech a čekat na něj.

Generální ředitel firmy je zlý a arogantní mocnář. Nic mu není po chuti, nadává svým zaměstnancům, když z firmy odejdou o pár minut dřív (Mandl), nebo když tam zůstávají ze všech nejdéle (Laurenz).

Jediná ženská postava je sekretářka Anna, ve snech zosobnění Laurenzovy milostné touhy, zde se ale stává jeho osobní projekcí a s Annou z kanceláře má společného jen málo. Ve snech jsou Anně přiřazeny obrazy tmy a pekla (tunel v prvním snu), tekutiny, prostupnosti, dynamiky (vítr a voda ve třetím snu), zatímco ve skutečném životě je Anna světlo v šedi kanceláře (světlo je první téma jejího dialogu s Mandlem), mladá, upovídaná, zasněná. Ačkoli prokazuje Generálnímu řediteli povinnou úctu, jako jediná s ním diskutuje – brání Mandla, který odešel dřív z práce, zastává se i Laurenze. Její nejvýraznější vlastností je, že pořád mluví, o věcech, které nesouvisejí s prací. To, co říká, je bezvýznamné, banální. Její povídání je ve firmě, kde panuje diktatura, pro všechny zaměstnance včetně Generálního ředitele výrazně matoucí, Anna chvílemi působí jako zvědavé dítě, které přesně nechápe souvislosti, její řeč je jako hudba, která později Laurenze uvádí do světa snů – nenápadná, ale stále přítomná a zvláštní. Anna svými bezobsažnými větami demaskuje dobu, stejně jako Mandlovo prospěchářství, Laurenzovu submisivnost a groteskní, směšné diktátorské vystupování Generálního ředitele. Jak upozorňuje ve svém eseji Neva Šilbarová, je pro Annu charakteristická lehkost a otevřenost, a to především v obrazech, které vytváří svou řečí – mluví s Generálním ředitelem o otevřeném okně v říjnu, o rozepnutém kabátě, o sezení v přírodě. Anna tím Generálního ředitele vyvádí z míry – hravá upovídanost se stává nebezpečnou pro mocenské zákony [srov. Arnold, 1995: 116].

Podle Bartsche Anna není pánem své řeči, ale je řečí poháněna dál [srov. Arnold, 1995: 116]. Anna je produktem doby, pro niž je typická neschopnost komunikace a ztráta identity.

Postavy jsou typy, nelze na ně pohlížet jako na psychologické postavy. Takové pojetí by hru příliš zjednodušovalo a zvýraznilo by její sklon ke schematičnosti. Budeme-li postavy chápat v intencích autorčina díla, případně jako ztělesnění abstraktních principů, dostane hra nový, hlubší rozměr: Generální ředitel ztělesňuje tyranské mocenské principy a v tomto smyslu je předobrazem Dobrého boha, který zase předznamenává otce – vraha z románu *Malina* (viz kapitola 9 Dobrý bůh z Manhattanu). Anna je typická ženská hrdinka Bachmannové, ženský princip, který je na rozdíl od omezeného mužského schopen pochopit i tu složitější, zašifrovanější stránku světa („přestoupit hranici“, tak jako Jennifer v *Dobrému bohu z Manhattanu*, Wildermuth ze stejnojmenné povídky, hlavní postava povídky *Všechno*, Franza, částečně i Já v *Malinovi* ad.). Laurenz představuje mužský princip, který je více ochoten a schopen smířit se s daným řádem a poddat se mu (Jan z *Dobrého boha z Manhattanu*, *Malina*, Hanna z povídky *Všechno*, hlavní postava z povídky *Třicátý rok* ad.).

7.4 Kompozice a témata

Z názvu je zřejmé, že základní téma odpovídá rozhlasové tvorbě 50. let, ovlivněné především Eichovou hrou *Sny*. Ačkoli Eichova hra měla premiéru až v roce 1953 v BR, je pravděpodobné, že ji Bachmannová znala dříve (přátelila se s Günterem Eichem i jeho ženou Ilse Aichingerovou). V dramaturgické koncepci, způsobu ztvárnění snů, jejich propojení i ve výpovědi se Bachmannová od Eichy značně liší.

V Eichově hře se pěti osobám z pěti různých kontinentů zdají noční můry, které vyjadřují traumata poválečného světa. Eich vkládá mezi jednotlivé sny básně, jimiž se snaží „probudit“ publikum z klidu a ukázat mu, že všechna hrůza a tíha světa se bezprostředně týká každého člověka (viz výše citovaný závěr *Snů*).

Obchod se sny obsahuje tři sny a všechny sní jeden člověk – úředník Laurenz. Sny jsou zakomponovány do jeho příběhu, první sen se objevuje až téměř v polovině hry. I když je ve hře jasně označen začátek a konec každého snu, sen a „skutečnost“ se neustále prolínají a záleží na interpretaci, ve kterém místě končí realita a začíná sen, zda je možné postavy považovat za skutečné lidi, nebo ne. I tím se Bachmannová liší od Eicha, u nějž se sny zdají reálným lidem, kteří jsou s téměř žurnalistickou věcností popsáni v úvodu každého snu.

Nejdůležitější rozdíl mezi hrou Bachmannové a Eicha spočívá v tom, co sny pro postavy znamenají. Zatímco Eichovy postavy jsou ve skutečném životě normální a spokojení lidé a až jejich sny, lépe řečeno noční můry ukazují, co se skrývá za „normálností“ 50. let, je pro Laurenze život jen trápení a jeho sny prozrazují, proč trpí (stejně jako sny postavy Já ve druhé kapitole románu *Malina*) a po čem touží (podobně jako Já v legendě *Tajemství princezny z Kagrany*, která je také součástí románu *Malina*).

Název *Obchod se sny* naznačuje ještě jiné téma, též charakteristické pro 50. léta i pro další tvorbu autorky, a tím je konzumní společnost a reklama (viz výše kapitola 6.1 Reklama – Reklama).

Toto téma je zpracované především v postavě Anny, která opakuje, co četla v časopisech *Wochenpost*, *Blick in die Welt* ad., případně co jí řekli známí. Je charakteristické, že mluví o filmu, který neviděla, a opakuje názor, který na něj vyslovila její známá. Téma reklamy a jejího jazyka se také výrazně objevuje během Laurenzovy procházky městem. Laurenz potkává Žiletkáře, Starou ženu prodávající nafukovací balónky a Prodavače ryb. Všichni mu nabízejí své zboží s typickými reklamními slogany (např. „*PRODAVAČ RYB: Dneska všechno levnější! Čerstvý ryby, říční ryby, tak levně jste nikdy nekupovali, panstvo.*“¹⁸).

Pro Bachmannovou je charakteristický zájem o jazyk (souvisí s jejím studiem filozofie Ludwiga Wittgensteina a jeho kritiky jazyka) a velmi výrazně se projevil i zde. Ve hře se střetává řeč reklamy (Anna, prodavači ve městě, též Flašinetář, který zpívá „*Mezi dneškem a zítkem/čeká nás noc a sen/nepodlehout starostem [...]*“¹⁹), řeč snů (v „reálném“ světě představovaná Flašinetářem a jeho písní) a „reálná řeč“, tedy ta, kterou komunikují postavy ve firmě.

Laurenz má v reálném životě problémy s vyjadřováním, mluví nesouvisle a není schopen dokončit větu, a proto je ve společnosti slabý a závislý na ostatních. Ve svých snech dosáhne všeho, čeho chce, protože je jeho řeč plynulá a jistá. Ve třetím snu – v hymnických milostných dialogích s Annou na mořském dně – dosáhne absolutna, „nemožného“ (viz výše kapitola 6.2 *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*) [srov. Bachmannová, 1996: 298].

Třetím tématem hry, a zároveň její skutečnou hlavní postavou a hybatelem děje, je čas. Ohlašuje se ve zvuku hned na začátku první scény. Režijní poznámka autorky zní: „*Zvuk: tukaní psacího stroje. Dva údery zvonu ze vzdálených kostelních hodin.*“²⁰ A první replika: „*MANDL: Je to možné, že už je půl šesté...*“²¹ I Generální ředitel, který vstoupí do hry až po několika minutách, mluví v jedné ze svých prvních replik o čase: „*Ale říkám vám, čas neuběhne rychleji, když budete bez přestání koukat na hodiny. Čas se totiž nedá popohánět, je velmi přesný, velmi, [...]*“²² O čase je i píseň, kterou si pobrukuje Laurenz při odchodu z firmy: „*Nastal čas, už je čas, voda nás vítá, /na Zemi se stmívá, ve vodě už svítá.../Nastal čas, už je čas...*“²³ A čas je také „měna“, kterou má Laurenz zaplatit za sen.

Hra se odehrává ve třech prostředích, která zároveň tvoří její tři části: ve firmě, ve městě a v obchodě se sny (každý sen se také odehrává v jiném prostředí, některý dokonce v několika různých, ale všechny spojuje „snová realita“). Firma představuje všednodenní realitu, do níž proniká komerce (Anna), ve městě se mísí realita, komerce (prodavači) a sny (Flašinetář) a obchod se sny je snový svět, svět sám pro sebe, v němž, resp. ve snech, které jsou tam Laurenzovi promítnuty, se osoby a věci z „reality“ objevují v jiné podobě a často i v jiné jazykové rovině.

Otázka, kterou si musí položit každý dramaturg, zní, kdy pro Laurenze začíná sen. Je totiž pravděpodobné, že ne až ve chvíli, kdy prodavač zhasne v obchodě světlo a promítne mu první sen. Snový svět pro Laurenze začíná již v okamžiku, kdy vyjde na ulici a kolem něj proudí chodci. Šum hlasů, z něž k Laurenzovi tu tam pronikají nesouvislé věty, ho přivede do stavu podobného tranzu či polospánku, z něhož ho „probudí“ až Strážník píšťalkou a křikem: „*Vy tam, když svítí červená, nemůžete přecházet ulici! Slyšel jste. Ostatní taky ještě stojí. Panééé! Ano, vy!*“²⁴

Laurenz se skutečně již na ulici ocitá ve snu, vždyť poslední slova, která řekne ve firmě, znějí „dobrou noc“. Strážníková replika, která Laurenze vrátí do reality, vytváří paralelu s hrou *Dobrý bůh z Manhattanu*, v níž chór bezejmenných hlasů několikrát na různých místech opakuje „*NA ZELENOU JÍT DÁLE JÍT/[...] NA ČERVENOU ZASTAV!*“ [Bachmannová, 1969: 213]. V tomto kontextu je zřejmé, že nejde jen o to, aby se Laurenz probudil a vrátil zpět do reality, ale je to pro něj i upozornění, že překračuje hranice, které by překročit neměl. Sny jsou nebezpečné a mohly by narušit společenský řád. Proto ho Strážník musí upozornit, že má dodržovat pravidla – na červenou stát, jít až na zelenou.

Laurenz se poté setkává s Mandlem, který na něj volá, a tím se do Laurenzova snu či „polosnu“ dostává běžná firemní realita. Laurenz však není v úplně bdělém stavu, což je patrné z jeho pomalých, jakoby zamyšlených, neukončených replik, které dávají tušit, že Laurenz vnímá víc útržky z hovorů kolemjdoucích než svého kolegu.

Je-li tento Laurenzův stav ještě na pomezí reality a snu, končí realita plně ve chvíli, kdy se Laurenz po dialogu s prodavačem z obchodu se sny zpočátku rozhodne, že žádný sen nechce vidět a že půjde raději pryč. Autorka pro Laurenzovu další repliku, v níž se sám sebe ptá, kde je Mandl tak dlouho, předepisuje ruchy ulice, které ale nejsou reálné, nýbrž zastřené. Dalším znakem pro to, že se Laurenz ocitl v „odlišném stavu“²⁵, je mluva prodavačů. V této sekvenci se zopakují reklamní slogany Staré ženy, Prodavače ryb i Žiletkáře, ovšem nepatrně pozměněny. Stará žena i Prodavač ryb mluví náhle spisovně (v realitě mluví diale-

ktem). A Žiletkář říká: „S ‚Ostrobritem‘ bude každá britova ostřejší, pane. S britovou nabroušenou ‚Ostrobritem‘ můžete na vlasek oddělit: den a noc... vodu a oheň, nahoře a dole, venku a uvnitř...“²⁶ Klíčová je věta Chodce: „V tomto případě dvakrát dva nejsou čtyři...“²⁷ Laurenz (a posluchač s ním) se ocitl ve stavu, v němž neplatí zákony reálného světa.

V této souvislosti je nutné se zmínit o práci Bachmannové se zvuky a hudbou. Autorka s nimi pracuje velmi moderním způsobem. Nesnaží se o co nejskutečnější zvukový obraz, pracuje se zvuky a ruchy náznakově a symbolicky, i když v některých konkrétních případech by dnes autoři volili jiné řešení (např. dnes téměř komicky působí režijní poznámka týkající se Laurenze – „Jde ke skříni, vezme si kabát, obléká si ho.“²⁸).

Hudba (nepočítáme-li Laurenzovo pobrukování a píseň Flašinetáře, což má oboje hlubší význam pro děj a výpověď hry a je důležitější text než melodie) se poprvé objeví až téměř v polovině hry. Je popsána jako „[...] tichá dráždivá hudba, která se jako hudební leitmotiv vrací pořád znovu, jakmile se přiblížíme k obchodu se sny.“²⁹ První a třetí sen mají navíc předepsanu ještě jinou hudbu, která souvisí jen s těmito konkrétními sny. Zatímco „tichá dráždivá hudba“, která uvádí posluchače do snové reality, má dějotvornou funkci, používá Bachmannová hudbu ve snech, aby ilustrovala (přímo používá toto slovo) pocit postav nebo podbarvila atmosféru, s čímž by moderní tvůrce i posluchač patrně nesouhlasil. Její použití hudby v 50. letech bylo přesto nové a inspirativní, protože tehdy byla hudba většinou používána jako jednoduchý předěl a její další funkcí v díle se nikdo nezabýval.

7.5 Laurenzovy sny

Ačkoli Laurenzovy sny začínají až téměř v polovině hry, působí ve srovnání s nimi celá první část jako úvod. Má poměrně pomalé tempo, v kontrastu ke snům, především k tomu prvnímu – děsivému, který je nejkratší a nejrychlejší (Anna mluví o dvousetkilometrové rychlosti).

První sen je noční můra o jedoucím vlaku, který se Mandl s Laurenzem snaží předběhnout a zachránit Annu, krvácející v železničním tunelu. Ohrožuje je Generální ředitel, který proti nim zahájí bombový útok (zde Bachmannová – podobně jako Eich – zobrazuje jedno z traumat poválečného světa).

Mandlova nejčastější věta zní „Už nemůžu“.³⁰ Zato Laurenz je ten, kdo jedná, je odvážný a má nápady – přesně naopak než v běžném životě. Tento sen ještě (v některých aspektech) nejvíce odpovídá reálné situaci: Generální ředitel zde představuje zlo, kterého se ostatní bojí, je mocnější než oni (viz Anna – „[...] útočí na naše srdce“³¹).

Některé repliky vytvářejí paralelu s hrou *Dobrý bůh z Manhattanu* – Laurenzovo volání „Rychleji, rychleji!“³² připomíná verš chóru „PRŮTRŽE MRAČEN PRUDKÉ SRÁŽKY RYCHLEJI“ [Bachmannová, 1969: 213] a Annina replika „Krvácejí mi ruce, krvácejí mi kolena“³³ připomíná nářek Jennifer poté, co jí Jan zaryje nehty do dlaně. Neva Šilbarová spočítala, že Anna opakuje desetkrát slovo „krváčet“ a čtyřikrát „srdce“, což asociuje pašije [srov. Arnold, 1995: 117]. Z tohoto snu se Laurenz vzbudí předčasně zvoláním „Smiřování!“³⁴

Druhý a třetí sen jsou již zcela ve sféře „nemožného“.

Ve druhém snu je Laurenz sám generálním ředitelem obrovského koncernu (Laurenz & Laurenz Transglobe), který vytvořil ze „směšné“ firmy, jak poznamenává v rozhovoru s bývalým Generálním ředitelem. Postupně ovládne celou Zemi, nakonec i vesmír a vyhlásí válku úplně všemu. Jazykem i kompozicí je tento sen parodií na tehdejší literární i filmový brak. Je možné k němu najít paralely i v současné německé dramatice, například ve hře Ingrid Lausundové *Konfetti! (Konfety!)*. Laurenzovy mocenské fantazie jsou absurdní, a vyznívají tak parodisticky a groteskně.

Zajímavé je, jak Bachmannová využívá osvědčenou formu telefonického rozhovoru – sen začíná tím, že tři telefonistky přepojují Laurenzovi hovor s ministrem – a Laurenz nemá čas. Předávání informací a opakování vět a útržků vět se ve snu objevuje několikrát, například Anna hlásí hláskou troubou Laurenzův rozkaz, který mnoho hlasů předává dál, v dále je slyšet ťukání psacích strojů, které to zapisují. Každému posluchači/čtenáři jistě utkví situace, kdy Laurenz zahajuje kongres a čtyři překladatelé jeho slova tlumočí. Mají předepsáno, aby mluvili „hatmatilkou“, která má u jednoho připomínat ruštinu, u druhého francouzštinu, u třetího angličtinu a u čtvrtého čínštinu.

V tomto snu hudba zazní jen krátce, když Laurenz přikáže, aby mu přivedli tanečnice a hudbu, a Anna mu sděluje, že hudba již dávno došla a v celé zemi žádná není. Laurenz nechá přivést hudebního skladatele (je to Mandl) a přikáže mu: „Napište mi novou hudbu, musí být tak stará, aby už si na ni nikdo nemohl pamatovat.“³⁵ Mandl hudbu okamžitě složí a nechá zahrát, Laurenz ji ale po pár taktech přeruší s křikem: „Dost s tou hudbou. Vypnout, vypnout! To není doba pro hudbu. To vůbec není žádná hudba a žádná doba. Ven! Vždyť vaše hudba lže!“³⁶ Je to neobvyklá práce s hudební složkou rozhlasové hry. Laurenzova replika je otevřena interpretaci: Hudba, kterou měl Mandl složit, by lhala v každém případě – kdybychom brali doslovně, že má být tak stará, aby si na ni nikdo nepamatoval, „tvářila“ by se tedy jako nová skladba, a přitom by byla převzata z minulosti. Laurenz zde tedy reaguje jako typický diktátor, který něco přikáže a vzápětí poddané potrestá za splnění rozkazu, který se mu mezitím přestal líbit.

Zajímavější souvislosti se objeví, budeme-li dialog o hudbě chápat metaforicky. Hudba „došla“, zanikla, což byl zákonitý vývoj ve světě, který je postaven na strachu a moci a kde nic krásného a abstraktního nemůže obstát. A hudba, která je „tak stará, že si na ni nikdo nepamatuje“, vypráví o starém světě, kde ještě měla své místo. Tento „starý svět“ musí Laurenz zničit, aby ho nemohl ohrozit. Hudba „tak stará, že si na ni nikdo nepamatuje“, se objevuje i ve hře *Cikády* (viz kapitola 8.3 *Práce s hudbou*).³⁷

Tento sen si Laurenz nechá promítnout až do konce. Líbí se mu, potěší ho, skoro se za to stydí. Pokušení ale odolá a nechce si ho koupit. Nechá si promítnout ještě jeden sen.

Milostný sen je nejvýraznější a představuje vrchol, k němuž hra graduje. Předznamenává pozdější tvorbu autorky, především rozhlasovou hru *Dobrý bůh z Manhattanu*. Vyskytují se v něm motivy, které jsou pro autorku charakteristické – loď, voda, podmořský svět.

Anna zde vystupuje jako Laurenzova dívka, která ho opouští, protože nenávidí maloměstský, klidný život bez dobrodružství, a vydává se s námořníky na nebezpečnou plavbu do neznáma, ačkoli zamračené nebe zvěstuje blížící se bouři. Anna to říká v replice, která podle Eriky Tunnerové tvoří paralelu s operou *Tristan a Isolda* od Richarda Wagnera (na niž dále Bachmannová odkazuje v *Dobrému bohu z Manhattanu*): „Miluji krásné písně námořníků, miluji moře a dálku, nekonečno a nebezpečí. A nenávidím město se střechami, které tlačí na má ramena, a objetí malé šedé slzy na břehu, nenávidím život a lidi, kteří chtějí jet do hor, postavit si dům a o zahradě večera mi pokrýt oči polibky... Ale miluji smrt.“³⁸ [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 87].

Loď „*Securitas*“, na níž se Anna plaví, se v bouři potopí, a Laurenz nachází svou milovanou na dně moře jako mořskou pannu, podobnou Ondině z povídky *Ondina jde*.

Závěrečný milostný dialog Anny a Laurence, v němž se jeden druhému odevzdávají, připomíná dialogy Jana a Jennifer z *Dobrého boha z Manhattanu* a legendu *Tajemství princezny z Kaganu*. Slova „protože mě miluješ“³⁹, která milenci opakují doztracena a která vlny šeptají dál, dovršují jejich absolutní mystické spojení na dně moře.

Neva Šilbarová ale upozorňuje (s odkazem právě na *Dobrého boha z Manhattanu*), že se v závěrečném milostném dialogu prosazuje patriarchální vztah, v němž muž „velí“ a žena je slabá a závislá. Podle Šilbarové lze sen rozdělit na dvě části, dva sny, které jsou spojeny v jeden. Předěl mezi nimi tvoří krátký dialog Laurence s Prodávčem, který se domnívá, že Laurenz už viděl dost. Laurenz však chce sen vidět až do konce. Zatímco v první části je Anna sebevědomá, silná žena, která dokáže opustit maloměstské prostředí a vysmívá se mu, ve druhé části, kde se milenci setkávají na dně moře, je Anna na Laurenzovi závislá, o její podřízené pozici svědčí věta „Bože, nezasloužím si tvé setrvání.“⁴⁰ A Laurenz dokazuje svou patriarchální převahu větou: „Ale ty žiješ, protože tě miluji, má krásná rybičko.“⁴¹

7.6 Srovnání se stejnojmennou povídkou, interpretace

Autorka napsala povídku se stejným názvem, která byla uveřejněna 3. 11. 1952, tedy až několik měsíců po premiéře hry, v NWDR Hannover. Do češtiny dosud nebyla přeložena. Není známo, jestli vznikla dříve povídka nebo hra, hru tedy nelze vnímat jako rozhlasovou adaptaci prózy. Srovnání obou děl ukazuje, že mají odlišný závěr. Povídka je psána v ich-formě a jejím fiktivním vypravěčem je Laurenz.

Ve hře Laurenz procitne ze snu a diví se, že Prodávčák žádá, aby zaplatil časem. Prodávčák říká: „*Sny stojí čas, některé velmi mnoho času. Máme sen – můžu vám ho ukázat –, za který požadujeme život.*“⁴² Ale Laurenz odmítá s tím, že tolik času nemá: „[...] musím pracovat a moje práce je přednější než můj čas [...]“⁴³ Poté se Laurenz vyděsí, že už měl být dávno v práci, běží do firmy a je předvolán ke Generálnímu řediteli. Potkává Mandla, který se diví, kde se předešlý večer ztratil, a vypráví mu, že manželce koupil zelený hedvábný šátek. Zelená není zvolena náhodou – v povídce *Ondina jde* je to barva vody, do níž odchází zrazená Ondina. V *Obchodu se sny* ve vodě dochází k věčnému spojení Anny a Laurence. Závěrečné věty povídky *Ondina jde* znějí: „*Jsem pod vodou. Jsem pod vodou. A teď jde někdo nahore a nenávidí vodu a nenávidí zeleň a nechápe a nikdy nepochopí. Jako já nikdy nepochopila*“ [Bachmannová, 2000: 151]. Anna komentuje zelené šátky: „[...] ty jsou jako sen...“⁴⁴ Podle režijní poznámky má slovo „*traumhaft*“ – „jako sen“ znít až do konce – pod posledními replikami Laurence a Generálního ředitele, z nichž je patrné, že se kruh uzavírá, Laurenz je zase ponižován a jeho sen zmizel neznámo kam. Doztracena znějící slovo „*traumhaft*“ lze ale interpretovat i tak, že Laurenz po promítnutých snech už nebude stejný jako dřív, případně tak, že k úplnému procitnutí nikdy nedošlo...

V odborné literatuře se různí názory na to, proč Laurenz sen nekoupil. Podle Höllera to souvisí s tím, že Laurenz – stejně jako jiné mužské postavy v dílech autorky – ze své podstaty není schopen natrvalo překročit hranici, tedy porušit společenský řád a žít s milovanou ženou v mystickém splnutí. Bartsch soudí, že Laurenz své společenské postavení opustit ani nechce – je v něm příliš zakořeněn a jeho normy považuje za své. Nejstriktnější je Weigelová, podle níž je závěr stereotyp, který jen opakuje známou pravdu o tom, že čas patří mezi pravé hodnoty, zatímco peníze ne [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 88].

V povídce se Laurenz po nějaké době odhodlá do obchodu vrátit, aby si sen koupil. V kafkovsky laděné scéně přichází k domu, kde má být obchod se sny, a dovídá se, že tam už není a pravděpodobně nikdy nebyl (což českému čtenáři připomene také film *Postava k podpírání*, 1963, režie: Pavel Juráček a Jan Schmidt). Laurenz poté onemocní a stráví několik týdnů „mezi bezesným spánkem a bděním“. Když se uzdraví, dostane od firmy výpověď kvůli dlouhé nepřítomnosti. Náhle má mnoho času a ptá se sám sebe: „*Čas na co?*“⁴⁵ Laurenz promarnil svou životní příležitost. Za sny se platí časem, ale mít čas nestačí – důležitá je schopnost rozhodnout se ve správnou chvíli. Laurenz ji z podstaty své psychiky nemá. Nemůže mít, protože kdyby „uskutečnil“ milostný sen, zůstal by v oblasti „nemožného“, vystoupil by ze společenského pořádku, což nelze.

Téma reklamy, stejně jako zaujetí jazykem, sny a s nimi souvisejícím přechodem do „odlišného stavu“ i v další tvorbě

autorky svědčí o tom, že se nesnažila *Obchodem se sny* pouze „splnit společenskou objednávku“. Téma hry je dodnes živé, což dokazuje i nedávná divadelní adaptace, která měla premiéru 25. 1. 2002 v divadle erstes unordentliches Zimmer Theater Osnabrück.

V rozhlasové prvotině se autorka zabývala tématy, která se později stala „konstantami problému“ jejího díla. *Obchod se sny* je nezbytný pro pochopení její další tvorby (nejen jejích rozhlasových her), jíž je plnohodnotnou součástí, a proto by neměl být opomenut. Ani u nás.

8. Die Zikaden – Cikády

8.1 Vznik, impulsy, východiska

V roce 1954 začala Bachmannová v Římě psát druhou rozhlasovou hru – *Cikády*. Premiéra se uskutečnila 23. 3. 1955 v NWDR Hamburg.⁴⁶ Tato inscenace byla natočena a dosud je uváděna (překvapivě ale méně často než *Obchod se sny*, na rozdíl od něj *Cikády* nebyly znovu inscenovány), naposledy 25. 6. 2006 na Südwestrundfunk 2 [Berg, 2007].

Impuls k napsání hry vycházel pravděpodobně z autorčiných zážitků – od srpna do října 1953 žila na středomořském ostrově Ischii v umělecké kolonii spolu s hudebním skladatelem H. W. Henzem, Trumanem Capotem, Pierem Paolem Pasolinim, Ernstem Schnabelem ad. Setkala se tam jak se „zpěvem“ cikád, tak s životem odtrženým od reality, což se stalo základním tématem hry.

Cikády jsou podobenství. Dějištěm je bezejmenný jižní ostrov, kam lidé, kteří jsou nespokojení, nebo dokonce zoufalí, prchají před svou prací, závazky, rodinami, společnostmi a hledají klid, samotu a zapomnění – tedy ráj na Zemi, jinak řečeno hledají utopii.

Podle Hanse Höllera vznikly *Cikády* v přechodném období mezi dvěma utopickými koncepcemi – básnickými sbírkami *Čas na úvěr*, kde ještě autorka předkládá tradiční utopie odjezdu a ostrova, a *Vzývání Velkého Medvěda*, v níž již tyto utopie překonala a pojednává je kriticky [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 90].

Základním filozofickým východiskem díla byl Platónův dialog *Phaidros*, přesněji následující pasáž: „*Vypravuje se, že cikády byly kdysi lidé z toho pokolení, které žilo před narozením mýsu. Když pak se zrodily mýsy a objevil se zpěv, tu se někteří z tehdejších lidí dostali rozkoší do takového vytržení, že pro samý zpěv zanedbali jídlo i pití a nic nepozorující zemřeli; z těchto potom vznikl rod cikád a dostal od mýsu ten dar, že po narození nepotřebují výživu, nýbrž bez jídla a bez nápoje hned zpívají až do konce svého života; když potom přijdou k mýsám, podávají zprávu, kdo kterou z nich uctívá ze zdejších lidí*“ [Platón, 2003: 257].

Podle Hartmuta Spieseckeho je téma rozhlasové hry zcela odlišné od vznění původního mýtu – zatímco Platónovy cikády zapomněly kvůli zpěvu na to, co je nutné k životu – na jídlo a pití, přestaly cikády u Bachmannové úmyslně žít a uprchly „do zpěvu“ [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 90]. Cikády Bachmannové jsou ke zpěvu „očarované, ale i proklaté“, neboť v její hře je to nejen hmyz, který přes poledne na ostrově tak hlasitě „zpívá“, že se nedá spát, ale především lidé, kteří na ostrov uprchli před skutečným životem. Cikády – zvířata upomínají cikádám – lidem to, že žijí nesmyslný, prázdný život, „probouzejí“ je z jejich snů.

8.2 Kompozice a postavy

V *Cikádách* vystupuje Vypravěč, který se v ostatních rozhlasových hrách autorky neobjevuje. V této hře mu náleží největší množství textu. Je to zároveň zcizovací efekt, který připomíná epické divadlo. Höller tento fakt spolu s režijní poznámkou, že postavy nemají deklamovat ani do textu vkládat tajemství, která v něm nejsou, vnímá jako kritiku iracionálních tendencí v rozhlasové hře 50. let [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 91].

Když Vypravěč popisuje postavy a prostředí, je většinou neosobní, věcný, místy je ale i subjektivní, především když mluví o sobě a o svých zkušenostech. Není to „vševědoucí“, objektivní pozorovatel, nýbrž je jednou z postav, součástí událostí. Autorka v úvodní *Poznámce* uvádí, že když mluví o ostatních postavách, může být lehce ironický [srov. Bachmannová, 2003: 3]. Promluvy Vypravěče jsou napsány lyrickým, básnickým jazykem, jehož hlavním úkolem není popis, ale vyjádření myšlenky, a vytvářejí tak druhou, filozofickou rovinu hry.

Rámec hry tvoří dialog dvou postav – Robinsona a Vězně, kteří se setkají na několik posledních hodin. To vytváří paralelu s hrou *Dobrý bůh z Manhattanu*, jejíž rámec také tvoří dialog dvou postav – Dobrého boha se Soudcem. V obou hrách začíná dialog výslechem – v *Dobrému bohu z Manhattanu* skutečným soudním, v *Cikádách* se Robinson snaží něco zjistit o novém příchozím. Táže se tedy stejně jako Soudce: Kdo jste? Odkud jste přišel? Vězeň stejně jako Dobrý bůh nedává jednoznačné, věcné odpovědi. Na otázku „kdo jste“ odpovídá Vězeň: „*Někdo, kdo musí nejdříve popadnout dech*“ [Bachmannová, 2003: 9].

Robinson je typický obyvatel ostrova – nechce nic vědět o světě, z něhož unikl, ani o ostatních obyvatelích ostrova, s nikým nemluví, žije sám se svými myšlenkami. Nechte dokonce ani místní noviny, v nichž vycházejí jen bulvárni a nenáročné zprávy ze života obyvatel ostrova, a doufá, že časem úplně ztratí schopnost číst. Snaží se působit dojmem, že ho společnost a jeho starý život vůbec nezajímá, ale po několika prvních větách je zřejmé, že Robinson svou minulost nemá vůbec vyřešenou a není schopen se jí zbavit. Dostává dopisy od Anny, ženy, kterou nechal „tam na druhé straně“ a která za ním chce přijet. Robinson dopisy nechce číst, ale není schopen je nechat zavřené, a dokonce na ně odepisuje.

Vězeň připlaval z jiného, menšího ostrova, který není tak lákavý – je skalnatý a stojí na něm vězení s asi šedesáti

odsouzení na doživotí. Toto místo nese ironický název „místo vykoupení“ [Bachmannová, 2003: 7], což podle Sary Lennoxové upomíná na nápis na bráně koncentračního tábora v Osvětimi: *Arbeit macht frei* [srov. Albrecht & Götttsche, 2002: 91]. Vězeň o tomto ostrově ironicky mluví jako o Orplidu, což je narážka na mytickou „kouzelnou“ zemi, kterou vytvořil spisovatel Eduard Mörike.

Vězni byli, na rozdíl od obyvatel ostrova s cikádami, ze společnosti vyhnáni nedobrovolně a doufají, že se jim někdy podaří vrátit se ke svým starým životům. V protikladu k Robinsonovi je si Vězeň vědom toho, že ani ve vyhnanství nestojí člověk mimo společnost, že je stále její součástí, že je sledován. Ví, co to znamená být násilně vyloučen ze společnosti bez možnosti návratu, a tvoří tak morální kontrast k Robinsonovi.

Vězni se podařilo uprchnout z vězení a celou noc plaval na ostrov cikád. Robinson s ním nechce mluvit, ale Vězeň ho obratnou psychologickou manipulací a schopností odhalit Robinsonova slabá místa dokáže přimět k tomu, aby ho pozval do domu, dal mu svůj koupací plášť, připravil oběd... Původně po Robinsonovi žádá i oblek, ale pak ho odmítá. V tom je symbolicky zobrazen protiklad mezi Robinsonem a Vězněm: Vězeň říká, že by mu Robinsonův oblek nepadnul – oblek je zde tedy symbolem života „cikád“, postoje, který Vězeň nepřijímá.

Robinson nakonec odhalí Vězni celou svou minulost. Jejich setkání končí ve chvíli, kdy k Robinsonovu domu přijdou dva policisté a Anna. Vězeň otevře dveře a oba jsou odvezeni – Robinson domů, Vězeň zpět do „místa vykoupení“.

Přes postavu Antonia, který prodává místní noviny a vyvolává titulky, je dialog Robinsona a Vězně propojen s druhou linií hry, již tvoří příběhy dalších obyvatel ostrova. Každému je ve hře věnován stejně dlouhý, uzavřený text (k žádné postavě se autorka/Vypravěč nevrací), který začíná bulvárním titulkem, jenž volá Antonio – např. „*Mrs. Brownová na vodních lyžích!*“ [Bachmannová, 2003: 14]. Následuje charakteristika postavy v podání Vypravěče, která je přerušena jednou charakteristickou replikou postavy. Po tomto úvodu následují vždy tři stejné věty – dialog mezi Antoniem a postavou (např. *MRS. BROWNOVÁ: Antonio? ANTONIO: Ano, Mrs. Brownová. MRS. BROWNOVÁ: To je v pořádku, Antonio* [Bachmannová, 2003: 14]). Poté zazní hudba a scéna začíná, jak podotýká autorka v *Poznámce*, zase jakoby od začátku. Teď již nemluví Vypravěč, nýbrž postavy vedou dialog s Antoniem, přičemž je zřejmé, že postavy Antonia potřebují, jsou na něm závislé, svěčují mu své strachy a sny a chtějí po něm, aby jim potvrdil, že to s nimi ještě není tak špatné a že se jejich přání mohou vyplnit. Antonio na všechny jejich otázky odpovídá dlouho „ano“, nakonec se pro něj rozhovor stane vždy nesnesitelným a on vykřikne „ne“! Podle autorky záleží na režisérovi, jestli bude Antoniovo „ano“ znít vždy stejně, nebo bude naopak pokaždé jiné – od znuděného k rozespalému, od nejistého k rezolutnímu. Po hudbě, která scénu rozděluje, má dialog Antonia a postav budit zdání intimity, znít zblízka, jako by někdo někomu šeptal do ucha svá nejtajnější přání.

Posluchač poznává šest ztroskotanců, kteří na ostrově hledají útočiště, a jejich životní ztráty. Neva Šilbarová uvádí, že se zrcadlí vždy jedna postava ve druhé, což je zřejmé již z kontrastu Robinsona a Vězně. U dalších postav ale nejde o kontrasty, nýbrž o paralely: Mrs. Brownová a Mr. Brown přišli oba o dítě (u každého to bylo dítě z dřívějšího manželství), Jeanette a Salvatore trpí ztrátou krásy – ona fyzické (děsí se stárnutí), on umělecké (kdysi býval nadějným malířem), Prinz Ali, který přišel o trůn, a Stefano, dítě, které prchlo na ostrov kvůli problémům ve škole a s dospělými, touží po zemi, kde budou vládnout jiné mocenské poměry a nová spravedlnost.

Antonio má svůj protipól v Benediktovi, novináři, který se na ostrově skrýval za války a pak už tam zůstal. Společně udržují komunikaci na ostrově. Benedikt vydává bulvární noviny, do nichž píše jen nenáročná a zábavná zpráva, aby nenarušoval klid „snílků“ na ostrově, jejich „ráj“. Antonio noviny prodává, a zároveň obyvatelům za úplaty poskytuje různé drobné služby (řídí člun, věší obrazy...), přičemž se stává jejich důvěrníkem [srov. Arnold, 1995: 118–119].

Antonio je postava, která si zaslouží zvláštní pozornost. Je to domorodec, který se „přiživuje“ na ztroskotancích, ale oni potřebují jeho víc než on je. Antoniovy repliky se omezují na „ano“ a „ne“, nepočítáme-li novinové titulky, které vyvolává při své práci kamelota. Antonio všechny postavy zajímá a přitahuje, protože pro ně ztělesňuje přírodu a přirozenost: Mrs. Brownovou přitahuje jeho mužnost a krásný hlas, Mr. Browna jeho tmavé vlasy, Salvatoreho zvířecí pohled, Jeanette jeho krásné tělo, Stefano v něm vidí spojence a svůj vzor pro pirátský a divoký život, Benedikt chválí jeho ignoranci ostatních. Podle Šilbarové má tak Antonio ve hře roli, která v jiných dílech autorky přísluší ženě [srov. Arnold, 1995: 119].

Zdá se, že postavy jsou na ostrově z osobních důvodů, ale jak je u Bachmannové běžné a jak uvedla ve *Frankfurtských přednáškách*, osobní problémy odrážejí problémy politické. Postavy *Cikád* jsou objekty politické satiry, představují repertoár osobních tragédií, o nichž s oblibou informuje bulvární tisk. Touha po jihu, exotice, „něčem jiném“ je výrazem doby, stejně jako vzkvétající turismus v jižních státech.

Je jasné, že postavy na ostrov přinesly zvyky společnosti, kterou chtěly opustit. Stefano je zklamaný, když dopluje na ostrov a nenajde divokou, nedotčenou přírodu, ale domy a tržiště jako všude jinde. V tomto smyslu jsou postavy „*zajatci kontinentu*“ [Bachmannová, 1997: 54], jak uvádí Höller [srov. Albrecht & Götttsche, 2002: 91].

Neva Šilbarová se zabývala i jmény postav. Podle ní Antonio může být odkaz na sv. Antonia z Padovy, což je ochránce těch, kteří něco ztratili. Stefano může být ironická narážka na zakladatele maďarské říše a jejího prvního krále Štefana I. Benedikt, ve hře nazývaný i Benedetto, znamená jednak „požehnaný“ či „blahoslavený“, jednak zároveň „ten, který dobře mluví“ (lat. bene dicere – dobře mluvit) [srov. Arnold, 1995: 119].

8.3 Práce s hudbou

Cikády jsou formálně nejdokonalější rozhlasová hra Bachmannové, a to především díky roli hudby, kterou pro hru komponoval H. W. Henze, zřejmě v úzké spolupráci s autorkou. Je škoda, že se notový zápis Henzeho skladby nedochoval a v literatuře se původní inscenací autoři příliš nezabývají (jediný, kdo analyzoval i hudbu, je dle Lennoxové Spiesecke). Pro pochopení nejen role hudby, ale i celé hry je charakteristická závěrečná replika Vypravěče: „Zahřměl křik z vyschlých hrdeľ, mohl bych také říci hudba, divoký, frenetický zpěv, který se řítí z pahorku přes cestu až k moři. Zůstali jsme stát a vyděšeně jsme na sebe pohlédli. Neboť cikády byly kdysi lidmi. Přestali jíst, pít a milovat, aby mohli nepřetržitě zpívat. Na svém úprku do zpěvu byli menší a sušší jako troud a nyní zpívají, ztraceni ve své touze – očarování, ale i prokletí, protože jejich hlasy přestaly být hlasy lidí“ [Bachmannová, 2003: 50–51].

Podle Spiesecke odpovídala disonance hudby „disonanci“ zpěvu cikád, popsané výše. Závěrečné věty popisují také „zpěv“ umělců, kteří se útekem ze společnosti odsoudili k zapomnění [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 92].

Hudba je ve hře celkem na dvaadvaceti místech, a není zvukovou kulisou, jak bylo v té době běžné, ale je pevnou součástí kompozice hry. Bachmannové na významotvorné roli hudby velmi záleželo, jak je zřejmé i z úvodní *Poznámky*.

Corina Carduffová se v esejí *Musik als Erinnerungsfigur* zaměřila na Vypravěčovy věty „Nehledej zapomnění! Rozpomeň se! A suchopárný zpěv tvé touhy se stane tělem“ [Bachmannová, 2003: 50]. Zpěv bez vzpomínky je suchopárný a „bez krve“. Zpěv cikád je u Bachmannové únikem, z něhož je vytlačena vzpomínka na podstatu života. Tím je zpěv cikád podobný zpěvu cizince z *Tajemství princezny z Kagranu (Malina)*. I zde zosobňuje touhu a okouzlení, která vede princeznu do ztracení a smrti [srov. Arnold, 1995: 107–108].

8.4 Možnosti interpretace

Podle Bartsche lze hru číst jako odmítnutí směru lartpourlartismu, který autorka považovala za „nelidský“ a který v první *Frankfurtské přednášce* označila za „nemorální“. Tak lze číst poslední Vypravěčovy věty jako odkaz na Eicha a jeho výše zmiňovaný epilog ke *Snům*: „VYPRAVĚČ: Nechceš ustat a poohlédnout se, zda se ty ruce k něčemu nehodí? Anebo chceš uniknout světu i hrdopysnému zajetí? Nehledej zapomnění! Rozpomeň se! A suchopárný zpěv tvé touhy se stane tělem“ [Bachmannová, 2003: 50].

Sara Lennoxová poukazuje na možnost, že kritika je namířena proti autorům, kteří se v 50. letech stáhli z politiky a pokračovali v tvorbě „vnitřní emigrace“. Apolitické klima 50. let bylo jedním z důvodů, proč němečtí umělci opouštěli Německo – kromě Bachmannové např. Enzensberger, Andresch, Hildesheimer, H. W. Henze [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 90].

Vypravěč podporuje interpretaci hry jako alegorie o lidech, kteří se izolují na ostrovech: „Proč ale mluvím o těch lidech? Vždyt je ani neznám. [...] Přicházejí z celého světa. A já je všechny znám“ [Bachmannová, 2003: 6]. „Ostrov a osoby, o nichž jsem vyprávěl, neexistují. Ale existují jiné osoby i lidé, kteří se na nich pokoušejí žít. Já byl jedním z nich [...]“ [Bachmannová, 2003: 50].

Vztáhneme-li myšlenkové vyznění hry na řeč Bachmannové *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, pochopíme, že se obyvatelé ostrova rozhodli pro „nemožné“. Teprve „v protikladu nemožného s možným rozšiřujeme své možnosti“, proto nejsou obyvatelé ostrova schopni nijak přispět k rozšiřování lidských možností.

8.5 Recepte v České republice

Cikády jsou jediná hra autorky, která byla nastudována a uvedena v Českém rozhlasu. V překladu Michaely Jacobsenové a režii Hany Kofránkové měla premiéru k 30. výročí úmrtí spisovatelky, resp. tři dny před tímto výročím (Bachmannová zemřela 17. 10. 1973) – a to 14. 10. 2003 ve 21.30 na ČRo 3 – Vltava. Můžeme se jen domnívat, že *Cikády* byly zvoleny vzhledem ke svému tématu – hra byla uvedena s podtitulem *Rozhlasová hra o lidech, kteří hledají únik před životní skutečností o životě na ostrově a ve svých snech*. Dramaturg Pavel Minks to zřejmě považoval za aktuálnější než milostné téma v *Dobrému bohu z Manhattanu* či málo známou prvotinu *Obchod se sny*. Určitě *Cikády* nebyly zvoleny proto, že by tvůrci považovali jejich realizaci za jednodušší než realizaci *Dobrého boha z Manhattanu* – sami dílo označili za experimentální rozhlasovou hru, která počtem postav, jazykem i filozofickým podtextem patří k tomu náročnějšímu, co Český rozhlas nabízí svým posluchačům (mimo jiné i pro svou délku 85 minut, po které se musí posluchač soustředit bez pomoci „napínavého“ děje nebo milostného příběhu).

Inscenaci považují v mnoha ohledech za zdařilou, především proto, že se nesnažila text jednoznačně interpretovat, ale zároveň ani „unášet do textu tajemství, která tam nejsou“ [Bachmannová, 2003: 3]. Inscenace byla patrně připravována především jako pocta textu, který ve výborném překladu zkušené „bachmannovské“ překladatelky Michaely Jacobsenové zůstal bez vážnějších dramaturgických změn, snad s výjimkou drobných škrtů, které neoslabil význam, a naopak zkondenzovaly místy příliš mnohomluvný text. Před začátkem *Cikád* zazněl úryvek z Platónova dialogu *Faidros* (viz citace výše), čímž byl vyklenut dramaturgický oblouk ke konci hry, kde se mýtu o cikádách dotýká Vypravěč. Dramaturgická otázka, proč úvodní úryvek čte ženský hlas a kdo by to vlastně měl být, zůstává nezodpovězena.

Náročný úkol vytvořit hudbu či zvuk, který by odpovídal všem nárokům autorky, splnili tvůrci zdařile: jednoduše a čistě – v inscenaci se prolíná šum moře, cikády a zneklidňující, vysoký tón, který přechází od vzdáleného hukotu až po zpěv

jednoho tónu ženským sborem a utichá ve chvíli, kdy začíná být nepříjemný. Každá postava má přidělen zvuk, který slabě zní pod výpovědi Vypravěče, když ji představuje – Mrs. Brownová motorový člun, Stefano domorodé bubínky apod.

Autorčin požadavek, aby po hudbě vždy zněly scény s Antoniem jakoby znovu a intimněji, se tvůrcům podařilo splnit nenásilně a civilně.

Slabinou inscenace jsou některé herecké výkony, což souvisí s celkovou dramaturgicko-režijní koncepcí určitých postav a scén.

Ačkoli se autorka v *Poznámce* vyslovuje proti vkládání jakýchkoli dodatečných tajemství do textu, přece jen jsem postrádala u většiny hereckých výkonů podtext či spíše vědomí podtextu a skrytého vnitřního napětí. Vypravěč je postava, která ví a chápe víc, než je ochotna nám sdělit – z toho pramení její ironie, kterou autorka předpokládá. V podání Pavla Soukupa je Vypravěč zcela bezbarvý, čte text monotónně, jen občas mechanicky a bez zřejmé vnitřní souvislosti zvýrazní nějaké slovo... V dialogích Robinsona (Jiří Ornest) s Vězněm (Lukáš Hlavica) je potenciál velkého napětí, ten však nebyl využit a posluchač, který dopředu nezná text hry, bude patrně zmaten podobností hlasů Vypravěče, Robinsona a Vězně a chvílemi si nebude jistý, která postava mluví. Je pochopitelné, že se tvůrci snažili o co nejcivilnější podání, aby text mohl „mluvit sám za sebe“, ale obávám se, že většina českých posluchačů, kteří neznají styl Bachmannové, jenž při prvním poslechu působí velmi složitě a zašifrovaně, nemohla být schopna inscenaci vnímat jako celek. Herecké výkony působily dojmem, že hercům chybí motivace k výpovědím, a to samozřejmě znesnadňuje posluchači porozumění.

Výrazně lepší jsou dialogy postav a Antonia. Vyzdvihla bych zejména výkony Dany Syslové (Mrs. Brownová), Hany Maciuchové (Jeanette) a Josefa Somra (Benedikt). Tyto postavy mají jasné cíle, touhy, a tudíž jsou jejich výpovědi většinou jednoznačné, což mělo příznivý vliv na výkony herců.

Velmi zajímavá je postava Antonia, která má ve hře nejméně textu, a přesto říká nejvíc. Michal Zelenka ho ale ztvárnil jakoby se strachem, jeho „ano“ bylo téměř stále nejisté, jeho „ne“ bylo málo definitivní, jako by na postavy málo reagoval.

Česká inscenace *Cikád* tedy zůstala v půli cesty. Přesto je to významný a průkopnický počín a doufejme, že se k němu časem připojí i inscenace dalších dvou autorčinych her.

9. Der gute Gott von Manhattan – Dobrý bůh z Manhattanu

Dobrý bůh z Manhattanu byla nejúspěšnější a zároveň nejkontroverznější hra Ingeborg Bachmannové. Náзор na hru se během let měnil – ve své době měla obrovský úspěch a byla adaptována pro divadlo i pro televizi, autorka za ni v roce 1959 získala prestižní Cenu válečných slepců za rozhlasovou hru. Na začátku 70. let hru autoři nové rozhlasové hry označili za „reakcionářskou“ a vytýkali autorce, že se vůbec nezabývala aktuálními problémy [srov. Mayer, 2002: 125], později ji kritik Marcel Reich-Ranicki odsoudil jako „vybledlou a místy nesnesitelnou“ [srov. Beicken, 2001: 118].

Hra vznikla v roce 1957 (její pracovní název zněl *Manhattan-Ballade – Manhattanská balada*), premiéra se konala 29. 5. 1958 ve dvou různých produkcích zároveň – ve společné produkci BR München/NDR Hamburg a ve společné produkci Südwestfunk Baden-Baden, Radio Bremen a RIAS Berlin.

I dnes, téměř padesát let po svém vzniku, vzbuzuje hra zájem (v roce 2005 byla inscenace Südwestfunk Baden-Baden, Radio Bremen a RIAS Berlin vydána na CD) a tvůrci (nejen rozhlasoví) se k ní stále vrací a navazují na ni.

Čím je tak zvláštní, provokativní, dodnes přitažlivá?

9.1 Impulsy a biografické souvislosti

Dobrý bůh z Manhattanu byl, stejně jako *Cikády*, inspirován spisovatelčinými zážitky: V létě 1955 se zúčastnila mezinárodního semináře, který na Harvardu pořádal Henry Kissinger, a o víkendu jela na výlet do New Yorku. Nebyla Manhattanem oslněna (v dopise H. Böllovi uvádí, že už chápe, proč tolik emigrantů spáchalo sebevraždu – viz výše kapitola 3.3 Cesty – Itálie, Německo, Švýcarsko ad. 1953–1965). Vybrala si Manhattan především proto, že je to ostrov, a i když se v této hře nejedná o „ostrovní“ utopii jako v *Cikádách*, je pochopitelné, že se autorce zdál vhodný jako dějiště pro její další utopickou koncepci. Dále to souvisí s tím, že Manhattan byl v 50. letech měřítkem západní civilizace a ztělesněním pokroku, bylo to místo „neomezených možností“. A „lidské možnosti“ chtěla autorka ve hře zkoumat.

9.2 Fabule

Děj na první pohled není ničím výjimečný – je to milostný příběh.

Jan, mladý Evropan, a Jennifer, třiatvacetiletá americká studentka, se potkávají jednoho večera na stanici Grand Central v New Yorku. On hledá únik z šedi všedních dnů, ona nabízí svou společnost. Mohou spolu strávit několik hodin. Pak musí Jan stihnout loď do Evropy. Dvojice stráví noc v tmavém, zatuchlém podzemním pokoji hodinového hotelu.

Brzy je zřejmé, že jejich vztah není obyčejné krátkodobé dobrodružství.

Jako kdyby na lásku Jana a Jennifer od začátku dohlížela nějaká vyšší síla. Jejimi posly jsou veverky. Jmenují se Billy a Frankie a nosí Janovi a Jennifer dopisy. První dopis, který Jan dostane, zní: „Nikomu to neříkej! [...] Strávíš s Jennifer večer na nebeské zemi...“ [Bachmannová, 1969: 214]. „Nebeská země“, to je Manhattan, v indiánském jazyce „Ma-na Hat-ta“.

Jennifer dává Janovi od první chvíle najevo svou naprostou oddanost a on, nejdřív rezervovanější, se postupně nechává strhnout.

Jan a Jen se uzavírají do svého vlastního světa, odpoutávají se od společnosti a vznášejí se spolu čím dál výš. A to nejen obrazně – přestěhují se do jiného hotelu, nejdřív do sedmého patra, pak do sedmatřicátého a nakonec do nejvyššího,

sedmapadesátého. Současně stoupá intenzita jejich vztahu. Jan odkládá odjezd na další den, pak na další... Nakonec je i on ochoten zapomenout na svět, společnost, minulost, budoucnost a celý svůj život a žít jen s ní, teď a tady.

To je chvíle, kdy musí zasáhnout ona „vyšší síla“, tedy Dobrý bůh z Manhattanu. Veverky dostávají povolení vykonat úkol, na který se už dlouho těšily: Zničit ty dva. Neboť láska Jana a Jennifer dosáhla bodu, kdy začala být nebezpečná pro společnost. A on, Dobrý bůh, je tu od toho, aby dohlížel na pořádek. Jan a Jen by mohli narušit řád světa, což by mělo nedozírné následky. Dobrý bůh tedy jedná v dobré víře. Není to poprvé, co musel zasáhnout: Ze světové literatury je známo dost případů velké lásky, která se vymkla kontrole společnosti a doplatila na to. Veverky některé z nich zmiňují: Romeo a Julie, Tristan a Isolda, Paolo a Francesca, Orfeus a Eurydika...

Dobrý bůh osobně vstoupí do děje jen jednou, a to v samém závěru, když navštíví hotelový pokoj Jana a Jen, aby jim předal dopis. Je to poslední poselství „od veverek“ – dopisová bomba. Dobrý bůh v pokoji zastihne Jennifer samotnou – Jan odešel vrátit lístek na loď do Evropy. Brzy se vrátí a už ji nikdy neopustí. Jennifer musí Dobrému bohu slíbit, že dopis neotevře sama.

Jan se opozdíl. Cestou z přístavu se zastaví v baru na skleničku whisky – a procitne: Uvědomí si, jak dlouho nečetl noviny, že ani neví, že se v jeho zemi změnila vláda, najednou pocítí chuť chvíli klidně sedět, přemýšlet jako dřív, mluvit s lidmi, na kterých mu nezáleží... Dobrý bůh to komentuje slovy: „*Byl zachráněn*“ [Bachmannová, 1969: 230].

Jennifer zemře sama. Veverky se radují, jak krásně vyletěla do vzduchu. Ke hvězdám. Jan odjel ještě ten večer do Evropy. Dobrý bůh míní, že bude dlouho žít, ve špatné náladě, jako průměrný člověk. A možná nikdy nezapomene...?

9.3 Kompozice

Ve hře se prolíná několik rovin. Rámec tvoří soudní přelíčení s Dobrým bohem, který je obviněn z vraždy Jennifer a několika dalších mileneckých párů. Dialog Soudce a Dobrého boha je prokládán reminiscencemi – příběhem Jana a Jennifer. To jsou dvě základní dějové linie, další roviny jsou situace s veverkami, které patří k reminiscencím, a veršované chóry propojující jednotlivé části textu. Ve všech těchto rovinách – výpovědi Dobrého boha, dialogy milenců, dialogy veverek, chóry – je pojednáno základní téma, jsou to různé úhly pohledu.

Dobrý bůh je chvílemi vypravěčem příběhu Jana a Jennifer, je jiný než Vypravěč v *Cikádách* – je hlavní postavou a původcem děje. Trpělivě vysvětluje Soudci, proč tak jednal. Udělal to pro nás pro všechny, i pro Soudce. Jinak by tu nemohli tak klidně sedět. Na konci Dobrý bůh pronáší své „vyznání víry“, v němž označuje lásku za protipól společenského pořádku.

Soud, stejně jako příběh Jana a Jennifer, se odehrává na Manhattanu, v horkém srpnu někdy v 50. letech 20. století, tedy v současnosti vzniku hry. Jan a Jen spolu strávili několik dní. Od jejich seznámení do třetího dne lze čas sledovat, pak přesné časové údaje mizí z příběhu, stejně jako z jejich života. Když se Jan v závěru hry vrátí do všednosti, všimne si, že jeho hodiny jdou velmi pomalu a že se brzy zastaví, protože je několik dní nenatáhl.

Z jedné repliky Dobrého boha ale vyplývá, že se soudní přelíčení koná přibližně čtrnáct dní po seznámení Jana a Jen, a zřejmě pouhých několik hodin po smrti Jennifer.

Hra je rozdělena na třicet krátkých scén. V rychlých střizích se mění prostředí soudu, hotelového pokoje, ulice, baru apod. V nich se prolínají nejrůznější akustické i významové motivy: hudba – melodie, která poprvé zazní z automatu na ořechy, a pak se na různých místech opakuje, aby na konci zanikla ve výbuchu (stejně jako v *Obchodě se sny* a v *Cikádách*, i zde hudba otevírá scény, které se odehrávají v jiném, utopickém světě mimo běžnou realitu, tento svět po smrti Jennifer mizí – zaniká tedy i hudba); symfonie velkoměsta; letní dusné horko („vražedná vedra“) a chlad (obrazy sněhu, ledu, čistého vzduchu); veverky a ořechy; zraněné ruce (Jan první večer poraní dlaně Jennifer, díky čemuž bývá postava Jennifer spojována s pašijovými symboly, podobně jako Anna v *Obchodě se sny*); vodorovná a svislá linie (ulice Manhattanu, směřování do výše, k nebi); nebe a peklo; svoboda a ptáci jako obraz volnosti; čas a jeho plynutí; červená – stát, zelená – jít...; věta „*nikomu to neříkej*“ ad.

K hlasům Jana, Jen, Dobrého boha a Soudce se přidávají hlasy náhodných kolemjdoucích, Barmana, Cikánky, Žebráka..., a zase umlkají.

Vzniká tak téměř hudební kompozice, Weigelová mluví o „kompozici v řečových stopách“ [srov. Mayer, 2002: 124].

9.4 Postavy

O životě Dobrého boha se nedovíme nic. Je to starší muž, který vzbuzuje autoritu a jemuž jsou podřízeny stovky veverek po celém New Yorku.

Jennifer je typická americká emancipovaná „girl“ 50. let (aspoň jak si tyto dívky představovali Evropané), která „nesedí v koutě“ a osloví Jana jako první. Jan velmi rychle převezme iniciativu a ona se dobrovolně staví do podřízené pozice, neskrývá, že je na něm závislá, že se bojí, že ho ztratí, že pro ni znamená všechno, že ona sama nemá žádnou hrdost a on s ní může dělat, co se mu zachce.

Jan si naproti tomu dlouho udržuje odstup, přiznává se Jennifer, že na něj za mořem někdo čeká – a závěr hry je většinou interpretován tak, že ji opustil.

Podle této interpretace je Jan součástí mužských mocenských principů Dobrého boha. Jen žena je schopna v lásce překročit své hranice, tím ale ohrožuje totalitní princip řádu Dobrého boha a je odsouzena k smrti.

9.5 Jazyk

Jazyk hry je silně lyrizovaný a tvoří další významovou rovinu. Vzniká novodobá dramatická báseň. Promluvy Dobrého boha jsou často napsány jako básně v próze. Soudce se v kontrastu k němu vyjadřuje krátce a věcně. Dialogy Jana a Jennifer se podobají milostným básním. Janova proměna je vyjádřena i v jeho jazyku: Nejdřív mluví – podobně jako Soudce – krátce a běžným jazykem, později se vyjadřuje také téměř básnicky. V závěrečné scéně se i Soudce přizpůsobí stylu vyjadřování Dobrého boha. Bez rozsudku propouští Dobrého boha na svobodu.

„Nová řeč“ je jedna z „konstant problému“ díla Ingeborg Bachmannové, stejně jako další autoři chtěli po druhé světové válce začít od nuly, jinak, novou řečí. V této hře je dvakrát zmínka o „nové řeči“, již pro sebe milenci chtějí vytvořit [srov. Bachmannová, 1968: 228]. Snaha překonat hranice řeči je další utopický koncept, který autorka ve hře zpracovala. Opět to (stejně jako v *Obchodu se sny*) souvisí se zájmem Bachmannové o filozofii Ludwiga Wittgensteina a jeho kritiku jazyka.

Důvodem, proč Marcel Reich-Ranicki i jiní kritikové označovali *Dobrého boha z Manhattanu* za „nesnesitelné“ a „křčovitě“ dílo, je jazyk, jímž se vyjadřují Jan a Jennifer v milostných dialogích. Zůstává sice v mezích konvenčních milostných frází, dokonce s jasnými literárními odkazy, je ale zřejmé, že milenci si toho jsou vědomi a snaží se najít jiné vyjadřovací prostředky, např. metodou hry. Nejvýraznější je to v „hravém“ dialogu, o němž Dobrý bůh poznamenává: „Nyní si hrálí. Hrálí: lásku. [...] Prohřešovali se proti každému rozumnému zvyku, který by z toho mohl uzejít“ [Bachmannová, 1969: 218]. Lubkollová je dokonce toho názoru, že tradiční „milostné fráze“ jsou ve hře ironizovány a konfrontovány se snahou o vyjádření nové, ta však vychází naprázdno [srov. Mayer, 2002: 122–139].

S Wittgensteinem souvisí i „příkaz mlčení“, který dostávají Jan a Jennifer od veverka („Nikomu to neříkej“) a který dává Soudce sám sobě na konci – „Mlčet“ [Bachmannová, 1969: 230]. Je to přímý odkaz na Wittgensteinovu větu: „O čem nemůžeme mluvit, o tom musíme mlčet.“

9.6 Intertextualita

Jak je u Bachmannové obvyklé, dá se ve hře najít řada odkazů na německou klasickou literaturu a filozofii i citáty z nich. V této hře je to další konfrontace tématu se všeobecně přijímanými konvencemi, tentokrát konvencemi v literatuře a kultuře.

Myšlenkovým východiskem díla byl román Roberta Musila *Muž bez vlastností* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1943), který autorku silně ovlivnil a s nímž se vyrovnávala v celé své tvorbě. Věnovala mu jeden ze svých radioesejů, v němž se zabývala možnostmi anarchismu v lásce, uvažovala o tom, jestli je řečí možno zbavit se hranic, a rozebírala především „odlišný stav“, jehož na okamžik dosáhnou sourozenci Ulrich a Agathe. Cesta Jana a Jennifer Manhattanem opakuje *Reise ins Paradies* [*Cestu do ráje*] Musilových sourozenců.

Jedním z impulsů k napsání *Dobrého boha z Manhattanu* bylo patrně místo v Musilově deníku, kde si poznamenal, že je možné vzít zamilovanost vážně a vytvořit z ní kompletní světonázor [srov. Höller, 2005].

Dále autorka několikrát výrazně odkazuje na Johanna Wolfganga Goetha.

Věta „nikomu to neříkej“, jeden z leitmotivů hry, je citát z Goethovy básně *Blažená touha* (*Selige Sehnsucht*) ze sbírky *Západovýchodní divan* (*West-östliche Divan*). V originále začíná veršem: „Sagt es niemand, nur den Weisen“ [Goethe, 1963: 36–37]⁴⁷, což je v českém prostředí známé v překladu Václava Renče jako „Pouze moudrým toto pravím, dav by neměl pochopení“ [Goethe, 1972: 123].⁴⁸

Ve hře to veveryky píší v dopisech Janovi a Jennifer. I v Goethově básni je téma milostné extáze spojeno se smrtí. Zatímco se vyznění Goethovy básně dá vyjádřit jeho veršem „zemři, ať se zrodíš!“, u Bachmannové žádné zrození neexistuje – exploze bomby znamená úplné zničení.

S Goethem souvisí i téma ohně, které se ve hře vrací („JENNIFER: Už se mě nedotýkej. [...] Proměnila bych se v troud“ [Bachmannová, 1969: 227]; „JENNIFER: [...] Miluji. A jsem bez sebe, až do nitra spalována láskou, a spálím čas na lásku, kdy on tu bude a ještě tu není“ [Bachmannová, 1969: 229].)

Téma smrti do příběhu nevnaší Dobrý bůh, je obsaženo již v dialogích milenců („JAN: A proto tě chci objímat i jako kostlivce a tento řetěz slyšet rňčet kolem tvých kostí, až pro nás neuzejde den“ [Bachmannová, 1969: 226]; „JAN: [...] Nevím už nic jiného, než že tu chci žít a zemřít s tebou a s tebou mluvit novou řečí; [...]“ [Bachmannová, 1969: 226]).

Věta, kterou Dobrý bůh komentuje, že Jan přežil, zní: „Byl zachráněn.“ Podle badatelů je to ironická narážka na závěr Goethova Fausta.

Lubkollová nachází i další odkazy na *Fausta*. Podle ní je jedním z témat hry hledání „naplněného okamžiku“ po vzoru Fausta – „Když okamžik mě zovábí k slovu: Jsi tolik krásný! prodal jen – [...]“ [Goethe, 1973: 77], pak dostane peklo Faustovu duši. A Jennifer tento „naplněný okamžik“ nachází, když říká: „Chtěla bych teď všechno položit a postavit tak, jako by to bylo navždycky. Jaký okamžik!“ [Bachmannová, 1969: 225].

Beicken uvádí, že Žebrákův výrok o „bolestiplném městě“ [srov. Bachmannová, 1969: 215] je odkaz na Dantovu Božskou komedii, konkrétně na nápis nad branou pekel (a asociuje i ironický nápis na ostrově vězňů v *Cikádách* – „místo vykoupení“).

Podle Beickena jsou některé dialogy Jana a Jennifer odkazy na biblické žalmy, především Janova replika s režijní

poznámkou „deklamuje“ (v originále zní zcela jednoznačně „zitierend“ – cituje): „*Jsem tebou opilý, můj přízraku, a šílím žádostí po tobě*“ [Bachmannová, 1969: 220, srov. Beicken, 2001: 115–123].

Weigelová, ale nejen ona, vidí souvislost mezi dialogy Jana a Jennifer a filozofickým dílem Rolanda Barthes, které se u nás připravuje k vydání pod názvem *Zlomky milostného diskursu* (originál vyšel v roce 1977) v překladu Josefa Fulky v nakladatelství Garamond. Barthes v knize vysvětluje v abecedním pořadí pojmy, které souvisí se stavem zamilovanosti a lásky (např. *Strach, Čekání, Pláč, Žárlivost* ad.), a dokládá je na citátech z klasických milostných děl, především z *Utrpení mladého Werthera*. Zároveň klade otázku: Existovala „řeč lásky“ vždy jen ve zlomcích, nebo byla někdy celistvá a rozbila se? Dialogy Jana a Jennifer lze chápat jako příspěvky k hledání „milostného diskursu“.

Hans Höller ve studii přiložené k nahrávce inscenace v režii Gerta Westphala, která vyšla v roce 2005 na CD, upozorňuje, že hra odkazuje na Brechtovu hru *Dobry člověk ze Sečuánu* (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1943), a to nejen názvem – v Brechtově hře tři „dobří bohové“ chtějí dokázat, že stav věcí, který oni považují za správný, musí být zachován i za cenu ztráty lidského štěstí.⁴⁹

9.7 Témata a možné interpretace

Hra bývá většinou interpretována jako střet mezi utopií lásky jako absolutní svobody⁵⁰ a měšťáckým společenským řádem, proti němuž milenci nemají šanci.

Koncepce lásky jako absolutního, mystického splynutí je pojednána z několika perspektiv – z perspektivy Dobrého boha, centrální postavy hry, který je představitelem společenského řádu, a tudíž jejím hlavním odpůrcem; v dialogích Jana a Jennifer; ve scénách s veverkami, v nichž autorka personifikovala média;⁵¹ a v řeči skutečných „médií“, reprezentovaných chórem „monotónních a bezpohlavních“ hlasů, které přikazují „na červenou – stát“, „na zelenou – jít“ a další všeobecně přijímaná pravidla, a dotvářejí tak systém společenských pravidel Dobrého boha.

Většina interpretací, jako např. Funke, Höller, Weigelová ad., zdůrazňuje negativní dopad společenských sil na koncepci lásky, která je nakonec jejich působením zničena.

Christina Lubkollová ve studii *Utopie und Kritik. Ingeborg Bachmanns Der gute Gott von Manhattan* poukazuje na to, že autorka v rozhovorech uváděla, že jí nešlo o vnější okolnosti, ale o ničivé síly, které spočívají v lásce samé, vycházejí z ní, „zevnitř“, a ty zosobnila v postavě Dobrého boha [srov. Mayer, 2002: 123].⁵²

Ve hře není moc Dobrého boha a utopie lásky ostře oddělena, naopak, koncept lásky vychází z dobového společenského diskursu. To je podle Lubkollové zakotveno již ve struktuře hry – příběh Jana a Jennifer (láska) je neoddelitelnou součástí soudního přelíčení (společenský, mocenský diskurs) s Dobrým bohem a jedno bez druhého nemůže existovat. Dobrý bůh dokonce svým lpěním na konvencích „provokuje“ (s pomocí veverek a jejich dopisů) milence k „překročení hranice“, aby je mohl zničit, a tím ve společnosti ještě podpořit stávající řád. Postoj Dobrého boha ke koncepci absolutní lásky navíc není tak jednoznačný, jak by se mohlo zdát – pohrdavě se vyjadřuje o Janovi, který dívku ani nepohřbil a ještě téhož dne odjel. Ani o společenském řádu, v jehož jménu jedná, nemluví s nadšením: „*Učinil jsem to, aby zavládl klid a jistota, a také proto, abyste zde mohli klidně sedět a prohlížet si konečky prstů a aby chod všech věcí zůstal takový, jakému my dáváme přednost*“ [Bachmannová, 1969: 227]. Jako by Dobrý bůh nebyl zosobněním moci, která zákonitě musí milence zničit, pouze jejím vykonavatelem, stejně jako Soudce – „*DOBRY BŮH: To pak ale znamená, že jste se mnou ve spolku a já to jen dosud nevím*“ [Bachmannová, 1969: 227]. Za tuto „moc“ mluví i chór hlasů, který je možná nebezpečnější než Dobrý bůh právě proto, že se na rozdíl od něj nejedná o fyzické osoby, ale o cosi tajemného a nedefinovatelného.

Kromě toho, že hlasy reprezentují společenské konvence, je to řeč reklamy, která otvírá další téma – konzum, pojednané ve všech třech autorčiných rozhlasových hrách.

Mnoho otázek vzbuzují „veverky“ a jejich funkce ve hře: Proč si Dobrý bůh vybral jako své pomocníky právě veverky? Proč se o nich říká, že jsou „ve spolku se zlem“? Podle Sary Lennoxové je prvoplánový výklad takový, že jsou to ztřeštěná zvířátka, která mají svůj původ v Disneyho animovaných filmech. Kontext studené války tuto variantu vyvrací a přináší jinou možnost: Krycí jméno amerického plánu pro zabezpečení Vídne v případě blokády bylo „*Squirrel Cage*“ – „*Klec veverek*“ [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 93].

Beicken vidí spojitost veverek s norskou mytologií, kde vystupuje veverka Rataskr, posel mezi znepřátelenými mytologickými silami [srov. Beicken, 2001: 121–122].

V odborné literatuře není jednotný názor na vztah Jana a Jennifer. Podle jedněch je Jennifer v podřízené pozici a Jan ve vztahu k ní uplatňuje patriarchální mocenský postoj, podle druhých se Jennifer do podřízené role sama staví a Jana manipuluje. Výrazný je v této souvislosti motiv „zraněných dlaní“, z nichž Cikánka nemůže číst budoucnost. To, že Jan způsobil Jennifer poranění, lze chápat jako projev jeho násilného chování k ní. Zároveň je ale možné, že ho k tomu přiměla. Jan říká: „*Neovzvalas mě k tomu sama? Nikdy by mě ani nenapadlo někomu ubližovat*“ [Bachmannová, 1969: 215].

Faktem je, že Jan určuje další vývoj milostného vztahu, kdy budou spolu a kdy se rozejdou. Trápí Jennifer, dokonce se jí vysmívá, zatímco ona se podřizuje jeho požadavkům a náladám. Zřejmé je to ve scéně, kdy se rozhodne ji opustit a jde do přístavu, aby stihl loď do Evropy. Uvědomí si ale, že není schopen ji opustit, dožene ji a spílá jí, že uposlechla jeho přání se rozejít, vyčítá jí, že si dovolila odejít, když ji poslal pryč.⁵³ Jennifer se nebrání, přijímá jeho výtky.

Podobně jako v *Das Buch Franze* je „dobyti“ těla Jennifer znázorněno jako objevitelská cesta do panenského Nového světa,

který se svému koloniálnímu pánovi zcela vzdává a přechází do jeho vlastnictví [srov. Albrecht & Götsche, 2002: 95].⁵⁴

Že Jennifer udělala Jana svým patriarchálním vládcem, dokládá scéna, kdy se Jennifer podřídí Janovi zcela, definitivně a Jan reaguje zděšeně: „JAN: Co to děláš? To nesmíš! JENNIFER: Klečet před tebou a líbat ti nohy? Stále to budu dělat. Kam půjdeš, půjdu tři kroky za tebou. Napiju se, až ty se napiješ. Budu jíst, až ty se najíš. Být za tvého spánku“ [Bachmannová, 1969, 228].

Jennifer je tedy součástí „možného“ – její oddanost je produktem existujícího diskursu, v němž je ženská sexualita zcela podřízena mužské.

Nové interpretace (Lennoxová) považují polární rozdělení na „buď, a nebo“ za zastaralé a související s dobou vzniku – dobou studené války, kdy byl svět rozdělen na dva neprostupné bloky. Revolta byla možná jen v jediné oblasti, která nebyla regulována společenskými normami: v intimním, erotickém životě.

Možná člověk nezradí svobodu, když zůstává částečně zakotven ve společnosti, v oblasti „možného“, jako Jan.

Jan není zcela součástí „možného“ (neopustil Jennifer úmyslně, i on byl rozhodnut vzdát se všeho a žít jen pro ni), rovněž Jennifer nenáleží jen k „nemožnému“ – stejně jako Laurenz v *Obchodu se sny* i ztroskotanci v *Cikádách* není schopna opustit společenský řád, jehož obětí se stává. V obou postavách tedy nacházíme „protiklad nemožného s možným“, který je jedním z leitmotivů tvorby Ingeborg Bachmannové.

9.8 Receptce

Wolf Wondratschek a Jürgen Becker, autoři hlásící se k experimentální nové rozhlasové hře, která začátkem 70. let ovládla rozhlas v německy mluvících zemích, si ke své kritice rozhlasové hry 50. let vybrali *Dobrého boha z Manhattanu*. V článku *War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel Ingeborg Bachmanns Der gute Gott von Manhattan*, který vyšel v časopise Merkur 24 v roce 1970, Bachmannové vytýkali, že její práce s tímto médiem byla „reakcionářská“, tedy poplatná dobové tvorbě literárních rozhlasových her odtržených od reality [srov. Mayer, 2002: 125].

Hra je skutečně zakotvena v kontextu 50. let – aktuálními odkazy (především válečnými – kamelot informuje o setkání válečných veteránů, Dobrý bůh mluví o tom, že preferuje zničení jednotlivce na rozdíl od Soudce a většiny ostatních, kteří ho za to odsuzují, ale proti masovému ničení nic nenamítají...) i strukturou (Funke ji označil za ideální formu rozhlasové komorní hry se symetrickou kompozicí, v níž dva vyznačující společenského pořádku stojí proti jeho dvěma odpůrcům [srov. Mayer, 2002: 122–139; Beicken, 2001: 116]).

Christina Lubkollová zdůrazňuje autorčin inovativní přístup, který kritikové v 70. letech pominuli – moderní kompozice, specifická forma umělecké reflexe i reflexe média.

Struktura textu je mnohohlasá a princip polyfonie je pro ni určující a podstatný. Umožnil autorce zpracovat téma na různých úrovních, v různých diskurzech, a zároveň ukázat, jak se všechny vzájemně propojují a ovlivňují.

9.9 Rozhlasové inscenace *Dobrého boha z Manhattanu* v německy mluvících zemích

V premiéře uvedly *Dobrého boha z Manhattanu* dvě produkce (viz výše v této kapitole), častěji je uváděna inscenace produkce BR München/NDR Hamburg v režii Fritze Schröder-Jahna (naposledy 28. 6. 2006).⁵⁵

28. 8. 2000 uvedlo DeutschlandRadio Berlin *Dobrého boha z Manhattanu* v přepracované verzi Judith Lorenzové a Giuseppe Maia, kteří se také podělili o režii.⁵⁶ Tato verze je zajímavá především tím, že je v ní Dobrým bohem žena, čímž se zcela mění úhel pohledu na vztah Jana a Jennifer.

Získala jsem nahrávku původní premiérové inscenace z roku 1958, a to produkce Südwestfunk (nyní Südwestrundfunk) Baden-Baden/Radio Bremen/RIAS Berlin, kterou vydal Der Hörverlag München v roce 2005.

Režiséru Gertu Westphalovi se v inscenaci podařilo vytvořit atmosféru civilnosti (ve scénách soudního výsledku) i přirozené intimity (v dialogích Jana a Jennifer), což je charakteristické pro rozhlasovou hru 50. let (a bylo jí to mnohokrát vytýkáno).

Hry Ingeborg Bachmannové mají v prvním plánu blíže k beletrii než k dramatu. (Autorka sama zmiňuje, že ví, že *Dobrého boha z Manhattanu* víc lidí četlo, než poslouchalo.) Inscenačně nejobtížnější jsou první scény – dialogy založené na latentním napětí.⁵⁷ Westphalovi se první scéna zdařila, zejména díky hereckému výkonu Charlese Regnierera v roli Dobrého boha. Posluchače, kteří znají text, možná překvapí jeho mladý hlas (Dobrý bůh o sobě mluví jako o „starém muži“). Pokud přijmou tezi, že Dobrý bůh stojí mimo kategorie stárnutí a času, nebudou mít k Regnierovi téměř žádné výhrady. Jeho Dobrý bůh je ironický, cynický, a zároveň velmi inteligentní a racionální, od počátku je zřejmé, že ví víc, než je ochoten sdělit. Bohužel Regnier zůstává ve stále stejné poloze a napětí graduje tím, že své repliky pronáší stále pomaleji a důrazněji. Je škoda, že první „básnickou“ repliku Dobrého boha, v níž popisuje, jak to vypadalo na Grand Central, když se tam potkali Jan a Jennifer, pronese Regnier tak rychle a nevýrazně, že významové odstíny textu zůstanou téměř bez povšimnutí. Později repliky více propracovává, ale napětí v podtextu nestoupá. Kaspar Brüninghaus v roli Soudce je Regnierovi dobrým partnerem, zcela kontrastním hlasově i způsobem projevu. Přes uvedené výhrady jsou scény soudního přelíčení velmi silné a intenzivní.

Scény Jana a Jennifer oproti tomu z velké části ztratily působivost, kterou měly v textu. Jako by se tvůrci báli závažnosti a „osudovosti“, která je obsažena v jejich dialogích. Do role Jana obsadil Westphal známého německého divadelního, filmového a televizního herce Martina Bernatha (1926–2000). Tomu bylo v době natáčení inscenace dvaatřicet let a jeho hlas

působí jako hlas staršího muže, tak ke čtyřicítce. V textu nejsou údaje o Janově věku, a lze tedy připustit, že je mnohem starší než Jennifer (o té se posluchač doví, že je jí třidvacet let). Spíše ale je to také student, neboť Jennifer si vzpomíná, že ho viděla na tanečním večírku univerzity, kterou studuje. Jan odpovídá, že tam byl náhodou, nestuduje tedy univerzitu jako Jennifer a jiná místa v textu odkazují na to, že již pracuje. Z úvodní charakteristiky postav („*Jan, mladý muž ze Starého světa/Jennifer, mladá dívka z Nového světa*“ [Bachmannová, 1969: 211]) je zřejmé, že autorka chtěla vytvořit symetrický pár přibližně stejně starých postav.

Na rozdíl od Jana působí hlas Gustl Halenkové v roli Jennifer mladší než na třidvacet let. Jennifer, která je od počátku vážnější než Jan a dříve než on pochopí „osudovost“ jejich vztahu, je v inscenaci ztvárněná jako naivní, idealistická „holka“, zcela bez zkušeností.

Interpretace jejich vztahu a Janova váhání se tedy mění – Jan není člověk neschopný oddat se citu, je ale zkušenější, rozumnější a ví, že nic jako „absolutní láska“ neexistuje. Jennifer ho v průběhu hry přesvědčí o tom, že se mylí.

Většina dialogů Jana a Jennifer vyznívá jako nezávazný, hravý flirt. Jennifer Janem obratně manipuluje, chvílemi pláče, chvílemi se zlobí nebo je přímo hysterická, ale vždy dobře ví, co dělá, a to, že Jan postupně podlehe, je důkazem, že to dělá správně.

Typickým příkladem snahy tvůrců oslabit přílišný „patos“ hry je emocionálně nejvypjatější scéna, v níž Jan pochopí, že Jennifer nikdy nedokáže opustit, a ona potvrdí svou plnou podřízenost replikou o tom, že chce před ním stále klečet. Není snadné tuto reakci postavy věrohodně motivovat, v inscenaci je to vyřešeno tak, že Jennifer řekne „*es ist ein alter Brauch*“ – „je to starý zvyk“, což se v dialogu později několikrát opakuje. Tím trochu „omlouvá“ a „vysvětluje“ své jednání – není tak „bláznivá“, jen opakuje něco, o čem slyšela, že se v podobných situacích říká...

V odborné literatuře jsem nenašla kritickou zmínku o závěru hry, v němž se Bachmannová dopustila „autorské schválnosti“. Autorka (slovy Dobrého boha) uvádí, že se ti dva od sebe nemohli odloučit a chodili spolu i kupovat cigarety. Proč tedy Jennifer nechá Jana na konci odejít samotného? Zřejmě jen proto, že Bachmannová potřebovala Jennifer nechat samotnou v pokoji. Zajímalo mě, jak tento problém tvůrci inscenace vyřeší, ale ti ho patrně zcela opomenuli.

Hlasy veverek připomenou posluchačům roztomilé Disneyho postavičky. Bylo by jistě možné pokusit se o jejich jinou interpretaci, tato však vychází z textu a je zřejmé, že Joachim Tegge (Billy) a Kurt Beck (Frankie) se rolí chopili s chutí.

Zajímavé je, jak si Gert Westphal poradil s chóry. Na rozdíl od textu, v němž hudba uvádí „utopické scény“, přidal režisér spolu s hudebním skladatelem Peterem Zwetkoffem hudbu i k chórům. Jazzové tóny se spojují s chórem hlasů, který není rytmizovaný, jak to známe z divadla. Hlasy se prolínají, překrývají, jsou mnohohrstevnaté – slyšíme hlasy, které verše čtou pomalu a klidně, hlasy, které je o chvíli později šeptají, jiné, které je odříkávají rytmicky, jako slogany... Westphalovi se tak podařilo vyjádřit všechny významy, které hlasy mají: hrozivé hlasy ochránců společenského pořádku, hlasy lhostejných kolemjdoucích, i manipulativní hlasy konzumu a reklamy.

Cílem inscenace bylo hru představit, text tedy nedoznal vážnějších změn (kromě několika drobných škrtů). Nejvýznamnější je drobná změna v závěru. Hra končí replikou Soudce: „*MIčet*“. V inscenaci je ten poslední, kdo promluví, Dobrý bůh – má tedy „poslední slovo“, což je příznačné. Inscenace končí jeho otázkou „*MIčet – až do konce?*“. Odpověď Soudce v inscenaci nenásleduje. Nezní ani hudba, je ticho, které je výmluvnější a významotvornější, než by byla Soudcova odpověď.

Inscenace trvá 90 minut a vystupují v ní téměř všechny vedlejší postavy, což je dáno dobou vzniku – dnes by tvůrci mnohé pravděpodobně vyškrtli.

9.10 Adaptace pro jiná média

Ačkoli autorka považovala *Dobrého boha z Manhattanu* za ryze rozhlasové dílo⁵⁸, byla hra v německy mluvících zemích adaptována pro divadlo i televizi.

V červnu 1964 ji v Berlíně nastudovala studentská skupina Provisorisches Theater v Akademie der Schönen Künste.

V květnu 1972 následovalo televizní zpracování ZDF.⁵⁹

V sezoně 1996/1997 uvádělo *Dobrého boha z Manhattanu* divadlo Bayerisches Staatsschauspiel.⁶⁰

9.11 Recepte v České republice

Jediný český překlad *Dobrého boha z Manhattanu* pořídila Jana Pecharová, vyšel v časopise Světová literatura 14/3 v roce 1969.

Zdá se mi příznačné, že v kratičkém úvodním textu je tvorba Ingeborg Bachmannové shrnuta do sousloví „*úvahy o funkci citu v současném světě*“ [Bachmannová, 1969: 211]. Dále je zde uvedeno, že čtenáři Světové literatury měli možnost seznámit se s některými autorčinými verši a esey, v nakladatelství Mladá fronta vyšel výběr povídek – *Třicátý rok*. Bachmannová v té době nebyla u nás neznámá, její rozhlasová tvorba se k nám však ještě nedostala.

V této souvislosti lze překlad Jany Pecharové považovat za průkopnický čin, ačkoli má některé chyby způsobené nedostatečným pochopením německého originálu a malou znalostí kontextu a všech souvislostí.

Přeložit básnický text hry bylo jistě nesnadné a Pecharová se ho nesnažila přebásnit (snad až na scény s veverkami), ale pouze doslovně přeložit. Výsledná podoba působí spíše jako pracovní verze. Není proto divu, že se hra neinscenovala. Překlad Pecharové by dnes musel být podroben výrazným úpravám nebo by se hra musela přeložit znovu.

Není jasné, z jaké verze originálu (z jakého vydání) Pecharová při překladu vycházela. Na mnoha místech jsou totiž vyne-

chána slova nebo celé věty, které v německých pramenech nescházejí, a to ani v souboru Werke 1, ani v knize *Die Hörspiele*.

Pro ilustraci vybírám několik příkladů, kdy vynechávky (v textu vyznačeny tučně) nejvíce ochuzují význam textu:

1. úvodní scéna – V soudní síni:

Originál: „**RICHTER:** [...] *Sie heißen? Sie sind geboren? Wann? Wo? Hautfarbe? Statur? Größe? Religiöses Bekenntnis? Durchschnittlicher Alkoholkonsum? Geisteskrankheiten...*“ [Bachmann, 2005: 100].

Překlad Pecharové: „**SOUDECE:** [...] *Jmenujete se? Narodil jste se? Kdy? Kde? Barva pleti? Výška? Duševní choroby?*“ [Bachmannová, 1969: 211].

Proč Pecharová vynechala tři Soudcovy otázky?

Správná verze překladu zní: „Jmenujete se? Narodil jste se? Kdy? Kde? Barva pleti? **Postava? Výška? Náboženské vyznání? Průměrná spotřeba alkoholu? Duševní choroby...**“

2. Hala hotelu Atlantik:

Originál: „**JENNIFER:** [...] *Und du wirst sehen, was es oben gibt: eine Luftmaschine mit kalter Luft, viel Wasser und Sauberkeit jede Stunde*“ [Bachmann, 2005: 117].

Překlad Pecharové: „**JENNIFER:** [...] *Uvidíš, co bude nahoře: větrák s chladným vzduchem a čisto*“ [Bachmannová, 1969: 217].

Správně: „Uvidíš, co bude nahoře: větrák s chladným vzduchem, **hodně vody** a čistota **každou hodinu**.“

3. V soudní síni – zde Pecharová vynechala celou větu:

Originál: „**GUTER GOTT: Das Zimmer ist lighter als der Tag. Wenn man von Einkäufen zurückkommt, brät man Fische [...]** wenn man nichts besseres zu tun hätte“ [Bachmann, 2005: 132].

Překlad Pecharové: „**DOBŘÝ BŮH:** *Když přijdou z nákupu, pečou ryby [...]* kdyby nebylo nic lepšího na práci“ [Bachmannová, 1969: 222].

Správně: „**Pokoj je světlejší než den.** *Když přijdou z nákupu, pečou ryby [...]* kdyby nebylo nic lepšího na práci.“

Navíc text obsahuje řadu nepřesností v překladu, nebo dokonce chyb. Uvádím jen několik nejzávažnějších (chybně přeložená místa jsou v textu zvýrazněna tučně):

1. úvodní scéna V soudní síni:

Originál: „**RICHTER:** [...] *Es soll Länder geben, in denen diese Nagetiere scheu und unschuldig sind; aber sie sehen gemein und verdorben bei uns, und es heißt, sie seien mit dem Bösen im Bund*“ [Bachmann, 2005: 101].

Překlad Pecharové: „**SOUDECE:** [...] *V některých zemích jsou prý tyto hlodavci plaší a nevinní; ale u nás vypadají drze a zkaženě, a to znamená, že byste byl ve spolku se zlem*“ [Bachmannová, 1969: 212].

„Es heißt“ se (na rozdíl od „das heißt“) nepřekládá jako „to znamená“, ale jako „říká se“; „sie seien“ je konjunktiv, který vyjadřuje nepřímou řeč (Soudce tedy neoslovuje Dobrého boha, jak je uvedeno v překladu, to by písmeno „s“ u „sie“ muselo být velké).

Správně: „*V některých zemích jsou prý tyto hlodavci plaší a nevinní; ale u nás vypadají drze a zkaženě, a říká se, že jsou ve spolku se zlem.*“

2. Pokoj ve 30. poschodí:

Originál: „**JAN:** *Ich bin jetzt nicht zornig. Ich möchte nur ausbrechen aus allen Jahren und allen Gedanken aus allen Jahren, und ich möchte in mir den Bau niederreißen, der ich bin, und der andere sein, der ich nie war*“ [Bachmann, 2005: 138].

Překlad Pecharové: „**JAN:** *Teď se nezlobím. Chtěl bych se jen vyžuracet ze všech roků a ze všech myšlenek všech roků a chtěl bych o sobě strhnout tu stavbu, kterou jsem já sám, a být jiný, jaký jsem nikdy nebyl*“ [Bachmannová, 1969: 224].

Překlad je vzhledem ke kontextu a jazyku hry podle mého mínění významově nepřesný: „ausbrechen“ zde znamená spíše „vymanit se“.

Správně: „Chtěl bych se jen **vymanit** ze všech roků...“

Překlad obsahuje i další nepřesnosti. Nejvíc mě zarazila práce s motivy, např.:

1. Hlavní nádraží v New Yorku:

Originál: „**JENNIFER:** [...] *Ich kenne Hotels in Boston und Philadelphia und vielleicht bald in Paris, aber ich kenne keines in New York. Das ist verrückt, nicht wahr?* [...] **JAN:** *Dann können Sie auch mit mir kommen, weil es zu verrückt ist, dass Sie sich hier nicht auskennen*“ [Bachmann, 2005: 106].

Překlad Pecharové: „**JENNIFER:** [...] *Znám hotely v Bostonu a Philadelphii a snad i v Paříži, ale neznám žádný v New Yorku. To je peklo, že?* [...] **JAN:** *I tak můžete jít se mnou, neboť je to skutečně peklo, že se zde nevyznáte*“ [Bachmannová, 1969: 214].

Slovo „verrückt“, jehož přibližný význam můžeme vyjádřit jako „bláznivý“, Pecharová přeložila jako „peklo“. Je jasné, že větu nelze přeložit doslovně, peklo však považuji za nevhodnou volbu slova, protože Bachmannová toto slovo ve hře používá v jiných a významově důležitějších situacích. Za vhodnější bych považovala např. výrazy „hrozné“, „strašné“, „hloupé“, „směšné“ apod.

2. V baru, pak na ulici, později v hodinovém hotelu:

Originál: „ZIGEUNERIN [...]: *Einen Augenblick. Schenken Sie mir einen Augenblick*“ [Bachmann, 2005: 108].

Překlad Pecharové: „CIKÁNKA: [...] *Počkejte, počkejte prosím*“ [Bachmannová, 1969: 214].

Slovo „*Augenblick*“ – „okamžik“ má ve hře důležité místo (odkazuje na *Fausta* – viz výše podkapitola 9.6 Intertextualita).

Proč překladatelka motiv oslabuje?

Dále není jasné, proč Pecharová překládá repliky veverky Frankie v ženském rodě. Frankie může být ženské i mužské jméno a veverky jsou ve hře (i ve Westphalově inscenaci) bezpohlavní, ztřeštěné postavičky. Překladatelka se pochopitelně pro mužský nebo ženský rod rozhodnout musela, čeština nemůže v tomto případě používat střední rod. Dialogy veverek získávají zcela jiný významový odstín, když se odehrávají mezi dvěma samečkami či mezi samečkem a samičkou. Použití ženského rodu není chyba, při revizi překladu či inscenování by ale bylo potřeba zvážit všechny významy, které plynou ze zvoleného rodu. Podle mého názoru vzniká při použití ženského rodu u Frankie v dialogích nežádoucí napětí, které je zbytečné a zavádějící.

Pokusila jsem se ukázat, že český překlad lze považovat pouze za studijní. Hra *Dobrý bůh z Manhattanu* stojí za to, aby byla uvedena v češtině. Nezbyvá než doufat, že se v blízké době dočkáme jejího nového, kvalitního překladu.

10. Další díla Ingeborg Bachmannové v Českém rozhlasu

Receptí analyzovaných rozhlasových her autorky u nás jsem se zabývala v předchozích kapitolách. Zde alespoň uvádím výčet pořadů, které Český rozhlas Bachmannové věnoval, resp. u nichž je uvedena jako autorka. Je svědectvím toho, jak málo je u nás dílo Bachmannové známo.⁶¹

1. Pět lyrických písní. (Písně na slova Ingeborg Bachmannové. Hudba: Jiří Gemrot. Zpěv: Magdaléna Hajóssyová. Klavír: Tomáš Víšek. Stopáž: 12:20. Premiéra: 1992.)
2. Undina jde. (Účinkují: Jorga Kotrbová, Drahomíra Fialková. Stopáž: 29:18. Premiéra: 1992.)
3. Promlouvat temně. (Účinkují: Hana Kofránková, Pavel Soukup. Stopáž: 14:06. Premiéra: 1992.)
4. Mládí v jednom rakouském městě. (Účinkuje: Věra Kubánková. Stopáž: 25:06. Premiéra: 1992.)
5. Pevnina mé volby. (Připravil: Josef Suchý. Účinkují: Jan Grygar, Ivana Valešová, Zuzana Čisáriková. Stopáž: 14:00. Premiéra: 1992.)
6. Sen Ingeborg Bachmannové. (Účinkují: Taťjana Medvecká, Jan Hartl. Stopáž: 4:23. Premiéra: 1994.)
7. Čas na úvěr. (Výběr básní. Připravil: Tomáš Hudec. Účinkují: Monika Šváblová, Tomáš Hudec. Stopáž: 29:42. Premiéra: 1998.)
8. Cikády. (Premiéra: 2003. Viz výše kapitola 8.5 Recepte v České republice)
9. Písně na slova Ingeborg Bachmannové pro soprán a orchestr. (Hudba: Jiří Gemrot. Účinkuje: Symfonický orchestr Českého rozhlasu v Praze. Dirigent Petr Vronský. Zpěv: Magdaléna Hajóssyová. Stopáž: 17:07. Premiéra: 2004 na ČRo 2 – Praha.)
10. Moje básně přišly vniče. (Výběr básní z pozůstalosti. Z vlastních překladů připravila Michaela Jacobsenová. Účinkuje: Hana Maciuchová. Režie: Jan Tůma. Stopáž: 15:00. Premiéra: 2007.)

11. Ohlasy rozhlasových her Ingeborg Bachmannové

Rozhlasové dílo Ingeborg Bachmannové je stále živé, což dokazuje zájem německých autorů, a především autorek, nejen rozhlasových. Někteří tvůrci na dílo Bachmannové navazují, jiní se vůči němu kriticky vymezují, ale nikdo ho nemůže opomenout.

K Bachmannové se hlásí Elfriede Jelineková (nar. 1946), známá především jako kontroverzní dramatička a prozaička. Jelineková je také autorkou řady rozhlasových her, které byly uváděny v rakouském i německém rozhlasu od 70. let 20. stol. O tom, že ji Bachmannová zaujala, svědčí filmový scénář, který Jelineková napsala podle románu *Malina*, ovlivnění Bachmannovou je patrné i v názvech jejích rozhlasových her, především *Todesraten* (1997), což je přesmyčka *Todesarten*, ad.

Z rakouských autorek navazujících na Bachmannovou je nejvýznamnější Marlene Streeruwitzová (nar. 1950). Prosadila se až ve svých dvaadvaceti letech (v roce 1992) a je známa především jako autorka a režisérka divadelních her. (Píše i romány, novely a teoretické spisy.) Streeruwitzová je považována za feministickou autorku a jednu z politicky nejangažovanějších spisovatelek Rakouska. U nás je téměř neznámá, do češtiny byl přeložen pouze její román *Pokušení* (*Verführungen*⁶²) z roku 1996. Stanice Ö1 uvedla několik jejích rozhlasových her – *Der Paravent* (1987), *Alkmene* (1989), *Annenring* (2002), *Opernring* (2000), *Supermarkt* (2003), *Wunschzeit* (2006). Především hry *Annenring*, *Opernring* a nejnovější *Wunschzeit*, ale i *Supermarkt* se jednoznačně řadí k linii započaté v 50. letech Bachmannovou, a to zobrazením vnitřního světa žen (žena čekající u telefonu – první část románu *Malina* i *Opernring*) i kontrastu konzumu a „snů“ (*Obchod se sny* a *Supermarkt*).

Další autorky v této linii jsou např. Adelheid Dahimčneová a její hra *REM* (2006) nebo Bettina Balrka – *Nur Wasser. Wie wir* (2006). Zmíněná problematika by si zasloužila zevrubnější zkoumání, chtěla bych se jí proto věnovat v magisterské diplomové práci.

12. Závěr

V předložené práci jsem se snažila zjistit, čím byly rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové ve své době pozoruhodné pro německy mluvící publikum a čím jsou dodnes inspirativní pro čtenáře, posluchače i tvůrce, a to jak v Německu a Rakousku, tak v České republice (resp. čím pro nás mohou být zajímavé, pokud budou dostupné v kvalitních překladech, příp. inscenacích).

Základem práce je podrobná analýza každé hry, jejích jednotlivých složek a použitých prostředků ztvárnění, zkoumání hry v kontextu díla autorky, recepcí v německy mluvících zemích i v České republice, včetně informací o tom, jak se zájem o hru a názor na ni během let vyvíjel. Bylo to nezbytné pro správné pochopení her ve všech souvislostech.

Autorka nechápala tvorbu jako intuitivní, emocionální proces, naopak zdůrazňovala, že její texty jsou vystavěny přísně racionálně. Byla zároveň dramaturgyní své tvorby a měla vždy naprosto přesně zdůvodněno, jakým způsobem text zpracovávala, pro jaké médium je určen a proč.

Bachmannová tvořila pro rozhlas v 50. letech, tedy v době, kdy zažíval v poválečném Německu velký rozkvět. V 60. letech začal zájem tvůrců i publika o rozhlas upadat a ani spisovatelka po roce 1958, kdy byla uvedena hra *Dobrý bůh z Manhattanu*, pro toto médium dále netvořila.

Hry Bachmannové byly v mnohém ovlivněny atmosférou doby svého vzniku, kdy autoři po vzoru Güntera Eichy vytvářeli imaginativní „snové světy“ a často pokračovali v tvorbě „vnitřní emigrace“, tedy mimo politické poměry. *Obchod se sny*, *Cikády* i *Dobrý bůh z Manhattanu* měly ve své době velký úspěch, proto bylo autorce později vytýkáno, že jsou „reakcionářské“.

Spisovatelka k rozhlasovému, resp. polyfonnímu vyjádření (kompozice hlasů, které si protirečí, vedou spolu dialog či se různě proplétají) směřovala v celém díle. I když rozhlasové hry napsala pouze tři, a to na začátku své tvorby (*Obchod se sny* byl její první delší text, který byl uveřejněn; *Dobrý bůh z Manhattanu*, poslední hra, bývá považován za první text z *Cyklu o způsobech smrti*, na němž pracovala v 60. letech), rozvíjela v nich témata a postupy, které uplatnila ve svých dalších dílech, z nichž některá jsou známá i u nás (básně, povídky, román *Malina*).

Příkladem je báseň *Reklame [Reklama]*, v níž autorka na malé ploše použila prostředky, které jsou základem jejích rozhlasových her: polyfonní kontrapunktickou kompozici (střet hlasu jednotlivce a hlasu společnosti, konzumu, moci), v níž se prolíná vážné a banální (zde bezproblémové, povrchní reklamní slogany a existenciální otázky); důraz na práci s jazykem; napětí v podtextu zdánlivě nedramatického dialogu; téma snů a vymazávání vzpomínek.

Jmenované prostředky souvisejí s tím, co badatelé označují za „konstanty problému“ díla Ingeborg Bachmannové, tedy témata, která jako leitmotivy procházejí její tvorbou: pod Wittgensteinovým vlivem pojednaná kritika jazyka a hledání nové řeči, společenské mocenské principy, které se projevují především ve vztahu muže a ženy, hledání utopie, a zároveň její kritika, snaha překročit hranici, překonat omezení daná dobou a společností, protiklad „nemožného“ s „možným“, jímž „rozšiřujeme své možnosti“ (tato formulace pochází z řeči *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*).

Analyzované hry je možné interpretovat jako různá zkoumání napětí mezi „možným“ a „nemožným“. Člověk je v nich pevně zakotven ve společenském řádu a touží překročit dané hranice. Takové „překročení“ je vždy v rozporu s konvencemi a musí mu být zabráněno. Rozhlasové hry Bachmannové jsou zkoumáním toho, co bylo a je (nejen) v 50. letech v rozhlasové tvorbě a v tvorbě vůbec „možné“ a „nemožné“.

Dále uvádím paralely, které je možné najít v tvorbě autorky od první rozhlasové hry přes poezii až k románu *Malina*:

Postavy: Generální ředitel z *Obchodu se sny* je předobrazem Dobrého boha a ten zase otce – vraha z *Maliny*, Annou (*Obchod se sny*) začíná linie ženských hrdinek Bachmannové se schopností „překročit hranici“, do níž patří též Jennifer z *Dobrého boha z Manhattanu*, Laurenz (*Obchod se sny*) předznamenává Jana (*Dobrý bůh z Manhattanu*) a ten zase *Malinu* ze stejnojmenného románu.

Utopie: V *Obchodu se sny* se spisovatelka zabývá utopií snů. *Cikády* vznikly v přechodném období mezi dvěma utopickými koncepcemi – básnickými sbírkami *Čas na úvěr*, kde ještě autorka předkládá tradiční utopie odjezdu a ostrova, a *Vzývání Velkého Medoěda*, v níž již tyto utopie překonala a pojednává je kriticky. V *Dobrému bohu z Manhattanu* se zabývá láskou jako možností absolutní svobody a úniku ze společnosti.

Aktuální témata: Hry Bachmannové nejsou odtrženy od reality a vstupují do nich politická a aktuální témata, aniž by to publikum nutně muselo ihned poznat. V *Obchodu se sny* spisovatelka kritizuje systém, který degraduje člověka na úroveň stroje, v *Cikádách* tvorbu „vnitřní emigrace“ a lartpourlartismus (i ve zmiňované řeči *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* mluví o tom, že umění by nemělo čtenáře a posluchače uspávat a těšit, ale naopak je probouzet z klidu a otevírat jim oči), v *Dobrému bohu z Manhattanu* přístup, který se staví proti „ničení jednotlivce“, ale nic nenamítá proti „ničení mas“. Ve všech rozhlasových hrách je dále kriticky pojednáno téma konzumu a povrchního, bezproblémového měšťáckého přístupu k životu.

Jazyk: Autorka v celém díle zkoumala hranice jazyka a hledala novou řeč (explicitně o tom mluví milenci v *Dobrému bohu z Manhattanu*).

Bachmannová kladla velký důraz i na formální stránku svých děl. Struktura rozhlasových her připomíná hudební kompozici. Její práce s hudbou byla v 50. letech velmi inovativní. Nepoužívala ji pouze jako předěl nebo k navození atmosféry, jak bylo v té době běžné, ale povýšila ji na významotvorný prvek díla.

Rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové jsou v německy mluvících zemích stále aktuální, což dokazuje zájem autorů, a především autorek o ně i adaptace pro jiná média. Někteří tvůrci na ně navazují, jiní se vůči nim kriticky vymezují, ale tímto zájmem všichni dokazují, že rozhlasovou tvorbu Bachmannové nelze opomenout.

Je zřejmé, že *Obchod se sny*, *Cikády* i *Dobrý bůh z Manhattanu* jsou literární a rozhlasová díla, s nimiž by měl mít možnost se seznámit i český čtenář/posluchač. To, že jsou texty Bachmannové pro české tvůrce i publikum zatím jen stěží pocho-

pitelné, je důsledkem nedostatečné znalosti její tvorby v České republice.

Tato práce je rovněž svědectvím o tom, že dílo Ingeborg Bachmannové promlouvá i k mladým lidem, kteří se pokoušejí o vlastní tvorbu.

Svou práci jsem chtěla přispět k poznání, že rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové nejsou omezeny na dobu svého vzniku, protože se dotýkají zásadních témat lidské existence a kladou otázky, na které každá doba musí hledat odpovědi.

Takových textů je stále nedostatek: s důrazem na jazyk jako významotvorný prvek, s příběhem, který má širší platnost, protože přesahuje uzavřený svět lidských vztahů a konfliktů, zpracovává aktuální témata, a zároveň je zobecňuje.

A právě proto, že současní autoři tyto principy často opomíjejí, je nyní ta správná chvíle, aby byly rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové znovu uvedeny – i u nás.

Poznámky:

- 1) Jedna z klíčových vět zněla: „*Das innerste Wesen aller Kunst ist Trost über die Vergänglichkeit des Daseins.*“ [Schnell, 1993: 244], tedy „podstatou umění je útěcha v pomíjivosti bytí“.
- 2) „*Man wünschte sich etwas anderes: Kritik, Auseinandersetzungen, Unruhe*“ [srov. Schnell, 1993: 245].
- 3) V textu Biographisches [Biografické] napsala: „*Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten – Österreicher und Windische –, trägt noch heute einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache – und ich war hüben und drüben zu Hause, mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder; denn über den Bergen, eine Wegstunde weit, liegt schon Italien*“ [Bachmann, 1993d: 301].
- 4) „*Ich habe als Kind zuerst zu komponieren angefangen. Und weil es gleich eine Oper sein sollte, habe ich nicht gewusst, wer mir dazu das schreiben wird, was die Personen singen sollten, also habe ich es selbst schreiben müssen*“ [Göttsche – Albrecht, 2002: 2].
- 5) „*Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zerstört. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, dass mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte*“ [Göttsche & Albrecht, 2002: 2].
- 6) V německé odborné literatuře jsou témata, která jako leitmotivy procházejí celým dílem autorky, označována jako „Problemkonstanten“ – „konstanty problému“.
- 7) V tomto kontextu je zajímavé, že nikdy nemluvila o tom, že její otec poměrně brzy vstoupil do NSDAP, ani se v 60. letech veřejně nevyjadřovala k „vině otců“.
- 8) „*[...] mé království, má nádherná země [...]*“ [Bachmannová, 1996: 284].
- 9) „*Vor der Literatur als Beruf fürchte ich mich sehr [...]. Aber probieren möchte ich es trotzdem*“ [Göttsche & Albrecht, 2002: 5].
- 10) Napsal: „*Ich vertausche den Schreibtisch des Autors mit dem Sitz am Mischpult des Toningenieurs, meine neue Syntax ist der Schnitt, meine Aufzeichnung wird über Mikrophone, Aufnahmegeräte, Steuerungen, Filter auf Band vorgenommen, die Montage macht aus vielen hundert Partikeln: das Spielwerk*“ [Schnell, 1993: 274].
- 11) Podrobným přehledem a analýzou všech rozhlasových děl a rozhlasových prezentací prózy a poezie spisovatelky se zde nemůžu zabývat – je to téma na samostatnou práci. Uvádím proto aspoň stručný přehled prací pro rozhlas.
- 12) Pozoruhodné jsou např. studie: Mayer, 2002: 67–80; Arnold, 1995: 111–122; Beicken, 2001: 70–73.
- 13) Jak zjistil Luigi Reitani, který *Reklame* velmi podrobně analyzoval ve studii *Zeitkritisches Hören*, interpunkce se nevyskytuje jen ve dvou dalších spisovatelčiných básních – *Stíny růže stíny* ze sbírky *Vzývání Velkého Medvěda* a *Exil* z roku 1957 [srov. Mayer, 2000: 69].
- 14) Ve spisovatelčině pozůstalosti byla objevena báseň Werbung [Reklama], vyšla v roce 2000 v souboru *Ich weiss keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*.
- 15) „*Nicht um mich zu widerrufen, sondern um es deutlicher zu ergänzen, möchte ich sagen: Es ist auch mir gewiss, dass wir in der Ordnung bleiben müssen, dass es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Un-erreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten*“ [Bachmann, 1993d: 276].
- 16) Režie: Walter Davy, hudba: Rolf Unkel, hráli: Wolf Neuber, Traute Servi, Ulrich Bette, Erich Schenk ad., stopáž: 51:43.

- 17) Dokonce bylo chybně uváděno, že je Bachmannová autorkou dvou rozhlasových her, čímž byly míněny *Cikády* a *Dobrý bůh z Manhattanu*. Spisovatelka se tomu překvapivě nebránila [srov. Bachmann, 1983: 36].
- 18) „FISCHHÄNDLER: Alles billiger heute! Frische Fische, Flu fische, so billig haben Sie noch nie gekauft, meine Herrschaften [...]“ [Bachmann, 2005: 19].
- 19) „Zwischen heute und morgen/liegt die Nacht und der Traum/macht euch drum keine Sorgen [...]“ [Bachmann, 2005: 19].
- 20) „Geräusch: das Klappern einer Schreibmaschine. Hier hinein zwei Glockenschläge von einer entfernten Kirchenglocke“ [Bachmann, 2005: 7].
- 21) „MANDL: Ist das möglich, dass es schon halb sechs ist... [...]“ [Bachmann, 2005: 7].
- 22) „Aber ich sage Ihnen, die Zeit vergeht nicht schneller, wenn Sie dauernd auf die Uhr sehen. Die Zeit lässt sich nämlich nicht antreiben, die ist sehr genau, sehr [...]“ [Bachmann, 2005: 10].
- 23) „’s ist Zeit, ’s ist Zeit, ins Wasser schnell, /auf Erden wird’s Dunkel, im Wasser hell.../’s ist Zeit, ’s ist Zeit...“ [Bachmann, 2005: 13].
- 24) „Sie, beim roten Licht können Sie nicht über die Straße gehen! Haben Sie g’hört. Stehen ja die anderen auch noch. Herrrr! Ja, Sie!“ [Bachmann, 2005: 15].
- 25) Pojem „odlišný stav“ – „*anderer Zustand*“ převzala Bachmannová od Roberta Musila (viz dále kapitola *Dobrý bůh z Manhattanu*, především podkapitola 9.6 *Intertextualita*).
- 26) „Mit Klängen wird jede Klinge schärfer, mein Herr. Mit diesen Klängen können Sie haarscharf trennen: Tag und Nacht... Wasser und Feuer, oben und unten, außen und innen...“ [Bachmann, 2005: 21].
- 27) „In diesem Fall ist zwei mal zwei nicht vier...“ [Bachmann, 2005: 21].
- 28) „Er geht zum Kasten, nimmt den Mantel heraus, zieht ihn an.“ [Bachmann, 2005: 13].
- 29) „[...] leise, irritierende Musik, die als Leitmotivmusik immer wieder kommt, sobald wir uns dem Traumladen nähern“ [Bachmann, 2005: 19].
- 30) „Ich kann nicht mehr, [...]“ [Bachmann, 2005: 23].
- 31) „[...] er greift unser Herz an“ [Bachmann, 2005: 24].
- 32) „Schneller, schneller!“ [Bachmann, 2005: 23].
- 33) „Meine Hände bluten, meine Knie bluten“ [Bachmann, 2005: 23].
- 34) „Erbarmen!“ [Bachmann, 2005: 25].
- 35) „Sie sollen mir neue Musik schreiben, sie muss so alt sein, dass sich keiner mehr dran erinnern kann“ [Bachmann, 2005: 28].
- 36) „Schluß mit der Musik. Aus, aus! Das ist keine Zeit für Musik. Das ist überhaupt keine Musik und keine Zeit. Hinaus! Ihre Musik lügt ja!“ [Bachmann, 2005: 28].
- 37) „Zní hudba, kterou jsme už kdysi slyšeli. Ale to je dávno. Nevím, kdy a kde to bylo“ [Bachmannová, 2003: 5].
- 38) „Ich liebe die wundervollen Lieder der Matrosen, ich liebe das Meer und die Ferne, die Unendlichkeit und die Gefahr. Und ich hasse die Stadt mit den Dächern, die auf meine Schulter drücken, und die Umarmungen der kleinen grauen Tränen am Ufer, ich hasse das Leben und die Menschen, die in die Bergen fahren wollen, sich ein Haus bauen und mir im Garten des Abends die Augen mit Küssen bedecken... Aber ich liebe den Tod“ [Bachmann, 2005: 37].
- 39) „...weil du mich liebst...“ [Bachmann, 2005: 41].
- 40) „Mein Gott, ich verdiene dein Bleiben nicht“ [Bachmann, 2005: 39].
- 41) „Aber du lebst, weil ich dich liebe, mein schönes Fischlein“ [Bachmann, 2005: 39].
- 42) „Träume kosten Zeit, manche sehr viel Zeit. Wir haben einen Traum – vielleicht darf ich Ihnen zeigen – für den wir ein Leben verlangen.“ [Bachmann, 2005: 41].
- 43) „Ich muss arbeiten, und meine Arbeit geht meiner Zeit vor [...]“ [Bachmann, 2005: 41].
- 44) „[...] die sind ja traumhaft...“ [Bachmann, 2005: 44].
- 45) „Zeit wofür?“ [Bachmann, 2002: 47].
- 46) Režie: Gert Westphal, hudba: Hans Werner Henze, hráli: Will Quadflieg, Paul Hoffmann, Charles Brauer, Gerd Niemitz ad., stopáž: 92 min. [Berg, 2007].
- 47) „Selige Sehnsucht/Sagt es niemand, nur den Weisen, /Weil die Menge gleich verhöhnet, /Das Lebend’ge will ich preisen/Das nach Flam-

mentod sich sehnet./In der Liebesnächte Kühlung, /Die dich zeugte, wo du zeugtest/Überfällt dich fremde Fühlung/Wenn die stille Kerze leuchtet./Nicht mehr bleibst du umfängen/In der Finsternis Beschattung, /Und dich rei et neu Verlangen/Auf zu höherer Begattung./Keine Ferne macht dich schwierig, /Kommst geflogen und gebannt, /Und zuletzt, des Lichts begierig, /bist du Schmetterling verbrannt./Und so lang du nicht hast, /Dieses: Stirb und werde!/Bist du nur ein trüber Gast/Auf der dunklen Erde“ [Goethe, 1963: 36–37].

- 48) „*Blažená touha/Pouze moudrým toto pravím, /dav by neměl pochopení:/život žívoucí že slavím, /který touží po shoření./V nocích lásky zmlazující, /kdy byl plozen, kdy jsi plodil, /při nemluvné tiché svíci/dioný cit se v duši rodil./Temnota a tupá tíha/už tě nemá v zajetí, /nová touha výš tě zdvihá, /k mocnějšímu objetí./Neleká tě žádná dálka, /letíš, letíš opile, /až v tom světle, jež tě láká, /celý shoříš, motýle./Kdyžs té pravdy nedorost:/zemři, ať se zrodíš!/potud jen jak smutný host/šerou zemí chodíš“ [Goethe, 1972: 123–124].*
- 49) Autorka byla Brechtem silně ovlivněna, jak dokazují např. zmíněné zcizovací efekty ve hře *Cikády*.
- 50) „*DOBŘÝ BŮH: [...] Je totiž něco ve výškách, kde orlové nebydlí. Svoboda. Nestvořa, kterou si přiolastňuje a zaslepeně hájí falanga milenců*“ [Bachmannová, 1969: 222].
- 51) „*DOBŘÝ BŮH: [...] Moje práce byla zdélhavější, titěrná, detekcioní, a bez veverek bych ji nemohl dělat. Byly mi zpravodajskou službou, listonoši, hlasatelé, žvědy, agenty*“ [Bachmannová, 1969: 212].
- 52) „*In den großen Liebesdramen wie etwa Romeo und Julia oder Tristan und Isolde wird der Untergang des Liebespaares durch äußere Schwierigkeiten herbeigeführt. Ich wollte diese 'äußeren Schwierigkeiten' beiseite räumen und zeigen, dass dahinter noch etwas anderes steht, eine Macht, die ich im guten Gott personifiziert habe*“ [Bachmann, 1983: 56].
- 53) „*JAN: Měl bych tě zbit přede všemi, zbiju tě...*“ [Bachmannová, 1969, 221].
- 54) „*JENNIFER: Kéž bych mohla učinit víc, roztrhat se pro tebe a přejít do tvého vlastnictví, každou nitkou a jak to má být: s tělem i duší*“ [Bachmannová, 1969, 226].
- 55) Hráli: Ernst Schröder, Fritz Schröder-Jahn, Horst Frank, Margit Ensinger, Hans Clarin, Karl Lieffen, Mario Adorf, Adalbert von Cortens, Gustl Datz, Anja Buczowski, Hans Wolfgang Zeiger, Rainer Loose; stopáž: 82 min.
- 56) Hráli Gina Durlerová, Jakob Dobers, Judith Lorentzová, Mathias Grupp ad., stopáž: 54 min.
- 57) V *Obchodu se sny* je to zdánlivě bezobsažný dialog Anny a Mandla, v *Cikádách* (po Vypravěči) dialog Robinsona a Vězně a v *Dobrému bohu z Manhattanu* dialog Soudce a Dobrého boha. V české inscenaci *Cikád* byl první dialog Robinsona a Vězně z celé hry nejméně výrazný, což je problematické, protože je známo, že rozhlasová hra musí posluchače zaujmout během prvních několika minut, jinak ji přestane sledovat.
- 58) „*[...] daß er ein Hörspiel und kein Theaterstück geworden ist, das hängt damit zusammen, daß die wichtigsten Szenen auf dem Theater nicht zu denken, nicht darzustellen sind – sie beginnen jeweils dort, wo sonst der Vorhang fällt. Es ist darum ein Spiel für Stimmen und zum Hören oder zum Lesen da*“ [Bachmann, 1983: 56].
- 59) Scénář a režie: Klaus Kirschner, stopáž: 72 min.
- 60) V režii Carlose Manuela účinkovali Judith Hofmannová a Lukas Miko.
- 61) Přehled mi poskytl Hynek Pekárek, dramaturg ČRo 3 – Vltava. Není-li uvedeno jinak, měly tyto pořady premiéru na ČRo 3 – Vltava.
- 62) Streeruwitzová, Marlene: *Verführungen*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp 1996. Česky: *Pokoušení*. Praha: Ikar 2003.

13. Použitá literatura

- ALBRECHT, Monika & GÖTTSCHE, Dirk (eds.): *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart – Weimar: Metzler 2002.
- ARNOLD, Heinz L. (ed.): *Text und Kritik XI/95, Heft 6 – Ingeborg Bachmann*. München: edition text + kritik 1995.
- BACHMANN, Ingeborg: *Die Hörspiele*. München: Piper 2005.
- BACHMANN, Ingeborg: *Sämtliche Erzählungen*. München: Piper 2002.
- BACHMANN, Ingeborg: *Werke 1-4*. München: Piper 1993.
- BACHMANN, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden*. München 1983.
- BACHMANNOVÁ, Ingeborg: *Básně*. Praha: ERM 1997.
- BACHMANNOVÁ, Ingeborg: *Cikády*. 2003. Pro Redakci rozhlasových her a dokumentu Českého rozhlasu 3 – Vltava přel. Michaela Jacobsenová (*Die Zikaden*, 1955).
- BACHMANNOVÁ, Ingeborg: *Dobří bůh z Manhattanu*. *Světová literatura* 14/3, 1969, s. 211–230; přel. Jana Pecharová (*Der gute Gott von Manhattan*, 1958).

- BACHMANNOVÁ, Ingeborg: *Malina*. Praha: Mladá fronta 1996.
- BACHMANNOVÁ, Ingeborg: *Tři cesty k jezeru*. Praha: Academia 2000.
- BEICKEN, Peter: *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam 2001.
- BRECHT, Bertolt: *Stücke*. Band VIII. Berlin: Aufbau – Verlag 1957.
- EICH, Günter: *Fünfzehn Hörspiele*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1973.
- EICH, Günter: *Sny*. Praha: Dilia 1964.
- FRISCH, Max: *Montauk*. Praha: Mladá fronta 2000.
- HÖLLER, Hans: *Der gute Gott von Manhattan*. München: Der Hörverlag 2005.
- GOETHE, Johann W.: *Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimar: Volksverlag 1963.
- GOETHE, Johann W.: *Faust*. Praha: Mladá fronta 1973.
- GOETHE, Johann W.: *Život slavím*. Praha: Mladá fronta 1972.
- JENS, Walter (eds.): *Kindlers Neues Literatur - Lexikon. Band 2*. München: Kindler 1996.
- MARŠÍK, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: SRT 1999.
- MAYER, Mathias (eds.): *Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam 2002.
- MÖRIKE, Eduard: *Kouzelná země Orplid*. Praha: Odeon 1975.
- PLATÓN: *Spisy 2*. Praha: Oikymenh 2003.
- ROTHMANN, Kurt: *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam 2003.
- SCHNELL, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart – Weimar: Metzler 1993.
- STREERUWITZOVÁ, Marlene: *Pokušení*. Praha: Ikar 2003.
- WEIDERMANN, Volker: *Lichtjahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006.
- WEIGEL, Sigrid: Ingeborg Bachmann. *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.
- Použité prameny – www stránky:**
- BERG, Ricarda: Ingeborg Bachmann Forum [online]. c1999, poslední revize 10. 4. 2007 [cit. 2007-22-04]. <<http://www.ingeborg-bachmann-forum.de>>.
- HERMANN, Bernhard (eds.): Hörspiel in Österreich [online]. [cit. 2007-22-04]. <<http://www.hoerspiele.co.at>>.
- Použité nahrávky:**
- Cikády (Hana Kofránková, ČRo, 2003).
- Der gute Gott von Manhattan (Gert Westphal, Německo, 2005).

Příloha

Ingeborg Bachmannová

Obchod se sny

Premiéra německého originálu Ein Geschäft mit Träumen: 28. února 1952 na stanici Rot-Weiß-Rot (Vídeň)

Překlad: Eva Vojtová

Přeloženo podle BACHMANN, Ingeborg: *Die Hörspiele*. Mnichov: Piper 2005, s. 6–44.

Osoby:

Laurenz

Anna

Mandl

Generální ředitel

Pepi

Waldau

Nowak

Sperl

Flašinetář

Prodavač žiletek

Stará žena, která prodává nafukovací balónky

Prodavač ryb

Strážník

Prodavač

Kolemjoucí

1. telefonistka

2. telefonistka

3. telefonistka

1. překladatel

2. překladatel

3. překladatel

4. překladatel

Námořník

Telegrafista

1. siréna

2. siréna

a další hlasy

Zvuk: tukaní psacího stroje. Dva údery zvonu ze vzdálených kostelních hodin.

MANDL Je to možné, že už je půl šesté... Myslím, že pro dnešek můžeme skončit.

ANNA *se smíchem* Nemám nic proti tomu, v poslední době jsme tu vždycky byli dlouho. Nejste už beztak moc přepracovaný? Jste tak bledý, pane Mandl!

MANDL Bledý? Ne, ne, to je jen tím světlem. Už se brzo stmívá. To světlo je špatné. Měli bychom si obstarat jiné světlo. Myslím, že zářivky kazí oči.

ANNA Ano, nedávno jsem to četla ve „Wochenpost“. Myslím, že to byla „Wochenpost“. V tomto světle by se měly nosit tmavé brýle.

MANDL Ne, nechte toho, přece byste si do kanceláře nechtěla sednout s černými nebo zelenými brýlemi. To by přece bylo příliš nápadné... Máte tu poslední větu – „a po osmi dnech si dovoluujeme se znovu dotázat. S úctou...“?

ANNA „A po osmi dnech si dovoluujeme se znovu dotázat... s úctou...“ Mám ten dopis ještě dát šéfovi k podpisu? Ten pán v modrém kabátě už zřejmě odešel.

MANDL Který pán, který modrý kabát...?

ANNA Ten pán, který nebyl ohlášen, a přesto mohl vstoupit. Vy jste si toho kabátu nevšiml? Měl až moc světlemodrou barvu, takovou modrou jsem ještě neviděla. Nepřipadá vám, že muž by se tak neměl oblékat?

MANDL Já jsem ten kabát neviděl, ale světlemodrá, to mi připadá taky... ano, to mi připadá... dost, no ano...

ANNA Hned uložím kopie, chcete je ještě parafovat?

MANDL Ne, to není nutné, nebo vlastně ano, ukažte.

Šustění papíru.

ANNA Na první straně jsem udělala chybu, ale podařilo se mi ji výborně vygumovat, skoro to není poznat... Viděl jste ten film ve „Fóru“, jeho název mi přijde tak divný: „Guma ze sedmého nebe“. Napadá mě to, když mluvím o gumování... ale asi je o něčem úplně jiném. Slečna Kleemannová mi o něm vyprávěla – prý to není nic zvláštního. Dost se nudila. Ale jeho název mi připadá hodně divný. To je něco úplně jiného.

MANDL Tak slečna Kleemannová... kdo je slečna Kleemannová?

ANNA Ale... neznáte ji? Tu blondýnu ze Správy?

MANDL Ne, neznám žádnou blondýnu ze Správy.

ANNA Já myslím tu, která vždycky volá kvůli vyúčtování, už tři týdny zastupuje druhého prokuristu.

MANDL Aha, ta! Ale já neznám žádnou blondýnu...

ANNA Ano, protože s ní jen telefonujete!

MANDL Kdybyste jen rychle, slečno Anno... chci říct... kdybyste tady ještě mohla trochu udělat pořádek a vzít klíče... rád bych už šel, abych stihl, ještě než zavřou obchody... moje žena má zítra narozeniny, tak bych chtěl ještě koupit květiny... ano, možná ještě něco jiného...

ANNA No jen si pospěšte. Na těch pár minutách, o které zde zůstanu déle, mi nesejde, to opravdu nehraje roli.

MANDL Jsem vám velice vděčný... a kdyby mě šéf ještě potřeboval, tak mu řekněte... ne, neříkejte mu nic, proč bych neměl jednou odejít přesně, když každé ráno přesně přicházím. Obléká si kabát. Tak, a tady už je zase povolený knoflík – máte na kabátě taky vždycky tak povolené knoflíky? Přišívám si knoflíky sám, myslím, že by to muži měli dělat, nemůžou se ve všem vydat ženám napospas.

ANNA *chichotá se, velmi zdrženlivě* Ale kvůli knoflíkům, můžu to někdy zkusit. Já nemám povolené knoflíky. Ne, vy jste ale divný. Tím se přece nevydáváte ženám napospas, to je divné, vy někdy říkáte tak divné věci...

MANDL Takže na shledanou, a buďte tak hodná... jak jsem říkal... *Odchází.*

ANNA *volá za ním* Na shledanou! *Vzdychne.*

Krátká pauza. Pak se otevrou dveře.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL *nepříjemný hlas* Neslyšela jste, dvakrát jsem vám volal, proč nezvedáte telefon?

ANNA Ach, já nevím. Nezvonil! Možná jste měl špatnou klapku, ne, určitě nezvonil, nebyla jsem ani na okamžik pryč, ani na krok.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Copak už tady nikdo není? Kde je váš pan nadřízený? Už je v prachu, co?

ANNA Už bude šest hodin...

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Aha, bude šest hodin! Tak tak. Bude šest hodin. Takže vy víte vždy úplně přesně, kolik je hodin. Zdá se, že celý den koukáte na hodiny. Ale říkám vám, čas neuběhne rychleji, když budete bez přestání koukat na hodiny. Čas se totiž nedá popohánět, je velmi přesný, velmi, mnohem přesnější než váš pan nadřízený.

ANNA Já jsem se nedívala na hodiny; slyšela jsem jen zvony od františkánů. Ten zvon bije velmi hlasitě a my máme trochu pootevřené okno.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Vždyť už je strašná zima, okamžitě to okno zavřete. Ještě se nachladím.

ANNA Ano, je chladný podzim, ale můžeme být rádi, že není ještě chladněji, ještě se dá klidně chodit s rozepnutým kabátem. Já taky ještě nosím lehké boty... ovšem ten, kdo je choulostivý na průdušky, musí stále dávat pozor, může se snadno nachladit, jsou lidé, kteří se nachladí dokonce i v létě; nedávno jsem četla o tomto druhu nachlazení, vůbec není neškodné, myslím, že jsem to četla v „Blick in die Welt“ – prý to souvisí s tím, jak se s každým prostorem mění teplota. Zvláštní, že je to tak nebezpečné, i v létě, ale teď už máme říjen, večer se dá ještě sedět venku, ale přesto si musíme dávat pozor.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Zavřete konečně to okno!

ANNA Je to docela úzká skulinka, kterou sem proniká vzduch, je dobré, když sem přijde trochu vzduchu, je tu tak nakouřeno, pánové pořád tolik kouří, jsem ráda, že jsem si nezvykla kouřit, už jsem tomu jednou byla blízko... ale teď jsem velmi ráda...

Zavře okno.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Je tady ještě aspoň Laurenz?

ANNA Ano, určitě, myslím, že za všechny ty roky ještě nikdy neodešel před vámi. Dá se říct, že je pořád tady. *Směje se, velmi zdrženlivě.*

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Tak on je pořád tady! Co dělá „pořád tady“. Nemám rád, když mi lidé dokazují, že jsou „pořád tady“. Je dotěrné být „pořád tady“. Tím mi nikdo nemůže imponovat. U mě se počítá výkon... jen výkon!

ANNA Ach, on je velmi pilný a tak skromný, zdálo by se mu divné, kdyby si někdo všiml, že je pořád tady a že je tak pilný; vlastně pro něj nikdo nemá slůvka uznání, a jemu by to asi taky přišlo divné. Ještě jsem s ním neprohodila ani deset vět, ale přece mám dojem – ne, přeháním, samozřejmě jsem s ním prohodila víc než deset vět, během dvou let to bude mnohem víc vět. Chtěla jsem jen říct, že člověk má pocit, jako by s ním neprohodil víc než deset vět, to říká přece skoro všechno...

Zvoní telefon.

ANNA *zvedne sluchátko – ke Generálnímu řediteli* Promiňte. Do telefonu ...Haló, ano, ne, už odešel. Pane Laurenzi, ale mohl byste sem ještě na chvilku přijít, ano, něco pro vás, bylo by skvělé, kdybyste to mohl převzít. *Směje se. Pryč! Už jde... Položí sluchátko.*

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Řekněte mu, že může jít, je mi mnohem milejší, když půjde, než aby dělal tak nestydatě přesčas. Přineste mi kabát. Laurenz ať pak zamkne.

ANNA Ano, hned. *Odejde.*

LAURENZ – *Otevírání dveří, přibližující se kroky* – Dobrý večer... slečna Anna... už tu není?... Asi jsem měl odnést psací stroj, má jít zítra do opravy... E má tak slabý úhoz.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Hm.

ANNA *vrací se* Tady prosím, taky jsem našla rukavice, vím, že rukavice rád pokládáte na parapet... přijde mi to tak originální.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Originální? Co? Hm. Dobrou noc, a koukejte odsud brzo odejít.

ANNA a LAURENZ *zároveň* Dobrou noc, pane generální řediteli.

ANNA Pane Laurenzi, můžete jít, to jsem vám chtěla říct, šéf je toho názoru, že nemusíte vždy opouštět budovu jako poslední. Víte, že je někdy nevypočitatelný, možná by se i zlobil, kdybyste neodešel z budovy jako poslední, ale teď se zlobí právě proto, že vy jako poslední... Nesmíte to chápat ve zlém, myslím, že byste měl vůbec všechno mnohem víc brát na lehkou váhu.

LAURENZ Ano, ano rozumím... ne, vlastně tomu nerozumím, ale je to od vás moc milé, slečno Anno, vy jste ke mně vždy tak milá... tak laskavá. Ano.

ANNA *odejde až ke dveřím, tam se ještě jednou otočí* Jen prosím nezapomeňte vytáhnout klíče ze zámku a dát je na vrátnici. Dobrou noc. *Zavře dveře.*

LAURENZ *sám, před sebe* Samozřejmě, přece jsem na to ještě nikdy nezapomněl... psací stroj. *Uhodí do několika klapků na psacím stroji.* E není skoro vidět... okno už je zavřené... *Zkusí ještě jednou kliku od okna.* Klíče... *Vyjde ven, zamkne, dál na chodbě, pustí vodu, myje si ruce, zívá.*

Nastal čas, už je čas, voda nás vítá,

na Zemi se stmívá, ve vodě už svítá...

Nastal čas, už je čas...

Tak... no jo... možná by taky instalatér... kohoutek pořád ještě kape... tak... Co to... Kdo tu... mýdlo... aha, to asi zapomněl Tremmel... Mýdlo Lux... aha, hm. Osuší si ruce.

PEPI Pane Laurenzi, mám vám donést kabát?

LAURENZ Ne, děkuji pěkně, Pepi. *Jde ke skříni, vezme si kabát, obléká si ho.* Můžeš už jít.

PEPI Tak teda dobrou noc, pane Laurenzi.

LAURENZ Dobrou noc. *Zamkne, jde dál, po schodech dolů.* Dobrou noc, pane Waldau...

WALDAU Dobrou noc!

Jde dál po schodech.

LAURENZ *klepe* Klíče, pane Nowaku.

Okno vrátnice se otevírá.

NOWAK Á, pan Laurenz. Ale copak, dneska nějak brzo...

LAURENZ Ano, šéf mi dovolil...

NOWAK No jo, dovolil, to je dobře, stejně už je čas...

LAURENZ Dobrou noc, pane Nowaku.

NOWAK Dobrou noc, pane Laurenz, a řekněte zítra Trenzingerce, ať u mě taky někdy vysaje. Už je tu na prst tlustá vrstva sajrajtu...

LAURENZ Rád, pane Nowaku. Tak dobrou noc... *Vyjde ven na ulici. Zouky ulice. Laurenz si znovu brouká písničku:*

Nastal čas, už je čas...

Následující v mýjení.

DÁMA Víte, moje milá, jak byla u vysokého C... jako slavíček...

JINÁ DÁMA Říká se, že s tím dirigentem...

KOLEMJDOUNÍ Ale já ti říkám, to je naposledy, úplně naposledy... ještě mě poznáš...

LAURENZ Na Zemi se stmívá... ve vodě už svítá...

DÁMA Nikdy bych to do toho Korenyho neřekla, nikdy, nikdy! Přece mu musí být jasné, že tím ztratil vážnost u všech slušných lidí...

KLUK Víím o obchodě na Parkringu, kde ještě teď mají zmrzlinu...

DRUHÝ KLUK Když mi půjčíš náký drobný...

PRVNÍ ŽENA Z LIDU Ten mrtvej, ne, ten vrah.

DRUHÁ ŽENA Z LIDU Ale policie si samozřejmě zase jednou dala na čas.

PRVNÍ ŽENA Z LIDU Děsný... proříznutej krk...

LAURENZ Na Zemi se stmívá...

Zouk: měkká kola aut na velké, široké ulici, asi Kärtnerstraße, rovnoměrně, zouk se hrozivě přibližuje a zesiluje, všichni lidé zůstanou stát. Pískání.

STRÁŽNÍK Vy tam, když svítí červená, nemůžete přecházet ulici! Slyšel jste. Ostatní taky ještě stojí. Panééé! Ano, vy!

Dav se dá slyšitelně do pohybu, příjíždějící auta zabrzdí.

MANDL Haló, Laurenzi, to jste byl vy?

LAURENZ Ježíši, pane Mandl!

MANDL Ten na vás teda pořádně zařval, co? Jdete domů – nebo jste ještě na pochůzce pro milou firmu?

LAURENZ Ne, nejsem na pochůzce pro milou, pro firmu, ale domů taky nejdu. Bydlím v sedmém okrese. Odešel jsem dnes dřív. Chtěl bych se ještě trochu projít...

MANDL Tak aspoň nejsem jediný. Musím totiž ještě na nákup, víte, moje žena má narozeniny.

KOLEMJDOUNÍ Tomu ovšem říkám nestydatost... tahle mládež... hrůza...

MANDL Už tady čtvrt hodiny bloudím od výlohy k výloze a nevím si rady.

KOLEMJDOUNÍ To zní jako román. Na Sicílii, říkáte...

KOLEMJDOUNÍ Dávejte přece pozor, vy, otevřete oči...

MANDL Nenapadá mě, co darovat ženě takhle na poslední chvíli... Vy si nákupy jistě promýšlíte týdný předem. Víím, že je to moje chyba, že vždycky všechno nechávám na poslední chvíli...

KOLEMJDOUCÍ To bych si dala pár facek... ale však víš... kdo by se dneska ještě spoléhal na svou paměť. Říkám ti, mám nervy v takovém stavu...

KOLEMJDOUCÍ Katastrofální... katastrofální... od Indočíny až po Argentinu.

LAURENZ Nikdy nenakupuji, chci říct, takové věci nikdy nekupuji. Nejsem ženatý...

KOLEMJDOUCÍ 150.000 šilinků, takoví zločinci...

LAURENZ A ráno mi hospodyně přinese snídani, v poledne jím chléb, dvakrát obložený chléb, a večer taky, s čajem... a jinak vlastně nic nepotřebuji.

MANDL Ale milý Laureenzi, to vám přece musí zůstat spousta peněz. Nebo tajně musíte někoho podporovat? *Cynicky se směje.* To se prý stává... Vždyť vy jste celý zčervenál.

LAURENZ Já se přece nečervenám.

MANDL Ale, už vás nechám na pokoji. Víte co, doprovodte mě kousek a pomozte mi s mými nákupy.

LAURENZ Ano, já nevím... Čas bych měl, ale moc se na to nehodím... pro ženu... možná byste měl raději sám...

KOLEMJDOUCÍ Franzí, Franzí, Franzí!!!

MANDL Co? Kolik je vám vlastně let? Ve vás se člověk pořádně nevyzná, někdy vypadáte jako vystrašený kluk, jindy jako utrápený chlap – jo, život – takový je život, každý musí nést svůj úděl, co? Vy jistě taky, ano, jsem přesvědčen, ano, není to lehké, co?

LAURENZ Ano, ale v zimě pojedu na hory. Nevím, jestli víte, že už je to šest let, co jsem u firmy. Teprve teď mi zvýšili plat, ale myslím, že si nepolepším... kvůli daním... ale to, co zbude, si šetřím na zimu.

MANDL Tak proto pracujete. Ano, je pěkné mít nějaký plán. Je to taky takový luxus.

KOLEMJDOUCÍ Prosím tě, ta si přece vlasy barvila...

MANDL Taky bych jednou rád na hory. Moje žena by vlastně chtěla raději jet v létě do lázní, ale z toho nebude nic, ne, vůbec, z plánů nikdy nic není, aspoň u nás. Vy to děláte jistě mnohem lépe. Jste vždycky tak mlčenlivý. Mlčenliví lidé dělají všechno mnohem lépe. Divím se, že se se mnou vůbec pouštíte do řeči.

LAURENZ Ach, já se s vámi určitě...

MANDL Řekněte, jak se vám to líbí? Hedvábný šátek. Pojdte sem, pojdte! Co říkáte těm šátkům? Myslíte, že něco takového, hm... to právě... 80 šilinků. Hvízdne.

LAURENZ Ano, možná hedvábný šátek, ten zelený, ano, to by možná mohlo... je to samozřejmě věc vkusu.

MANDL Je ale šíleně drahý. Už jste něco takového viděl? Tyhle ceny, myslím, že hedvábný šátek přece jen nebude to pravé. Možná punčochy. Punčochy jsou dobré; těch manželka nemá nikdy dost.

LAURENZ Ach ano, punčochy jsou možná ještě lepší.

KOLEMJDOUCÍ Koukej, ty šaty!

KOLEMJDOUCÍ Pojd'! Jinak zmeškáme týdeník.

MANDL Nebo kapesníky. Kapesníky jsou velmi praktické. Ty se vždycky hodí.

LAURENZ Ano, kapesníky jsou velmi praktické.

MANDL Koupím kapesníky a květiny. To je podle mě grandiózní.

LAURENZ Gra... gra... ndiózní, určitě. Kapesníky a květiny.

MANDL Možná je to moc málo. Možná ještě nějakou sladkost, nějaké bonbony...

LAURENZ Ano, možná...

MANDL Chcete jít se mnou? Musím hlavně koupit ty kapesníky... nebo raději počkáte? Přisahám, že jsem hned zpátky. U mě jde všechno velmi rychle.

LAURENZ Tak bude nejlepší, když počkám. Trochu se tady projdu sem a tam, než se vrátíte. Nebo půjdu kousek napřed, k nábřeží, jestli vám to vyhovuje.

MANDL Ale samozřejmě. *Odchází do obchodu, dveře se otevrou, Prodavačka pozdraví, dveře se zase zavrou.*

Hluk znovu sílí, zvuky skutečné ulice.

PRODAVAČ ŽILETEK Nechodte dál, pane, aniž byste si prohlídli můj vynález. Brus „Ostrobřit“ nabrousí každou břitvu. S „Ostrobřitem“ bude břitva tenká jak papír, tenoučká jak dech. S „Ostrobřitem“ je holení radost, bez škrábnutí, každý vous, měkký nebo tvrdý rous, chce být holen břitvou ostrou z „Ostrobřitu“.

KOLEMJDOUNÍ Tak už pojď, kdo by kupoval takovou blbost...

KOLEMJDOUNÍ To je k zbláznění, pořád taková honička...

STARÁ ŽENA Nafukovací balónky, modrý a červený balónek. Dva šilinky, milostpane! Nechce milostpán přinést balónek slečně nevěstě? Pro děcka doma modrej balónek, milostpane.

LAURENZ Ne, děkuji, nepotřebuji žádný balónek.

FLAŠINETÁŘ *chraplavým hlasem, k tomu hudba z flašinetu*

Mezi dneškem a zítřkem
čeká nás noc a sen,
nepodlehnout starostem,
nepodlehnout starostem,
mezi dneškem a zítřkem
čeká nás noc a sen...

Flašinet se vzdaluje, poloviční hlasitost.

PRODAVAČ RYB Dneska všechno levnější! Čerstvý ryby, říční ryby, tak levně jste nikdy nekupovali, panstvo. Pstruzi, marény... Koukněte na tu pěknou rybářku, ulovila velkou štiku a masitý kapry – pro vás, panstvo. Dneska je všechno levnější.

FLAŠINETÁŘ *opět blízko*

Bílými oblaky tě přikryju,
hvězdy daleké ti rozsvítím.
Klidu je třeba každému,
muži, ženě i dítěti.

Mluví. Malý příspěvek, drahý pane. Mám doma pět dětí a nemocnou ženu.

LAURENZ *rozpačitě* Já u sebe opravdu nemám žádné peníze. Ale jestli třeba chleba se salámem...

FLAŠINETÁŘ Jé... děkuji...

Flašinet pokračuje, ale vzdáleně, mikrofon odchází s Laurenzem, hluk ulice, potom náhle začíná tichá dráždivá hudba, která se jako hudební leitmotiv vrací pořád znovu, jakmile se přiblížíme k obchodu se sny.

Prodavač upravuje roletu.

LAURENZ Promiňte prosím...

PRODAVAČ Ano?

LAURENZ Patříte k tomuto obchodu?

PRODAVAČ Ano, prosím?

LAURENZ Máte špatně osvětlenou výlohu. Hm, už zavíráte?

PRODAVAČ Ne, vlastně teprve otvírám. Ale pojďte dál. Čím vám mohu posloužit?

LAURENZ Děkuji. Vlastně jsem se jen při chůzi podíval do vaší výlohy. Čekám na známého, který každou chvíli... Je v obchodě s módou, tam vpředu... to jen, že pořádně nevidím, co vlastně máte ve výloze. Byla to jen taková zvědavost. Promiňte, ale nevím, co je v těch balíčcích, tady, tady, ty věci v průsvitném papíře. Je tu tak špatné světlo.

PRODAVAČ Copak byste chtěl vidět na lepším světle?

LAURENZ Ach, já nevím... promiňte prosím, ještě jednou.

PRODAVAČ Možná najdete něco vhodného. Rád vám ukážu naše zboží.

LAURENZ *stále váhavěji* Ne, to opravdu není nutné. Vlastně jsem nechtěl nic koupit, já vůbec nic nechci... to by bylo nad mé poměry.

PRODAVAČ *rezervovaně* Ano, pak... Byl bych vám rád něco ukázat.

LAURENZ Já nevím, kde ten pán je... divím se, že ještě není zpátky, přece slíbil, že tu hned bude... a teď tady už deset minut, myslím, postávám...

PRODAVAČ Nechci vás přemlouvat.

LAURENZ Ne, ne, prosím, to byla moje chyba, moje zvědavost, nechápu, jak jsem mohl být tak zvědavý. To je z toho čekání. Dobrou noc.

PRODAVAČ Na shledanou, pane.

Možný škrát:

LAURENZ *případně přes filtr* Kde jenom je tak dlouho, měl být přece hned zpátky.

Konec možného škratu.

Hudba tišeji, atmosféra je však ještě napjatější, obraz ulice není reálný, nýbrž zastřený dozvukem. Trochu hluk ulice.

STARÁ ŽENA *teď úplně spisovně* Nafukovací balónek, modré a červené nafukovací balónek. Dva šilinky, milostpane. Nechcete slečně nevěstě přinést červený nafukovací balónek?

FLAŠINETÁŘ

Mezi dneškem a zítřkem

čeká nás noc a sen,

nepodlehout starostem,

nepodlehout starostem,

mezi dneškem a zítřkem

čeká nás noc a sen.

PRODAVAČ RYB Podívejte se na tu pěknou rybářku. Ulovila pro vás masité kapry a velkou štikou. Dnes je pro vás všechno levnější, panstvo.

KOLEMJDOUNÍ V tomto případě dvakrát dva nejsou čtyři...

PRODAVAČ ŽILETEK S „Ostrobřitem“ bude každá břitva ostřejší, pane. S břitvou nabroušenou „Ostrobřitem“ můžete na vlasek oddělit: den a noc... vodu a oheň, nahoře a dole, venku a vevnitř...

Laurenz se dá do běhu, jeho kroky je slyšet velmi hlasitě.

FLAŠINETÁŘ *také zastřený dozvukem*

Hvězdy daleké ti rozsvítím,

bílými oblaky tě přikryju.

Rychlý přechod, Laurenz běží, těžce dýchá, otevrou se dveře, vrzne pant, dozní zvuk ulice, hudba, začne znít hrající píle.

LAURENZ *vevnitř* Co to je za hudbu? Pustil jste rádio?

PRODAVAČ Ne, já nemám rádio. Ani neslyším hudbu.

LAURENZ Jen poslouchejte, poslouchejte. Co je to?

PRODAVAČ Možná prach, který se víří, nebo trámy, co sténají, nebo půda, která se třese hlukem města, banálně řečeno.

LAURENZ Je tu tak šero. Možná je to opravdu prach, co mi zní v uších. Zdá se, že obchody nejdou dobře. Proč se nepostaráte, aby to tady uvnitř bylo čistší a světlejší? Ani stínidlo na lampě nemáte. A mouchy – tak pozdě na podzim. Tak pozdě na podzim už přece mouchy nejsou.

PRODAVAČ Co hned šťouráte, bez důrazu, skoro to spolkne, aniž víte, proč tomu tak je? Posad'te se prosím!

LAURENZ Proč? Prosím, já jsem chtěl jen...

PRODAVAČ Prosím tady na židli. *Věcně jako předtím.* Musím jen zhasnout světlo.

LAURENZ Světlo? Ne, světlo ne... světlo ne...

Zvuk vypínače, hudba docela silně.

PRODAVAČ *věcně, skoro ze zvyku, Laurenz není jeho proní „zákazník“* Je vám, jako byste byl v hluboké vodě, a přesto mohl mít otevřené oči – a před očima máte stříbrnou a červenou a ve spánku vám vlají modré fábory snu. Šířka, výška a hloubka jsou vymazány, a vy už nechápete prostor – a čas stojí tiše, a plyne přece rychleji, tak rychle, jako by šel vstříc svému konci, jako by musel dosáhnout svého cíle.

LAURENZ *beze strachu* Je tu příliš mnoho světla pro mé oči a příliš mnoho snu pro mé bdění a spánek. Je toho všeho moc.

PRODAVAČ *věcně* Je toho moc najednou. Nejlepší bude, když si prohlédnete jeden sen po druhém. Podívejte se doleva, začněte tam dole, je to malý sen. Nejlepší bude, když začnete s malými sny... jinak si budete těžko vybírat.

Začne nová hudba, často štvavá, aby ilustrovala motiv strachu.

I. Sen

Hluk, vlak jede hned blíž, hned o něco dál, často znepokojivě blízko.

LAURENZ Pane příteli! Pane Mandle! Příteli! Mandle! Rychleji, rychleji!

MANDL Už nemůžu, už nemůžu.

LAURENZ Přichází. Přicházejí, pane Mandle!

MANDL Už nemůžu...

ANNA Krvácejí mi ruce, krvácejí mi kolena.

MANDL Už nemůžu.

LAURENZ Rychleji, rychleji, až k tunelu.

MANDL Už nemůžu tunel, už nemůžu ruce!

LAURENZ Tady je ten tunel, zde, ne tam, ne, tady.

ANNA Pomozte mi, krvácejí mi ruce.

LAURENZ Tady už je ten tunel. Dejte mi žebřík.

ANNA Krvácím, vždyť vykrvácím. Přicházejí.

LAURENZ Nahoru, musíme nad tunel nahoru.

MANDL Odhod' žebřík, přicházejí.

ANNA Dvoustakilometrovou rychlostí. Krvácím, krvácím, dvoustakilometrovou rychlostí.

LAURENZ Vrhňte se před tunel, vrhňte se srdcem před tunel.

ANNA Laurenzi! Pomozte mi. Mé srdce, bolí mě srdce.

LAURENZ Srdce do tunelu. Srdce nejdřív.

MANDL Musíme se vrhnout před lokomotivu.

ANNA Laurenzi, musíte tu lokomotivu zastavit.

LAURENZ Zastavit! Zastavit!

ANNA Mé srdce krvácí dvoustakilometrovou rychlostí.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL *zdaleka* Útočíme ze vzduchu!

ANNA *vykřikujíc* Slyšíte, útočí na naše srdce.

LAURENZ Skrýt se, do krytu, pod zem!

MANDL Pod zem!

ANNA Vždyť země krvácí! Vždyť moje země, moje země krvácí.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL *zdaleka* Pozor. Svrhnout bomby!

Detonace bomb, je slyšet dovnitř.

LAURENZ Smilování!

Naráž vypnout. Potom pustit tu tichou dráždivou hudbu.

PRODAVAČ Copak máte. Necítíte se dobře?

LAURENZ Ach, ano, ne... strašně, ach tak... tady jsem... to je v pořádku.

PRODAVAČ Náhle jste zvolal „smilování“ – a proto jsem zase rozsvítil světlo, abych viděl, co s vámi je.

LAURENZ Byl to jen takový ošklivý... sen. Že?

PRODAVAČ To je mi líto. Ten si tedy nevezmete. Samozřejmě. Chtěl jsem vám vlastně ukázat jiný.

LAURENZ Ano, nějaký jiný prosím. Slibte mi, že to nedopadne zase tak zle.

PRODAVAČ *s úsměvem* Vždyť vy se chvějete po celém těle. Tady, vezměte si můj kapesník. Otřete si čelo.

LAURENZ Kapesník, ano... měl bych ale, musím jít. Můj známý chtěl jen rychle kapesníky...

PRODAVAČ Můžu vám ukázat další sen?

LAURENZ Ano prosím... ne, děkuji.

PRODAVAČ Později. Musím nejdřív zhasnout světlo.

Zvuk cvaknutí vypínače.

II. Sen

Telefony spojují pořád dál.

1. TELEFONISTKA Generální ředitel Laurenz, spojím.

2. TELEFONISTKA Generální ředitel Laurenz, spojím.

3. TELEFONISTKA Generální ředitel Laurenz, spojím.

ANNA Pracovna Jeho Excellence generálního ředitele Laurenze. Nemožné, nemůže být spojen. Čekejte.

3. TELEFONISTKA Čekejte. Nemůže být spojen.

2. TELEFONISTKA Nemůže být spojen, čekejte!

1. TELEFONISTKA Lituji, pane ministře, nemůžete být spojen. Čekejte.

HLASY *přes sebe* Čekejte. Čekejte. Nemůžete být spojen.

LAURENZ To je poslední hovor, který jsem dnes nepřijal. Já už vůbec nepřijímám žádné hovory. Ať všichni čekají, čekají, rozumíte!

ANNA Ať všichni čekají. Rozkaz, Excellence.

LAURENZ Koberce musí být měkčí. To je moc hlasitě, příliš hlasitě, rozuměla, Anno? Zařídte, aby všechno ztichlo a čekalo.

ANNA *ozdychá usilovně* Rozkaz, Excellence. Všechno ztišit a čekat.

LAURENZ Ohlaste teď hlásnou troubou: „Naposledy vás na to upozorňujeme, jinak...“

ANNA *hlásí do trouby* „...na to upozorňujeme, jinak...“

Její slova jsou předávána dál mnoha hlasy, pak v dálce tukaní psacích strojů, které to přijímají.

LAURENZ Rychleji, vy potřebujete strašně moc času na ten směšný diktát. Všechno by mohlo být mnohem tišší. Ale vy se samozřejmě vůbec nesnažíte.

ANNA Ach ano, já se snažím, Vaše Excellence Laurenzi, já se opravdu snažím.

LAURENZ Přivezte mi vůz, chtěl bych jet ke svému psacímu stolu. Zavezte mě do velké zasedací místnosti.

Zvuk auta, silně, krátce nato zabrzdí.

ANNA Nebyla jsem dost rychlá, rozzlobila jsem vás? Díváte se na mě tak zle.

LAURENZ Jak si zasloužíte, má milá, jak si zasloužíte. Setřete si slzy.

ANNA Jak poručíte, Excellence.

LAURENZ Ano, poroučím, opakujte. Anna rychle opakuje. Přiveďte tanečnice. Já chci... musím... můžu... budu... definitivně... a nikdy víc... tanečnice, řekl jsem... a krásnou hudbu.

ANNA Není žádná hudba. Hudba došla, už před dlouhou dobou.

LAURENZ Tak se prostě donese nová hudba.

ANNA V celé zemi už není žádná hudba.

LAURENZ Tak se napíše nová hudba. Ať přijde hudebník.

HLASY v telefonu Ať okamžitě přijde hudebník, ať okamžitě přijde hudebník.

MANDL Excellence, co pro vás můžu udělat?

LAURENZ Kdo jste, jak to vypadáte?

MANDL Jsem hudebník.

LAURENZ Napište mi novou hudbu, musí být tak stará, aby už si na ni nikdo nemohl pamatovat.

MANDL Rozkaz, Excellence. Okamžitě napíšu...

Zazní hudba.

LAURENZ Dost s tou hudbou. Vypnout, vypnout! To není doba pro hudbu. To vůbec není žádná hudba a žádná doba. Ven! Vždyť vaše hudba lže!

ANNA Jděte, pane Mandle, vidíte přece, že s vámi Jeho Excellence není spokojena.

LAURENZ *křičí* Nechám vaše nástroje rozbít na kousíčky, jestli ještě jednou zalžete.

ANNA Tak už jděte, pane Mandle.

LAURENZ Nechám všechno a všechny rozbít na kousky.

Rozbije několik předmětů.

MANDL *na odchodu se dotčeně rozplácě.*

ANNA Co poručí pan generální ředitel teď?

LAURENZ Turban, prosím. A vedle mě prosím položte velký diamant, abych se ho mohl dotýkat loktem. Ne, ten ne, ten druhý, kterým mě poctil můj milý přítel, maháradža z Jošamburu, v den svého svátku. Jak vypadám? Skvěle, že? Smějte se, má holubičko, má usměvavá holubičko. Přísně. Smějte se, okamžitě, rozuměla?

ANNA *se směje na rozkaz.*

LAURENZ Tak je to správně, smích působí blahodárně. Lidé by se měli víc smát. Stop, vezměte si tužku, nejdražší. Mám nápad. Pište: Každý druhý čtvrtek – mezi 1. a 37. únorem – musí ministerstvo blahobytu určit den smíchu. Kdo bude v ten den přistižen se smutným výrazem nebo se slzami, bude potrestán peněžní pokutou od 100 výše.

ANNA *se smíchem* Dnes máme přece čtvrtek. Mám už vynikající skvělou náladu. Měl jste úžasný nápad. Ano, originální jste byl vždycky.

LAURENZ Nesmějte se, pište! A až budete hotová a zákon bude zapsán v laurenzovském občanském zákoníku, ať sdělí vládě, že jsem připraven převzít vládu.

ANNA Rozkaz, veliteli.

LAURENZ A teď sbory těsnopisců ven, překladatele sem! Zpravodajskou službu! Udeří pěstí do stolu. Mám dost té věčné politiky průtahů. Musíme dospět k výsledku. Na místa, pánové.

Zouk: šepot, mnoho lidí, tukání psacích strojů. Následující věty Laurenze a překladatelů předávají také dál hlasy telefonistek.

LAURENZ Zahajují letošní 55. kongres pro rozvoj zámořských států ve prospěch koncernu Laurenz & Laurenz Transglobe... zahajují 32. mezizasedání 55., ach, 55. kongresu, 3. mezikonferenci 32. mezizasedání ach, ach, 55. kongresu.

1. PŘEKLADATEL *kopíruje ruský jazyk – slova musejí být volena úplně libovolně, nebo musí být text čten tímto způsobem – nihel pab dsobram njetulawskij dsaboros ionitat dschuldj dre dre soluscyja sotujaskaja...*

2. PŘEKLADATEL *si non mason erjesjation roetetr... etc.*

Další nesmyslná slova, která znějí francouzsky.

3. PŘEKLADATEL Now well adjustetation in limit well shetation no no preparial as resurch weer... *Znějící anglicky.*

4. PŘEKLADATEL Ki-wai lun pa pa tai pe mang tungung lao Ke Tang... *Mluví pseudočínsky.*

ANNA Pane generální řediteli! Dva telegramy a jeden telegraf! Zde prosím, je to naléhavé.

LAURENZ Nic není naléhavé. Ale dejte to sem, proboha. *Otevře telegram.* Ano, tušil jsem to. Beze mě nikde nic nefunguje. Anno, půjdete se mnou. Okamžitě přerušíme konferenci. Poletíme. Ne, ať přiletí moje soukromá raketa. Informujte velitele rakety. Kdepak je zas ten pacholek?

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Zde, k vašim službám, ctěný pane generální řediteli. Jsem stále v pohotovosti.

LAURENZ Ha, ha, ha, říkejte to laskavě s hlubokou úklonou. Nebo vás odsud vyženu jako psa. Co, vy jste asi ještě nezapomněl, že jste kdysi byl generální ředitel. Generální ředitel směšného koncernu, který jsem převzal, co to říkám, vybudoval, udělal z něj jednu z nejgigantičtějších, celosvětových organizací, jaká nemá obdoby. Pokloňte se. Odjezd. Řid'te!

Zvuk motoru.

ANNA Budu vás ovívat vějířem, když vám bude příliš horko.

LAURENZ Nemluvte moc, nastupte. Zvuk motoru. Stop, rozmyslel jsem si to. Uvidíme, jestli to beze mě zvládnou. Stačí, když pošlu posla. Změníme kurs. Dnes, ještě dnes, rozuměl jste, pane veliteli rakety, obsadíme Měsíc.

ANNA Ach, Měsíc. Vždycky jsem si přála venkovský dům na Měsíci.

LAURENZ *žíáá* Chci být milosrdný, Anno, budete ho mít, ale, abych nezapomněl, už mě několik dní tak nudíte, nechám vám postavit venkovský zámek na Měsíci, a dost. Budete vypovězena ze země, pardon, ze zeměkoule a zůstanete tam, kde vás teď vysadím. Rozuměla, mé dítě?

ANNA Pane... Pane... Ach, Laurenzi, Laurenzi, to nemůžu snést, ctím vás dnes jako první den. Miluji vás a vy mě vyháníte. Já nechci nic, chci jen smět sedět u vašich nohou, být vaše otrokyně, smět plnit vaše rozkazy, smět vidět vaše čelo, za nímž vznikají největší myšlenky všech dob. Nechci nic, jen to, jen to. Nevyhánějte mě. Učiňte mou nástupkyní, koho chcete, dovolte mi, abych vám a jí sloužila... ach, Laurenzi.

LAURENZ Dnes se všichni smějí! Co si to dovolujete? Okamžitě přestaňte naříkat, nechám vás gilo... gilo... nechám vás zabít!

ANNA Pak je konec všemu, už nemůžu, nemůžu bez vás žít.

LAURENZ Copak chcete, co to děláte?

ANNA Hledám dveře, chci... ach, Laurenzi, nemůžu jinak. Za minutu je po všem.

LAURENZ Nemůžete přece tady, v půli cesty mezi Zemí a Měsícem... Bože, jaký nedostatek fantazie. Věděl jsem to, vždycky jste byla průměrná osoba. Ve jménu Božím, udělejte, co musíte. Tady jsou dveře.

ANNA Mějte se dobře, podmaňte si Zemi a nebe. Můj čas vypršel, nic pro vás neznaménám.

Náraz větru, dveře se otevírají a zavírají.

LAURENZ Dobrá duše. Ano, ano, nemohla pro mě nic znamenat. Přepadla mě smutná dlouhá chvíle. Pane veliteli rakety, co byste řekl tomu, kdybych vyhlásil válku, abych zase oživil svou ospalou mysl?

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Komu se má vyhlásit válka, pane generální řediteli?

LAURENZ *kypí vztekem* Vy jste asi úplný zbedněnec. To je přece úplně jedno... Válku, řekl jsem, vyhláším prostě válku.

Zapnout amplión.

AMPLIÓŇ Jak se právě dovídáme od koncernu Laurenz & Laurenz Transglobe, vyhlásila Jeho Výsost generální ředitel ministr doktor Laurenz válku. Válka byla vyhlášena sama o sobě, bez omezení, proti všem možným objektům a bude vedena z nejnovějších opěrných bodů, ze souhvězdí na středovýchodním nebi stejně jako z právě obsazeného Měsíce. Zdravotní stav Jeho Excelence vznešeného generálního ředitele je uspokojivý.

Krátce zahraje hymna, pak rychle vypnout.

PRODAVAČ Tak co, pane?

LAURENZ *rozpačitě se směje* Něco takového. To je ale... ne, vlastně bych tento sen přece jen raději ne... Velmi legrační... můžu se jen divit. Ne... úplně tak legrační to ale vlastně přece jen není...

PRODAVAČ Rád bych vám ukázal ještě jeden. *Zouk cvaknutí vypínače.* Prosím!

III. Sen

NÁMOŘNÍK Otočit jeřáb, držet vpravo... otočit o 45 stupňů.

ANNA Je už náklad naložen?

NÁMOŘNÍK Hned budeme hotoví. Pasažéři už mohou jít na palubu.

ANNA Byl byste tak laskav a provedl mě přes kontrolu? Sám kapitán mi dovolil plavit se na „Securitas“. Vyprávěli mi, že je to nejkrásnější loď na světě.

NÁMOŘNÍK Smím vám podat ruku? Pojd'te. Těší nás, že můžeme na naší lodi přivítat tak krásného pasažéra.

ANNA Děkuji. Jste kavalír, námořníku. Vaše uniforma se mi líbí.

NÁMOŘNÍK *směje se* Také děkuji. Jste velmi laskavá, krásná dámo.

ANNA Jmenuji se Anna.

NÁMOŘNÍK *opakuje se smíchem Anna...*

Hraje nová hudba, která s různými důrazy provádí tento sen.

LAURENZ Anno, abys mohla odjet, potřebuješ pas. Nemůžeš bez papírů na loď. Anno, neodcházej, aniž bys mi řekla „sbohem“. Podívej se na mě prosím ještě jednou. Dej mi prosím ještě jednou ruku. Nevím, proč chceš jet dnes. Mraky se ženou tak rychle a na horizontu je temný pruh. Neměla bys dnes odjíždět. Počkej ještě, jeď až zítra.

ANNA *přes filtr* Loď je krásná, je bílá a velká, vždycky jsem chtěla jezdit na velkých bílých lodích, na nichž jsou pestré veselé vlajky.

LAURENZ Anno, já ti nerozumím. Podívej se nahoru, podívej se na nebe, které je plné nebezpečí. Poslechni mě. Ke všem ostatním obracíš svůj obličej, usmíváš se na námořníky a mě necháš zbytečně volat. Co se stalo, řekni mi, co se stalo od těch dní, kdy jsme šli zlatými městy, pod zlatými střechami, a zvony zněly nad místy naší lásky?

ANNA Miluji velké bílé lodě, miluji šaty ze stříbrných rybích šupin a náhrdelníky z mořských řas, miluji vlny, které omývají velké bílé lodě, miluji krásné písne námořníků a vysoké stožáry, v nichž se zachytávají nadýchané mraky. Miluji vytí sirén a dálku, do níž míří velké bílé lodi, a miluji břeh slunce na horizontu, na který mě zvedne vítr svými silnými pažemi, a miluji nekonečnost moře.

LAURENZ Anno, nemáš u sebe pas. Nepustí tě přes kontrolu. Slyšíš mě? Anno, nemůžeš prostě běžet na loď. Musíš vyřídit spoustu formalit. Anno!

ANNA Námořníci, uvolněte mi cestu, ohlaste mě kapitánovi! Mám volnou jízdu a vízum pro nekonečno.

NÁMOŘNÍK Kapitán vás prosí, abyste šla na palubu. Pojd'te, odjíždíme.

Lodní sirény houkají. Hudba.

LAURENZ Proč jsi mě neposlechla, Anno? Ten temný pruh se odtrhl od horizontu a tvá loď je daleko na moři.

ANNA Sto mil leží mezi námi.

LAURENZ Sto mil a mnoho osamělých večerů bez tebe, celé město a moje práce. A moje touha leží mezi námi. Nikdy jsem neměl tolik toužit.

ANNA Nebe bylo pořád modré, ale teď se stahují mraky, raci letí s pronikavým křikem kolem zádi. Z pevniny už není nic vidět. Nevěděla jsem, že je tolik tmavooké vody a vln, které řinčí jako meče a rozbíjejí mi slovo v ústech.

Vítr silněji.

NÁMOŘNÍK Měla byste jít dolů do kabiny. Vítr vám spálí tváře.

ANNA Ale já se ještě můžu držet. Nechte mě, ještě se můžu držet, ještě můžu držet dálku a nekonečné nebe, které s mořem uzavírá svět.

LAURENZ Anno, pojd' zpátky!

ANNA Zpátky? Kam? Kdysi jsem byla ve městě se suchými domy a branami, nad nimiž viseli andělé, v parku, v němž šerá loubí tišila mou žádost, a když mě objímala tvá paže... či paže mě objímala? Námořníci, či paže mě objímala? Čí paže?

LAURENZ *z dálky* Anno! Proč jsi mě neposlechla?

ANNA Čí paže mě objímala, čí řasa se dotýkala mé? Kdo pro mě v parku kradl prosluněný šeřík a dával mi pít víno pozdního odpoledne? Tady není den a není noc, zde je voda stále studená a vítr stále silný, zde jsou námořníci stále připraveni a visí jako vlajky na stožárech. Kdo se se mnou loučil v temných branách, se mnou objímal se?

LAURENZ Lehni si na podlahu, Anno. Nevidíš ty strašlivé mraky, které na tebe nezadržitelně míří?

ANNA Mám pořád tak stát, nehybná v nekonečném pohybu?

LAURENZ Anno, já nepojedu do hor. Koupíme si za naše peníze malý domek. Opust' loď, Anno, skoč, utíkej! Seskoč, pojď zpátky! Budeme mít květiny na zahradě a koupím ti modrý nafukovací balóněk, budeme pít víno a přikryju tě bílými oblaky. Utíkej a seskoč!

ANNA Kdo mě volá? *Propukne v nekončící smích.* To jsi ty, Laurenzi, ty mě voláš. Námořníci, vidíte ten malý tlustý bod na břehu, ten malý šedý bod, který se chvěje jako slza v písku? Ta slza chce, abych seskočila a vrátila se.

LAURENZ Nesměj se, Anno. Nemůžeš mě před námořníky tak ostouzet. To jsem si nezasloužil.

ANNA *se opět směje.*

LAURENZ Vždy jsem unavený, když večer odcházím, vždy opouštím budovu jako poslední. A když stojím v bráně, musím si ještě promyslet udělanou práci; musím vědět, jestli jsou všechny termíny zaneseny do kalendářů mých nadřízených, jestli jsou všechny spisy uloženy, jestli vodovodní kohoutky na chodbě nekapou a psací stroje byly odneseny do opravy. Vždy jsem unavený, když jdu domů – následující jako případný možný škrt: když se ulice a lidé ztrácejí v prachu večera a ptáci s jasným křikem letí nad střechami... konec možného škrtu.

ANNA *se opět směje.*

LAURENZ Když se vrátíš, odpustím ti tvůj smích a prominu ti, že jsi ode mě odešla.

ANNA *směje se tišeji.*

LAURENZ Anno, jestli se teď nepřestaneš smát a nesekočíš, je s tebou amen. Černé vlny už drtí záď, trámy se lámou! Jsi pro mě ztracena, zachraň se, jsi pro sebe a pro mě ztracena.

ANNA Miluji krásné písně námořníků, miluji moře a dálku, nekonečno a nebezpečí. A nenávídím město se střechami, které tlačí na má ramena, a objetí malé šedé slzy na břehu, nenávídím život a lidi, kteří chtějí jet do hor, postavit si dům a v zahradě večera mi pokrýt oči polibky... Ale miluji smrt.

Začne strašlivá bouře.

Pak přejít na Morseovu abecedu.

TELEGRAFISTA *na jiné lodi* „Securitas“ v bouři, děravá, rozbitá, pozice 236 stupňů, 2 minuty jižní šířky, minus 17 stupňů, 11 minut jižní délky. Náléhavě prosí o pomoc.

HLAS „Securitas“? Národnost?

TELEGRAFISTA Národnost neznámá.

HLAS Odpovězte: „Victoria“, pozice 193 stupňů jižní šířky, minus 17 stupňů, 2 minuty jižní délky. Měníme kurs. Jedeme plnou parou na pomoc. Vydržte. Jsme za čtyři hodiny u vás. Prosíme průběžně údaje o pozici.

Morseovka.

TELEGRAFISTA „Securitas“, SOS, prosíme náležitě o pomoc, pozice téměř nezměněna. Příd' se potápí. Spuštěny záchranné čluny. Voda dosahuje do strojovny. Nanejvýš do hodiny je po všem.

HLAS Odpovězte. Vydržte, jsme za tři hodiny u vás. Jedeme plnou parou. Prosíme průběžně údaje o pozici.

Morseovka.

TELEGRAFISTA Konec. Bezdrátové spojení „Securitas“ se přerušilo.

HLAS *hlasitě, jako rozkaz* Pozor, zavřít ventily. Udržovat bezdrátové spojení se všemi loděmi v dosahu. Spustit čluny na vodu. Nejvyšší poplachová pohotovost.

Vypnout.

PRODAVAČ Teď už jste určitě viděl dost.

LAURENZ Proč teď rozsvěcujete. Chci ten sen vidět do konce. Je to můj sen, je to Anna, znám ji z kanceláře... kdybych jen věděl, co se dá dělat...

PRODAVAČ Jak prosím? Anna?...

LAURENZ Myslím tu dívku na lodi, která se potopila... ach, to je teď přece jedno, zhasněte přece prosím.

PRODAVAČ Jak si přejete. Když nespěcháte...

Znovu hraje snová hudba.

LAURENZ Teď jsem část zmeškal... Všechno se změnilo. Anno, ale i kdybych se měl potopit na dno moře: přijdu pro tebe! *Vzdáleně, zoláštním hlasem a kroky, jako by šel vodou.* Anno!

ANNA *ozdychá, jako by se probouzela* Kde to jsem... co se se mnou stalo?... Kdo mě volá?...

LAURENZ *blíží* Anno... našel jsem tě! Jak jsi zkrásněla. Tvá pleť je ještě bělejší a vlasy ti září pod korunou z korálů.

ANNA Nejdražší... co se se mnou stalo?

LAURENZ Utonula jsi se všemi námořníky... spí v chřtánech žraloků a na trouchnivějících trámech lodi. Ale ty žiješ, protože tě miluji, má krásná rybičko. Podívej, nesu ti mléko z mušlí a plody chaluh, prostírám ti stůl třpytivými hvězdami a girlandami z řas.

ANNA Ty ses nebál temné vody a hloubky? Tys přišel za mnou – navzdory všemu?

LAURENZ Navzdory všemu!

ANNA A chceš u mě zůstat? Bože, nezasloužím si tvé setrvání. Když tady zůstaneš, už nikdy nebudeš moci jet do hor a postavit malý domek. Nikdy nebudeme sedět na zahradě a nevidíme, jak vychází měsíc za stromy.

LAURENZ Buď tiše a neobviňuj se. Už nechci do hor, nechci pro nás žádný dům. Chci zůstat u tebe. Neboť kde jsi ty, tam je svět. Země mi nemůže dát tolik tepla jako stisk tvé chladné ruky, tisíc lidí mi nedá tolik lásky jako tep tvého srdce, v němž je rytmus moře a vlhký dech tvých úst od věčnosti k věčnosti. Ano, budeme věčně mladí a nikdy nezemřeme. Budeme navždy spolu a nic nás nerozdělí. Náš dům bude stát na pramenech života, budeme bydlet ve všech tajemstvích jeho proměnlivých zdí. A v zrcadlech mořského dna můžu tisíckrát vidět tvou krásnou postavu.

ANNA Budu tě milovat pro tvou věrnost a budu ti věrná pro tvou lásku.

1. SIRÉNA *jako recitativ*

Na dně jsme se objali,
vody nás přikrývají,
ústy jsme se spojili,
dýcháme klid, zapomnění.

2. SIRÉNA

Mlčící člun se usmívá
a Zemi domů odnáší.
Vlna se rudě rozlévá,
pohasne slunce chladnější.

1. SIRÉNA

Usnuli jsme, zapomněli,
na pláž, kde jsme dříve žili,
jak mušle nás obklopily
mořský písek, sny a perly.

ANNA Miluji tě pro tvou věrnost a jsem ti věrná pro tvou lásku.

LAURENZ Slyším zpěv sirén a vím, že mě miluješ, vidím tvé šaty ze šupin, tvé náhrdelníky z chaluh a vím, že mě miluješ. A vím, že jsi krásná a dýcháš a jsi život a svět, protože mě miluješ...

ANNA ...protože mě miluješ...

LAURENZ ...protože mě miluješ...

ANNA ...protože mě miluješ...

Věta „protože mě miluješ“ bude „odplavena“ vlnami, jako by pořád dokola běžela jedna deska. Vypnout hudbu.

PRODAVAČ *Žižo* Vezmete si tento sen?

LAURENZ Ano, chci ho. Jestli můžu. Napište mi účet, prosím.

PRODAVAČ Vydržte... okamžik, jen si přinesu bloček.

LAURENZ Opravdu můžu... ach, jsem tak rád...

PRODAVAČ *píše* 14 a 3... a 7... tak, to dělá... Ano, měsíc..., prosím.

LAURENZ *nejistě* Jak? Co jste říkal? Ukažte.

PRODAVAČ Nežertuji. Možná jste očekával, že můžete platit penězi. Ale dovíte se, že nikde nedostanete sny za peníze. Musíte zaplatit časem. Sny stojí čas, některé velmi mnoho času. Máme sen – můžu vám ho ukázat –, za který požadujeme život.

LAURENZ Obávám se, že nemám tolik času, nebudu mít čas ani na ten malý sen. Úpěnlivě. Dal bych vám za něj mnoho, možná všechny své úspory. Ale musím pracovat a moje práce je přednější než můj čas, a těch pár dní, které budu mít v zimě pro sebe, chci strávit na horách. A i kdybych se vzdal odpočinku, můj čas na zaplacení tak drahého snu nevystačí. Zmateně. Kolik je vlastně hodin? Zastavily se mi hodinky. Myslím, že už musí být už velmi pozdě.

PRODAVAČ Už bude půl osmé.

LAURENZ *váhavě* Tak tak, půl osmé.

PRODAVAČ Musím zavírat. Mám jinak otevřeno jen do šesti do rána. Od šesti do šesti. Není to lehká práce. *Žižo*.

LAURENZ Musím... ne, to není možné. Půl osmé ráno! Musím okamžitě do kanceláře, proboha, jen abych nepřišel pozdě!

PRODAVAČ A ten sen si tedy nevezmete?

LAURENZ Nashle... Děkuji pěkně, odpusťte... ale to je opravdu nad mé poměry. Našinec si to nemůže dovolit... odpusťte... ano... pak tedy...

PRODAVAČ *odemkne dveře.*

LAURENZ – *zatímco vychází, začne zase hluk ulice* – Ještě jednou: mockrát děkuji.

PRODAVAČ Prosím, prosím.

Zavře dveře.

LAURENZ *jde přes ulici* Pane inspektore, promiňte prosím, je opravdu už půl osmé ráno?

STRÁŽNÍK Jste opilý? Samozřejmě, že je půl osmé. Co vůbec chcete?

LAURENZ Nic. Děkuji. Rychle běží. Musím rychle do kanceláře. Volá. Taxi! Auto rychle projede kolem. ...je pryč... Pane inspektore, kde je nejbližší stanoviště taxíků?

STRÁŽNÍK Na Stephansplatzu... půjdete druhou ulicí doleva... a pak se budete držet vpravo.

LAURENZ Děkuji, děkuji, už vím... ale to jsem tam rychleji pěšky. *Dá se do běhu, hluk ulice, běží dál.*

Otevře se brána, místnost před kanceláří.

LAURENZ *bez dechu* Dobré ráno, pane Nowaku... Jsou už pánové v budově?

NOWAK Jo, copak je to s váma? Dneska jste ale přišel pozdě. Pan Mandl už je nahoře a šéf taky. Dal jsem mu klíče, myslel jsem, že jste nemocnej.

LAURENZ Ne, ne... Běží dál, po schodech nahoru. Dobré ráno, pane Sperl.

SPERL *v chůzi* Dobré ráno.

LAURENZ Dobré ráno, slečno...

SLEČNA Dobré ráno.

LAURENZ *rozrazí dveře* Dobré ráno, slečno... Anno.

ANNA Ano, dobré ráno, pane Laurenzi. Copak je... jdete tak pozdě. Tak to ale šéf včera nemyslel... že hned přijdete o... skoro o jedenáct minut později.

LAURENZ Slečno Anno... ten... ten psací stroj... hned ho odnesu... správně, E...

MANDL Zdravím, můj milý. Kdepak jste včera byl? Hledal jsem vás všude po okolí... na nábřeží jste taky nebyl... copak jste dělal... no, ven s tím.

LAURENZ Radši bych to prosím... neříkal...

MANDL *úplně to přeslechne* Představte si, přece jen jsem koupil ten zelený šátek. Slečno Anno, víte, u Fereze.

ANNA Šátky u Fereze jsou úchvatné... ostatně, Laurenzi, máte jít okamžitě k šéfovi.

LAURENZ Ano?

ANNA *hned dál* U Fereze, ty jsou jako sen...

Slova „jako sen“ znějí až do konce přes filtr.

GENERÁLNÍ ŘEDITEL Laurenzi, kde jste!

LAURENZ Ano, už běžím, pane generální řediteli.

KONEC

Anotace bakalářské práce

Vojtová, Eva: Rozhlasové hry Ingeborg Bachmannové.

Stručná charakteristika

Bakalářská práce je věnována rozhlasovým hrám Ingeborg Bachmannové *Ein Geschäft mit Träumen (Obchod se sny)*, *Die Zikaden (Cikády)*, *Der gute Gott von Manhattan (Dobrý bůh z Manhattanu)*. Podává jejich podrobnou analýzu, zasazuje je do dobového kulturního kontextu, do souvislostí života autorky a její další tvorby (nejen pro rozhlas). Zabývá se též recepcí jejího rozhlasového díla v německy mluvících zemích i v České republice. Zdůrazňuje význam rozhlasových her Bachmannové pro naši současnost. Součástí práce je vlastní překlad rozhlasové hry *Obchod se sny*.

Klíčová slova:

Bachmannová, Ingeborg

Obchod se sny

Cikády

Dobrý bůh z Manhattanu

Rozhlasové hry

Německá literatura 2. pol. 20. stol.

Annotation der Bakkalaureatsarbeit

Vojtová, Eva: Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann.

Kurze Charakteristik

Die Bakkalaureatsarbeit ist den Hörspielen von Ingeborg Bachmann *Ein Geschäft mit Träumen*, *Die Zikaden*, *Der gute Gott von Manhattan* gewidmet. Sie bringt eine ausführliche Analyse der Hörspiele, die Eingliederung in den Zeit- und Kultur-Kontext, in die Zusammenhänge von Leben und Werk (nicht nur für den Rundfunk) der Autorin. Die Arbeit beschäftigt sich auch mit der Rezeption ihres Rundfunkwerkes sowohl in den deutschsprachigen Ländern, als auch in der Tschechischen Republik. Sie betont die Bedeutung der Hörspiele von Bachmann für unsere Gegenwart. Ein Teil der Arbeit ist die eigene Übersetzung des Hörspiels *Ein Geschäft mit Träumen*.

DO ČÍSLA PŘISPĚLI:

Mgr. Bělohlávek Tomáš, archivář, APF ČRo

Mgr. Bělohavý Václav ml., redaktor, redakce hudby a volné rozhlasové tvorby, ČRo Ostrava

Brothánková Hana, režisérka ozvučení pořadů ČRo

MgA. Budín Petr, pracovník dokumentace, APF ČRo

MgA. Herget Jan, redaktor, ČRo 1 – Radiožurnál

Mgr. Hladonik Jan, marketingový manažer, Radio Wave

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

PhDr. Janečková Bronislava, odborná redaktorka, dokumentaristka, ČRo

Mgr. Ješutová Eva, vedoucí Archivních a programových fondů ČRo

Mgr. Klausnerová Eva, publicistka a spolupracovnice ČRo Plzeň

PhDr. Kolářová Bohuslava, redaktorka, APF ČRo

Mgr. Lukavská Milena, redaktorka vysílání pro děti a mládež, ČRo 2 – Praha, dramaturgyně

PhDr. Maršík Josef, CSc., pedagog FSV UK, rozhlasový teoretik, publicista

Mgr. Matyáš Bohuslav, publicista ČRo Olomouc

Matys Rudolf, redaktor, básník, prozaik, publicista, literární historik a kritik

Moravec Daniel, dramaturg a moderátor ČRo

MgA. Nejedlý Radim, režisér, ČRo Brno

PhDr. Opekar Aleš, CSc., vedoucí redakce jazzové a populární hudby ČRo 3 – Vltava

Rožánek Filip, redaktor, redakce Internet, člen EBU New Radio Group

Rykl Milan, redaktor ČsRo a ČRo

Mgr. Rysl Václav, specialista obchodu, Fond hudebnin ČRo

PhDr. Seemann Richard, redaktor, publicista, autor, poradce GŘ

PhDr. Smiřický Lubomír, bývalý rozhlasový redaktor ČRo Olomouc, hispanista

Mgr. Svobodová Lenka, redaktorka, redakce náboženského vysílání, ČRo 6

Mgr. Tůma Jan, režisér, autor, dokumentarista ČRo

Vaculík Ondřej, redaktor, šéfredaktor teoretické revue Svět rozhlasu, starosta Hořovic

MgA. Vojtová Eva, absolventka DIFA JAMU v Brně

PhDr. Volný Sláva ml., redaktor, APF ČRo



Svět rozhlasu č. 27

Bulletin o rozhlasové práci

vydává Český rozhlas

odbor Archivních a programových fondů, Vinohradská 12, 120 99 Praha 2

Redakční rada:

Ondřej Vaculík, předseda

Jiří Hubička, Dagmar Jaklová, Eva Ješutová, Bohuslava Kolářová, Josef Maršík, Rudolf Matys, Ruzbeh Oweyssi, Vladimír Příkazský, Filip Rožánek, Martin Zadražil, členové

K vydání připravily: Bohuslava Kolářová, Kamila Hugrová, Dagmar Jaklová, Eva Ješutová

Srpen 2012

ISSN 1213-3817