

**OBSAH**

<b>ÚVODEM</b> .....	3
<b>ROZHLAS VE SVĚTĚ</b>	
Mgr. Martin Pokorný: <b>Seminář pro novináře ze střední a východní Evropy – Lipsko 2015</b> .....	4
Mgr. Edita Kudláčová: <b>Rozhlas v rytmu New York City</b> .....	5
<b>ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE</b>	
Mgr. Josef Baxa: <b>Rešeršní oddělení Českého rozhlasu (rozhovor)</b> .....	8
Mgr. Tomáš Pancíř: <b>Akademie rozhlasové žurnalistiky, Vzdělávání v Českém rozhlase</b> .....	11
Mgr. art. Peter Duhan: <b>Tuzemský mediální trh se mění a Český rozhlas s ním (rozhovor)</b> .....	13
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., a studentky FF UP Olomouc: <b>Bilance 2015 olomouckýma očima</b> ...	14
Bc. Michal Ježek: <b>Jitka Borkovcová</b> .....	19
Bc. Filip Rožánek: <b>Digitální stanice Českého rozhlasu oslavily deset let. Některé ale nepřežily</b> ....	22
Zdena a Václav Fleglovi: <b>Dismanův soubor dovršil 80 let své existence</b> .....	24
Mgr. Jindřich Beránek: <b>Blahopřání Janu Petránkovi k udělení státního vyznamenání Za zásluhy o stát</b> .....	27
PhDr. Josef Maršík, CSc.: <b>Okénko rozhlasových pojmů 6</b> .....	29
<b>ROZHLASOVÁ HISTORIE</b>	
Mgr. Eva Ješutová: <b>Mikrofórum slaví abrahámoviny</b> .....	31
Bc. Michal Ježek: <b>Rádio Mama pohledem tvůrců i teoretika médií</b> .....	34
Eckhard Jirgens: <b>Mosty a propasti. Česko-německé hudební vztahy v meziválečném Československu (doslovný přepis textu)</b> .....	43
<b>OSOBNOSTI – VÝROČÍ</b>	
Mgr. Ludmila Hovorková: <b>Břetislav Balcar</b> .....	53
Mgr. Jiří Hubička: <b>Ota Pavel, pův. jm. Otto Popper</b> .....	54
PaeDr. Ivan Holas: <b>Oldřich Blaha</b> .....	57
PhDr. Bohuslava Kolářová: <b>Jiří Kadlec</b> .....	58
Mgr. Jiří Hubička: <b>Růžena Hájková</b> .....	59
Mgr. Eva Ješutová: <b>Josef Skála</b> .....	61
PhDr. Bohuslava Kolářová: <b>doc. PhDr. Bohumil Kulínský, CSc.</b> .....	63
Mgr. Eva Ješutová: <b>Oldřich Letfus</b> .....	67
Mgr. Tomáš Bělohlávek: <b>Josef Zima</b> .....	68
PhDr. Bohuslava Kolářová: <b>Rudolf Šervicl</b> .....	69
Mgr. Jitka Novotná: <b>Vladimír Válek</b> .....	72
PhDr. Bohuslava Kolářová: <b>Jiřina Hrábková, provd. Rumlová</b> .....	74
PaeDr. Ivan Holas: <b>Jaroslav Jurášek</b> .....	76
Mgr. Jana Bartošová: <b>Milan Jochman</b> .....	77
Mgr. Jana Bartošová: <b>František Lamač</b> .....	78
Mgr. Jiří Hubička: <b>Adolf Mácha</b> .....	80
Mgr. Tomáš Bělohlávek: <b>Anna Majznerová</b> .....	82

## **ROZHLASOVÉ NEBE**

---

<b>Ludvík Vaculík</b> .....	85
<b>Antonín Vašíček</b> .....	88
<b>Doc. Mgr. Marie Boková</b> .....	89
<b>Oldřich Unger</b> .....	91
<b>Ing. Alexander Tolčinský</b> .....	92
<b>Dr. Ing. Ivan Cíkl</b> .....	93
<b>Vladimír Branislav</b> .....	94
<b>Věra Heroldová-Šťovíčková</b> .....	95

## **ROZHLASOVÝ DOKUMENT**

---

Manifest 2000 slov .....	98
--------------------------	----

## **PŘÍLOHA**

---

Bc. Zuzana Řezníčková: <b>Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích</b> (magisterská diplomová práce) .....	104
--	-----

<b>DO ČÍSLA PŘISPĚLI</b> .....	150
--------------------------------	-----

---

## ÚVODEM

Vážení čtenáři,

Svět rozhlasu číslo 34 má svých obvyklých 7 rubrik. První z nich **Rozhlas ve světě** je velmi subtilní – jsou v ní sice jen dva, ale zajímavé příspěvky. Kolegové, kteří byli na zahraničních cestách, se neměli tentokrát o co se s vámi podělit.

**Rozhlasová teorie a praxe** přináší rozhovor s Josefem Baxou o rozsáhlé činnosti Rešeršního oddělení Českého rozhlasu; o průběhu prvního ročníku Akademie rozhlasové žurnalistiky informuje Tomáš Pancíř a zároveň upozorňuje na další ročník. Andrea Hanáčková se spolu se studenty Univerzity Palackého v Olomouci zamýšlí nad obsahem letošní přehlídky umělecké slovesnosti v příspěvku *Bilance 2015 olomouckýma očima*, kterou pořádá Sdružení pro rozhlasovou tvorbu spolu s Českým rozhlasem. Michalu Ježkovi se podařilo vyzpovídat dlouholetou rozhlasovou pracovníci, skromnou Jitku Borkovcovou, která dosud čile působí u skupiny elévů. 80letou historii Dismanova rozhlasového dětského souboru připomínají jeho bývalí vedoucí Zdena a Václav Fleglovi. Autorem článku „Digitální stanice Českého rozhlasu oslavily deset let. Některé ale nepřežily“ je znalec této problematiky, člen redakční rady Světa rozhlasu Filip Rožánek. Již šesté pokračování má Okénko rozhlasových pojmů Josefa Maršíka. Předpokládáme, že tyto odborné texty jsou mimořádně užitečné nejen pro začínající kolegy. Škoda, že je nemůžeme pro větší názornost doplnit zvukovými ukázkami.

V **Rozhlasové historii** přichází se zasvěceným pohledem na abrahámoviny Mikrofóra Eva Ješutová. Pilný přispěvatel Michal Ježek je autorem rozhovorů s Dušanem Všelichou, Jaroslavem Duškem a Václavem Moravcem v příspěvku *Rádio Mama* pohledem tvůrců i teoretika médií; jde o první část příspěvků, které tvůrčí skupinu *Rádio Mama* mapují. Získat jedny ze zakládajících tvůrců *Rádía Mama* ke vzpomínání na dobu před více než dvaceti lety byl výkon téměř heroický. Posledním příspěvkem je přepis textu Eckharda Jirgense „Mosty a propasti. Česko-německé hudební vztahy v meziválečném Československu“.

V rubrice **Osobnosti – výročí** napsalo osm autorů sedmnáct medailonů o významných rozhlasových tvůrcích. U některých se téměř zázrakem podařilo získat alespoň základní životní data, stejně jako informace o jejich činnosti v rozhlase. Pamětníci už odcházejí.

To lze doložit i obsahem další rubriky **Rozhlasové nebe**. V ní za toto poleletí připomínáme Ludvíka Vaculíka, Antonína Vašíčka, Marii Bokovou, Oldřicha Ungera, Alexandra Tolčinského, Ivana Cikla, Vladimíra Branislava a Věru Heroldovou-Šťovíčkovou.

V souvislosti s úmrtím Ludvíka Vaculíka otiskujeme v **Rozhlasovém dokumentu** *Manifest 2000 slov*. Ono je občas dobré se k některým prohlášením a manifestům vrátit a přečíst je – někdy možná dokonce poprvé, jindy pro osvěžení paměti.

Tradičně dáváme v **Příloze** prostor studentům vysokých škol a jejich bakalářským nebo magisterským diplomovým pracím. Zuzana Řezníčková z Univerzity Palackého v Olomouci nazvala svoji „diplomku“ *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*.

Přejeme Vám mnoho úspěchů v roce 2016 a ujišťujeme vás, že každý váš příspěvek do Světa rozhlasu s radostí otiskneme.

Bohuslava Kolářová  
za redakční radu SR

## ROZHLAS VE SVĚTĚ

**Mgr. Martin Pokorný**

### **Seminář pro novináře ze střední a východní Evropy – Lipsko 2015**

Evropa se mění, to bylo hlavní motto letošního semináře pro novináře ze střední a z východní Evropy v Lipsku. Seminář pořádá už od roku 2001 každoročně Saská nadace pro mediální vzdělávání (Sächsische Stiftung für Medienausbildung – SSM).

Letošního ročníku se zúčastnili novináři z Ukrajiny, Polska, Litvy, Lotyšska, Ruska, Rumunska, Bulharska, Chorvatska, Srbska, Bosny a Hercegoviny, Maďarska, Gruzie a z České republiky. Různorodá skupina sestávala z novinářů, kteří pracují na volné noze, v tiskových agenturách, v rádiích a v televizi. Stejně pestrobarevný byl i program, který připravili otcové projektu, novináři Toralf Kebler a Werner Lange.

Seznámili nás s tak zvaným duálním systémem, který v Německu dělí média na soukromá a veřejnoprávní. Umožnili nám především navštívit desítky redakcí, rozhlasových i televizních studií a institucí, které mají s médii co do činění.

Relativně nejvíce času jsme strávili v centrále veřejnoprávního Středoněmeckého rozhlasu a televize (Mitteldeutscher Rundfunk) v Lipsku. Zajímavý byl zejména program tohoto veřejnoprávního média pro elévy. Tak zvaný Volontariat, který funguje jako svého druhu školicí středisko. Trvá dva roky a každý účastník se učí orientovat se v místním mediálním prostředí, učí se vytvářet reportáže podle různých formátů (radio, tv, on-line) a pobírá měsíční plat.

Rovněž v Lipsku jsme navštívili instituci, která má na starosti dohled nad soukromými rádii, televizemi a novými médii (Sächsische Landesanstalt für privaten Rundfunk und neue Medien – SLM). Rádia čeká v blízké budoucnosti přechod na digitální vysílání. Problém s tím mají především soukromé kanály. Veřejnoprávní média, která stejně jako v Česku mají hlavní zdroj příjmu ze zákonem stanovených poplatků, mohou ze svých rozpočtů určitou část vyčlenit právě na digitální vysílání. Pro soukromá média to ale znamená, alespoň podle slov jejich manažerů, významný zásah do jejich rozpočtů, který sestavují de facto jen na základě obchodních výsledků, tedy z prodeje reklamy. Pro šíření programu to znamená několik let vysílat paralelně analogový i digitální signál.

Zejména soukromí provozovatelé jsou toho názoru, že se zatím digitální vysílání nevyplatí.

Přirovnávají to k vysílání do zdi. Začne-li fungovat, bude to ovšem znamenat významné energetické úspory. Šíření digitálního signálu vyjde levněji, co se týče spotřeby elektřiny. Zatím je ale příliš málo digitálních přijímačů mezi lidmi. To platí nejen pro domácí radiopřijímače, ale i pro autorádia. Například firma BMW už prý do svých luxusnějších modelů montuje automaticky digitální rádia, ale jejich aktivace stojí asi 270 €. Nehledě na to, že dokud nefunguje digitální vysílání naplno, není zajímavé ani pro posluchače. Digitální vysílání prý bude výhodou pro provozovatele. Toho názoru je například prezident SLM Michael Sagurna. Hlavní výhodou spatřuje šéf tohoto kontrolního orgánu v tom, že provozovatel bude mít okamžitou a téměř stoprocentní zpětnou vazbu. Bude totiž mít možnost evidovat, jak dlouho člověk který program sleduje a kdy zbystří, což se prý projeví nastavením vyšší hlasitosti. Takto vysoký stupeň kontroly bude umožňovat digitální signál. Přesná analýza sledovanosti pak umožní sestavovat program doslova na míru a především umožní přesné cílení reklamy. Jak jsme se dozvěděli v debatě s Michaelem Sagurnou, kontrolní orgány také budou muset řešit další problémy, které souvisí s přístupem k informacím a s monopolními tendencemi některých výrobců televizí. Když se po zapnutí moderní digitální televize objeví na ploše ikonky k různým aplikacím nebo programům, je jejich počet omezený a výběr může být ovlivněn přednastavením softwaru televizoru. Je samozřejmě otázkou, do jaké míry tento fakt budou chtít využít výrobci při obchodních jednáních a do jaké míry lze pro tento výběr stanovit rovná pravidla.

Rozdíl mezi soukromými a veřejnoprávními médii je také v tom, že manažeri veřejnoprávního MDR nebo dětského televizního kanálu KIKa, který vysílá z Erfurtu v Durynsku, věnují velkou pozornost programu, respektive obsahu, zatímco šéfové soukromých stanic nemají o program zájem. Je to pro ně jen prostor mezi reklamními spoty. Největší důraz kladou na prodej reklamy, na její řazení do vysílání a samozřejmě na měsíční, roční obrát a na zisk.

Zajímavá byla i návštěva tiskového střediska saské vlády, tiskové konference po jednání spolkové vlády a především tiskového úřadu kancléřky

Merkelové. Na všech stupních je vidět vysoký stupeň profesionality a organizace. Na tom, aby kancléřka dostala každé ráno v 7:15 čerstvé zprávy z domova i ze světa, pracuje přes noc 12 lidí. Přes den jich je mnohem víc. Tato instituce se stará i o přesné znění tiskových zpráv, které úřad kancléřky opouští.

Veřejnoprávní média se v poslední době soustředí na skloubení tří druhů médií. Operují s pojmem trojmediálnost (Trimedialität). MDR v Lipsku staví nový newsroom, ve kterém se bude rozhodovat o obsahu rozhlasového a televizního vysílání v součinnosti s on-line zpravodajstvím. Hlavní roli tady hraje čas, respektive rychlost, s jakou se má zpráva dostat k příjemci. Nový newsroom bude mít pak na starosti správné dávkování a formátování zpráv pro všechna tři média.

A pokud jde o čas, ten hraje hlavní roli i v berlínské centrále DPA (Německé tiskové agentury). Největší zpravodajská agentura v Německu má 185 společníků a žádný z nich nevlastní více než 1,8 procenta agentury. Jsou to vydavatelství, televize, rádia a další mediální společnosti. Hlavní motto DPA je: Be fast, be first, be correct. Celosvětová síť zpravodajů dodává informace nejen médiím, ale i širokému okruhu dalších zákazníků, kteří si mohou objednat přesně definované portfolio zpráv a analýz z nejrůznějších oborů. Servis DPA využívají například velké firmy nebo také úřad kancléřky Merkelové. Ani tak velký a de facto nezávislý mediální kolos se ale nevyhne mediální horečce v omílání nejrůznějších klišé. I DPA je schopna označit projev papeže před americkým Kongresem za historický. Bez ohledu na to, že se odehrává právě teď (bylo to 24. září 2015) a o jehož historickém významu, nebo

naopak o historické bezvýznamnosti rozhodnou teprve příští generace lidí.

Korporátní a velikášský – až samospasitelný pohled na svět nám nabídl prezentace berlínského sídla vydavatelství Axel Springer, které vydává především bulvární a zároveň nejprodávanější deník v Německu Bild a také deník Die Welt. Poněkud odevzdaným dojmem naopak působila debata v redakci lokálního deníku Leipziger Volkszeitung. Ten se na rozdíl od Springera často potýká s nedostatkem peněz. Šéfredaktor Jan Emendörfer nám dal na cestu jednu důležitou myšlenku. Bez ohledu na peníze, nedostatek času, nemožnost být u všeho a bez ohledu na to, že rádio, televize i internet o všem informovaly už včera, my máme jediný cíl: psát noviny nejlíp, jak umíme.

Dvě návštěvy se týkaly i filmu. Jednak to byla berlínská prezentace několika ukázek filmů letošního festivalu tvorby pro děti v Chemnitz, při které organizátoři vzpomněli i na tvorbu Oty Hofmana a jeho seriál Pan Tau, který byl svého času v Německu stejně populární jako v Československu. Seriál vznikl v česko-německé koprodukci. Debatu o výhodách mezinárodně produkováných filmů jsme absolvovali v Lipsku, v organizaci, která se podporou filmových projektů zabývá.

Výhodou všech návštěv byla možnost debatovat jak o chodu jednotlivých redakcí a institucí, tak o hlavních zpravodajských tématech. A tématem číslo jedna stále zůstává migrační vlna. První závěr, který tyto debaty přinesly a který potvrzují různí lidé nezávisle na sobě, je, že Evropa se mění. Nikdo nedokáže říct, jak dlouho bude proměna trvat nebo kde se zastaví. Že už začala, je ovšem zřejmé.

**Mgr. Edita Kudláčová**

## Rozhlas v rytmu New York City

New York udává tempo v novinkách, trendech a inovacích od doby, kdy puritáni vypluli s lodí přes oceán za svým prvním americkým snem. Dodnes udeří každému po výstupu z letadla na letišti JFK do nosu podmanivá euforie z toho, že je možné plnit si své sny, jít za svým přesvědčením, na nic nečekat a věci zkrátka dělat teď a tady. A tak do metropole s více než osmi miliony obyvatel proudí každý den i noc stále noví budoucí obchodníci, umělci, právníci i novináři. V New Yorku se děje vše a bez pauzy. Skladba jednotlivých čtvrtí i ulic, od luxusní 5<sup>th</sup> Avenue přes obchodní Manhattan, hipsterský Brooklyn až po Harlem s dosud neobjevenými folklorními poklady černošské kultury a postupně se zotavující Bronx, naznačuje pestrost kultur, zájmů, životních stylů

i odlišných přístupů k realizaci vlastních ambicí a plánů. Život v New Yorku může být velmi hektický, pokud chce krátkodobý návštěvník i dlouhodobý rezident využít všech lákadel a příležitostí. Ale současně umí být i velmi lokální, domácí a tradiční, což je velmi typické například pro Chinatown a čínskou komunitu usídlenou v generačních rodinných domcích a bytech, kdy v komunitních zahradách tráví mužská část rodiny nedělní dopoledne hraním šachových partií u rozkládacích stolků a ženy všech generací opodál hlídají děti a učí se vzájemně tradiční ruční práce a popíjí zelený čaj. Současně však o několik bloků dál mizí doslova před očima historické unikáty i architektonicky zajímavé budovy, ve kterých vznikala hudební i literární díla v 60. letech,

zrodilo se punkové podhoubí a formovala se umělecká scéna kulturní čtvrti Soho.

Má v takovém bludišti své místo i rádio? A jak se pokrývají veřejnoprávní témata, mezinárodní zpravodajství a klasická hudba? Je vůbec čas přemýšlet o rozhlase, který často budí spíše nostalgické vzpomínky na padesátá léta, než aby evokoval trendy médium pro moderního a zaneprázdněného člověka? Ano. A člověka až překvapí, jak moc nadčasová a zároveň aktuální otázka to je!

Systém veřejnoprávního vysílání v Americe, respektive v jejích jednotlivých zemích a metropolích, je komplikovaný a posluchači sami ani mnohdy nerozumí pojmu veřejnoprávní tak, jak ho vnímají lidé v evropských státech. Zkrátka dobrovolně přispívají na vysílání té stanice, jejíž obsah jim je nejbližší a která současně přebírá část obsahu i od celostátního National Public Radio se sídlem ve Washingtonu. A jde to. Stanice nedisponují masivními příjmy, ale z příspěvků od posluchačů, z reklamy a vlastních akcí se daří rádiím nejen přežít, ale i inovovat a optimisticky plánovat svou budoucnost. Lidé přispívají dobrovolně a rádi s vědomím své občanské odpovědnosti – pokud by přispívat přestali, obsah i rádio zmizí a informace v audio podobě nebudou.

Graham Parker, současný výkonný ředitel stanice klasické hudby WQXR, kterou poslouchá v New Yorku každý den zhruba 200.000 posluchačů, plánuje na rok 2016 poměrně zásadní změny. V prvé řadě se mění systém měření poslechového výstupů z výzkumů. Čísla a fakta již přestávají být směrodatná v nastavování programu, důležité jsou emoce a důvody, proč lidé WQXR vlastně neposlouchají. Stanovit profil typického posluchače je prakticky nemožné s ohledem na skladbu obyvatel města a pestrost jeho jednotlivých částí. Ale přesto jsou rysy, které všechny spojují – každý obyvatel určitého věku nebo zájmu během svého denního programu v určitou dobu například veze děti do školy, jede metrem do práce, chodí na oběd, běhá, hledá informace na internetu, nakupuje v přeplněných megastorech a tak dále. Co lidé v daných situacích a dopravních prostředcích potřebují za obsah? Co chtějí slyšet a jakou pozornost dokážou mluvenému slovu nebo hudbě věnovat? To jsou jedny z vodítek, jakými se budou změny ve výzkumech poslechového ubírat. Parker neočekává zásadní změny v programu, ale chce se zaměřit zejména na inovace v oblasti přístupnosti obsahu, na spolupráci s komerčními giganty, jakými jsou například Google nebo Spotify, které mají kancelářské budovy jen o několik ulic od sídla WQXR. Nelze ignorovat realitu, úspěch těchto firem a jejich nabídku jednoduchých technologických řešení pro

lidi, kteří jsou vystaveni obrovskému stresu v balancování práce s osobním životem a nemají již kapacitu ani čas na to vyhledávat nebo čekat na audio obsah, jakkoliv zajímavý, na určitých místech a v určitou dobu. Chtějí slyšet vše podstatné hned a v přijatelné formě a sáhnout po čemkoliv, co jim tuto potřebu uspokojí. Silný potenciál na poslech klasické hudby a cílové posluchače programové nabídky WQXR vidí Parker i jeho tým zejména v cílové skupině 35–45 let. Lidé v produktivním věku, kteří již odrostli hlučným hudebním klubům a vyhledávají spíše klidnou a podnětnou hudbu. A s tou myšlenkou se zrodil například i velmi úspěšný podcast Meet the Composer, který nabízí velmi kvalitně zvukově zpracovaný i informačně zajímavý obsah o soudobé hudbě a skladatelích. Jednotlivé díly jsou velmi nákladné na výrobu, takže se jich za rok natočí zhruba deset, ale tým tří lidí, který podcast stabilně připravuje, motivuje a inspiruje zájem publiku o další a další díly. Rozhovory s hudebníky, ukázky skladeb i odborný výklad. Navýsost veřejnoprávní téma, které přitom zní velmi moderně a lidé si ho pouští cestou z práce na nákup a domů nebo při běhání. Počet poslechu jednoho dílu přes mobilní aplikaci je vyšší než týdenní poslechového internetové stanice soudobé hudby Q2. A to vedení WQXR naznačuje, že je to ten správný směr, kterým je potřeba se vydat a který rozhodně budoucnost v hektickém městě má.

Na druhé straně Williamsburg Bridge, v hypermoderním Brooklynu se rodí start-upy, huby a kreativní a inovační centra na počkání. Mediálnímu obsahu se zatím žádný z nich nevěnuje, ale již nyní se tradiční rádia sídlící na Manhattanu rozhlížejí i po nápadech a projektech mladých inovátorů z hipsterské komunity. Media Lab, production lab, innovation lab, jakkoliv se projekty nazvou, cílem je jediné – propojit „veřejnoprávní“ téma s novou formou a nabídnout dnešním lidem dnešní audio formát. Rozjíždí se komunitní rádia, nezávislé i komerční podcasty, internetová rádia módních značek, rádia i podcasty známých osobností z kultury, módy i zdravé výživy nebo sportu. Televizi nemají lidé čas sledovat a mnozí již na stovky kanálů na dosah ruky rezignovali. Zato rádio opravdu zažívá začátek boomu, který zatím nemá jasné obrysy. Může se jednat o krátkodobý i dlouhodobý trend, těžko odhadovat v rychle se měnícím tepu velkoměsta. Pozitivní ovšem je, že audio vnímá každý jako médium budoucnosti, ne minulosti. Je relativně jednoduché na výrobu a náklady, velmi snadno přizpůsobitelné jakémukoliv mobilnímu přístroji, a pokud se trefí do životního stylu svých budoucích uživatelů, je i hlavním a přínosným zdrojem informací i relaxu.

Do Evropy se trendy z velkých metropolí dostávají vždy s drobným zpožděním. Vlivem internetu a sociálních sítí se toto zpoždění zkracuje, takže lze jen doufat, že nadšení z produkce a poslechu audio obsahu brzy zaplaví i Evropu a mediální „laboratoře“ a rozhlasová inovační centra budou lákat talentované producenty s citem pro zvuk stejně tak silně jako hipsterskou komunitu, která každé ráno běhá přes Williamsburg Bridge do kancelářských kolosů na Manhattanu a Wall Street.

# ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

**Mgr. Josef Baxa, Ph.D.**

## Rešeršní oddělení Českého rozhlasu

(rozhovor vedla PhDr. Bohuslava Kolářová)

**Oslovila jsem Mgr. Josefa Baxu, Ph.D., vedoucího Rešeršního oddělení Českého rozhlasu, aby představil čtenářům Světa rozhlasu práci svého oddělení.**

**Pane doktore, můžete nám říci, v čem spočívá hlavní poslání Rešeršního oddělení? Jaké jsou jeho hlavní úkoly?**

Jsmo součástí Centra podpory programu Českého rozhlasu, do kterého přispíváme zejména textovými a zvukovými rešeršemi a analýzami. Nicméně úkolů, které Rešeršní oddělení plní, je mnoho.

Hlavním posláním Rešeršního oddělení je tedy podpora programu napříč všemi stanicemi Českého rozhlasu. A to je práce velmi rozmanitá. Proto bych zde nechtěl hned na začátku vyzdvihoval pouze některé naše činnosti. Všechny úkoly jsou důležité. Pouze v určitých obdobích jsou některé činnosti prioritní. V době voleb je to například podpora pro předvolební a volební vysílání ve formě rešerší a zpracování databází kandidátů, aby byla dodržena všechna předvolební pravidla. V jiné době jsou to jiné úkoly, ale všechny jsou vlastně hlavní.

Vedle textových a zvukových rešerší a podkladů pro plánovací porady několika stanic a center ČRo zpracováváme například kalendárium nebo každodenní rešerše z různých mainstreamových i nemainstreamových zdrojů, které nazýváme průběžnými. Ale na opačné straně vytváříme příspěvky pro úspěšný projekt Hrdina.cz, PRESSpektivy nebo Víkendovou encyklopedii Radiožurnálu. Naše rešeršisty také můžete každý čtvrtek odpoledne slyšet ve Výběru z médií na Radiu Wave nebo v sobotním Světu ve 20 minutách na Českém rozhlasu Plus. A v nejbližším čase se můžete těšit na další pořad, tentokrát pro celoplošnou stanici Plus.

**V čem se práce tohoto oddělení liší od úkolů někdejšího oddělení dokumentace? V čem všem jeho poslání překračuje?**

Rešeršní oddělení navazuje na někdejší oddělení dokumentace, ale jeho záběr je daleko širší. Do rozhlasu jsem nastoupil k 1. lednu 2014, a to již do plně rozvinutého a funkčního Rešeršního oddělení, které pod mým vedením i nadále rozšiřuje svou činnost

a které neustále směřuje dopředu. Neorientujeme se na to, co bylo, nehledíme do minulosti.

Pokud jsem měl možnost nahlédnout na některé dřívější činnosti, přirovnal bych práci v zaniklém oddělení dokumentace k práci v oddělení minulého století. Dlouhé řady encyklopedií z celého světa jsou krásným doplňkem knihovny. Bohužel informace v nich obsažené již nestíhají držet krok se současným překotným tempem poznání. Výstřížkový archiv je krásným dokladem práce své doby. Bohužel informace v něm obsažené se k těm, co je hledají, dostanou nejrychleji v řádu desítek minut. V Kalendáriu v tištěné podobě je možné vyhledávat pouze podle dní. To jsou příklady opravdu z minulého tisíciletí.

Rešeršní oddělení je moderním, pružným oddělením třetího tisíciletí. Přinášíme našim kolegům v rozhlase informace co možná nejaktuálnější a samozřejmě ověřené. Internet je dnes otevřenou studnicí poznání, je ale nutné umět hledat, znát jeho problémy a podrobit prameny kritice a ověřovat, ověřovat a ověřovat.

Chceme přinášet poznatky v co možná největší šíři a v kontextech, ale zároveň tak, aby je odběratel mohl v omezeném čase snadno vstřebat a použít. Snažíme se umožnit co nejpohodlnější přístup ke všem našim produktům tak, aby vyhledávání v nich bylo co nejsnazší a z co možná největšího množství směrů.

**Kolik pracovníků působí v Rešeršním oddělení? Jaké požadavky jsou kladeny na jejich vzdělání a praxi? Jak mají rozděleny práci? Jaká část se jich věnuje rešeršní činnosti, jaká analytické?**

Pokud budeme vycházet ze statického modelu pojetí řízení práce, pak v Rešeršním oddělení pracuje 18 zaměstnanců a většina z nich má vysokoškolské vzdělání. Nebojím se práce s mladými lidmi bez předešlých pracovních zkušeností, nicméně v našem kolektivu jsou zastoupeny téměř všechny věkové kategorie, i lidé před důchodem. Držíme si i genderovou rozmanitost. Na co ale opravdu klademe důraz, jsou jazykové schopnosti, na ty jsem jako vedoucí pes a chci, aby na svých znalostech kolegové neustále pracovali. Čistým analytikem je pouze jeden zaměstnanec a má podporu jednoho kodéra.



Nicméně z takového popisu by čtenář nemusel být moudrý. Při organizaci naší práce se snažíme postupovat zcela jinak. Vycházíme z dynamického modelu horizontální matice, kde se úkoly řeší pomocí projektů a malých týmů. Skupiny zaměstnanců musí být vzájemně zastupitelné a celé know-how je sdíleno celým týmem. Na druhé straně existují i specialisté – programátor, analytik, kodér, přepisovač, kteří mají přesně určené úkoly, ale musí být v plné šíři zastupitelní jiným nebo jinými členy týmu. I tito specialisté ale musí být schopni zastat činnost rešeršisty.

V našem týmu máme také velmi pestrou jazykovou vybavenost. Nechci mluvit o základních evropských jazycích (angličtina, francouzština, němčina a ruština), ale o portugalštině, italštině, švédštině, polštině a ukrajinštině. V budoucnu bychom se chtěli zaměřit i na jazyky mimo euroatlantickou oblast tak, aby se nám otevřely nezprostředkované informace z arabského světa, Indie nebo Číny.

Když takto obsáhle představuji naše oddělení, chtěl bych se zmínit i o tom, že od minulého léta zaměstnáváme několik přepisovačů s postižením z oblasti autistického spektra. Myslím, že spolupráce s nimi nás všechny velmi obohatila a že nám odkryla nové pohledy, jak lze také nahlížet svět kolem nás.

**Pro které rozhlasové redakce vámi řízené oddělení rešerše připravuje? Jedná se výhradně o zpravodajské redakce, nebo výsledků činnosti tohoto oddělení využívají i další redaktori – např. dokumentaristé, literární redaktori, dramaturgové?**

Jak je patrné z mých předchozích odpovědí, svou práci podporujeme veškeré složky Českého rozhlasu, a to i v regionech. Ze stanic spolupracujeme úzce s Radiožurnálem, ať je to tvorbou rešerší pro Hosta Radiožurnálu, Dvacet minut Radiožurnálu, nebo přípravou již zmíněné Víkendové encyklopedie, která mimochodem patří k nejnavštěvovanějším sekcím na webu Radiožurnálu. S Dvojkou spolupracujeme hlavně na rešeršní bázi pro jednotlivé pořady, například Jak to vidí nebo Dopoledne s Dvojkou, a při přípravě materiálů pro její plánovací porady. Se startem Plusu jako celoplošné stanice připravujeme nový pořad, který je zatím ve vývoji a měl by se jmenovat Doopravdy. Vedle klasické rešeršní činnosti pro odborné a publicistické pořady Plus jsou rešeršisté Tomáš Dufka a Dušan Radovanovič autory sobotního Světa ve 20 minutách. Se stanicí Radio Wave spolupracujeme jak rešeršně, tak přípravou příspěvků do proudového vysílání ve čtvrtéčím Výběru z médií a také tvorbou komentářů. Přípravou rešerší podporujeme i regionální stanice, Vltavu nebo Rádio Retro.

Spolupracujeme také se všemi centry Českého rozhlasu, od Centra zpravodajství (rešerše pro redaktory a moderátory, příprava podkladů na plánovací porady, rešerše, datová žurnalistika), které je asi naším hlavní odběratelem z center, přes Centrum vysílání, Centrum výroby až po Centrum nových médií.

Pro všechny stanice, až na digitální, připravujeme analýzy.

**Lze postihnout objem práce, kterou oddělení odvádí? Jaký je počet a rozsah rešerší? Vytváříte také kombinované rešerše?**

Jak vyplývá z mých předchozích odpovědí, rešeršisté vykonávají různé činnosti, z nichž se mnohé prostě nedají takto jednoduše kvantifikovat. Například služba v newsroomu CZP a Radiožurnálu odbaví stovku textových a zvukových objednávek za měsíc, a jsou to požadavky různorodé, od hledání zvuků a příspěvků v databázích AIS, Dalet nebo iNews přes ověřování informací pro redaktory, příložníky a moderátory po vytváření autorských příspěvků pro infografiku webu ČRo. Zejména editoři CZP si u nás zadávají komplikovanější rešerše, vyžadující součinnost několika kolegů – a takových děláme v průměru do deseti za měsíc.

**Jaké je spektrum zdrojů, ze kterých čerpáte? Do jaké míry jsou v nich zastoupeny domácí a zahraniční agenturní zprávy? Využíváte i zahraničních časopiseckých zdrojů? Jaký je poměr „klasických“ a internetových zdrojů? V jaké míře čerpáte např. z Wikipedie? Jaké informační systémy využíváte? Jaký je systém ověřování informací?**

Odpověď bude znít jako klišé, ale čerpáme z co nejširšího spektra zdrojů. Při zpracování průběžných rešerší, které připravujeme dvakrát denně, procházíme zhruba stovky domácích nemainstreamových zdrojů, a podobné množství zdrojů zahraničních. Zprávám z agentur se jako Rešeršní oddělení snažíme vyhýbat. Tyto zprávy mají naši odběratelé jednoduše přístupné, a proto se jim snažíme předestřít širší obraz a souvislosti, které zpravodajské agentury nepostihnou.

Jak jsem již popsal, jazyková vybavenost našeho oddělení je velmi pestrá. Zahraniční časopisecká produkce, a to jak fyzická-papírová, tak elektronická, je důležitým zdrojem informací, které poskytujeme. Každý pracovník Českého rozhlasu se na nás může obrátit s dotazem o informace nebo pomoc mailem, popřípadě může pravidelně každý den navštěvovat naši čítárnu periodik na Vinohradské a vyhledávat si informace sám.

Poměr mezi fyzickými a elektronickými zdroji se dá těžko určit. Je to rešerše od rešerše různé. Jedno je ale jasné. Trendy jednoznačně směřují k používání

elektronických zdrojů. Některé zdroje dnes již svoji fyzickou podobu ani nemají.

Wikipedii jako zdroj informací nepoužíváme. Pokud jsme již k jejímu použití donuceni, tak ji spíše používáme jako rozcestník, který nás nasměruje na primární zdroje.

**Je pro zaměstnance ČRo zpřístupněna databáze periodik a tisku, které jsou k dispozici v čítárně? Kde ji lze nalézt, případně kde lze získat informace?**

Samozřejmě, tuto informaci lze nalézt na intranetových stránkách našeho oddělení.

**Má váš útvar vytvořený a zpracovaný fond odborných periodik, jež se tematicky vztahují k problematice rozhlasového vysílání (např. týdeníky Radiojournal)? Je samostatně zpracována a zaměstnancům k dispozici výběrová článková bibliografie?**

Svět médií a rozhlasu zvláště je jedním z témat, u kterých držíme prst na tepu doby. Informace ze zdrojů, které se věnují médiím, jsou pravidelnou součástí průběžné rešerše, kterou přinášíme dvakrát denně. Média mají v této rešerši vymezenou samostatnou oblast, hned za předřazenými články, a jsou barevně odlišeny od celého zbytku rešerše. Každý odběratel průběžné rešerše je tedy dvakrát denně průběžně informován o tom, co se na mediálním poli děje a bude dít. Tyto informace a odborné články jsou následně uloženy v databázi Tovek a na vyžádání jsou kdykoliv opět přístupné uživatelům.

**Jak a kým je využívána příruční knihovna Rešeršního oddělení, která je umístěna v čítárně?**

Příruční knihovna v čítárně je využívána především návštěvníky čítárny, aby si mohli ověřit a doplnit informace nebo doplnit kontext informací k tomu, co najdou v časopisech.

Druhou skupinou využívající tuto knihovnu jsou zaměstnanci Rešeršního oddělení. I my často potřebujeme ověřit nebo doplnit informace, které nalezneme. Některé knihy, např. atlasy, jsou prostě nenahraditelné a informace z nich jinde nejsou k dispozici. Pokud bych měl uvést příklad, tak pro projekt Před 100 lety je Vojenský historický atlas neustále v permanenci.

Další skupinou jsou pak zaměstnanci rozhlasu, kteří potřebují knihu v příručce rychle a jen k nahlédnutí. Pro takovéto případy je právě příruční knihovna ideálním místem.

**Jaká je zpětná reakce redaktorů, kteří vaše rešerše využívají? Reagujete na jejich připomínky?**

Bez reakce na připomínky odběratelů a bez spolupráce při zadávání rešerše bych si naši práci snad ani nedovedl představit. Na jedné straně jsou zde

opakující se rutinní rešerše, které jsou třeba „na míru“ zadavatele, a tedy v intenzivní spolupráci s ním. A v neposlední řadě vytváříme projekty, u kterých je nutná stálá interakce mezi zadavatelem a zpracovatelem.

**Podílí se Rešeršní oddělení na dlouhodobých projektech rozhlasu, např. Vizi 2020, Rádio Retro?**

Rešeršní oddělení se podílí téměř na všech dlouhodobých projektech Českého rozhlasu. V projektu Vize 2020 byla jako projektová vedoucí zapojena rešeršistka Martina Poliaková. Hlavním nositelem projektu Znovu 89 z roku 2014 byl rešeršista Dušan Radovanovič. Tento projekt byl nominován na festival Prix Europe v Berlíně. Dalším celorozhlasovým projektem, na kterém se Rešeršní oddělení autorsky podílí, je Před 100 lety. A to jsou jen ty hlavní.

Na přípravách tematických Rádií Retro také spolupracujeme, pravidelně k nim zpracováváme rešerše.

**Jaká je publikační činnost Rešeršního oddělení?**

V letošním roce byla asi největším počinem příprava knihy „Kde má cvrček uši, aneb chytřej jak rádio“, která vyšla ve spolupráci s Radioservisem v červnu. První vydání o nákladu 1500 kusů bylo již koncem srpna rozebrané, proto v září následoval dotisk. Na přípravě knihy se autorsky podílel téměř celý kolektiv Rešeršního oddělení. Kniha navazovala na již několikrát zmíněný pořad Víkendová encyklopedie Radiožurnálu. Po tomto úspěchu velice vážně uvažujeme o vydání druhého dílu.

**Spolupracujete s obdobnými odděleními zahraničních rozhlasů, např. v rámci EBU?**

Ano, spolupracujeme s BBC, NDR a Der Spiegel. Naši zaměstnanci – Martina Poliaková, Dušan Radovanovič a Vendula Prokúpková – byli na stáži v rešeršních odděleních těchto médií nebo se aktivně účastnili seminářů k mediálním trendům. Snažíme se zkušenosti a vědomosti, které tam nasbírali, uplatňovat i v naší činnosti. Jednou takovou zkušeností, kterou jsme velice úspěšně aplikovali, je právě model dynamické horizontální matice a projektová práce při zpracování rešerší.

**Ke klasické rešeršní činnosti přibyla i analytická. Můžete čtenářům Světa rozhlasu přiblížit, čeho se týká a jaké další rozvojové programy máte v plánu do budoucna?**

Okolo analytické činnosti koluje v Českém rozhlasu spousta mýtů. Ve skutečnosti jen poskytujeme vedení i tvůrcům pořadů obraz o jejich práci. A to i z dlouhodobějšího hlediska, o tom, jak byli v pořadu zastoupeni např. zástupci politických směrů, jaká byla v pořadu zastoupena témata, jak pořad vypadal

z genderového hlediska. Úhlů pohledu, jakými se můžeme podívat na každý pořad, je mnoho. Stačí získat jen ta správná data. Tímto směrem se ubírají pravidelné analýzy, které analytici Rešeršního oddělení připravují pravidelně.

Další činností, kterou zpracováváme na zakázku, jsou konkrétní tematické analýzy, např. z poslední doby *Obraz dění na Ukrajině ve vysílání ČRo*. Připravili jsme také analýzy sociálních sítí pro stanice, na které nedosáhnou jiné metody analýzy publika.

**Mgr. Tomáš Pancíř**

## **Akademie rozhlasové žurnalistiky**

### **Vzdělávání v Českém rozhlasu**

V roce 2014 byla v Českém rozhlasu založena Akademie rozhlasové žurnalistiky, interní vzdělávací projekt, který je určen především redaktorům, reportérům, editorům a vedoucím redakcí Centra zpravodajství. V „nultém“ ročníku akademie od října 2014 do června 2015 byla do programu zařazena témata, která jsou pro zpravodajství veřejnoprávního média důležitá a v nichž by se novináři měli neustále vzdělávat.

Autorem projektu Akademie rozhlasové žurnalistiky je ředitel Centra zpravodajství Českého rozhlasu Mgr. Tomáš Pancíř, kterého jsme požádali o bližší seznámení s tímto zajímavým počinem:

#### **Kde se vzala myšlenka založit Akademii rozhlasové žurnalistiky?**

Myšlenka založit akademii vznikala postupně. Musím se přiznat, že už když jsem před šesti lety přišel do Českého rozhlasu, překvapilo mě, že tady žádný ucelený projekt interního vzdělávání nebyl. Nejde o to, že by zaměstnanci Českého rozhlasu byli nevdělaní, ale novinářská profese vlastně pořád vyžaduje, aby se redaktori a editoři učili nové věci. A mění se i samotná profese. Když jsem začínal v soukromých rádiích, nahrával jsem na kazety, stříhal na páse a živé vstupy dělal z telefonních budek. Uplynulo něco přes 20 let, což je vlastně necelá polovina profesního života, a všechno je jinak – natáčíme v mp3, k internetu jsou připojené i moje hodinky a sociální sítě a internetová média podstatně mění práci novinářů. A na to je potřeba reagovat. Zkrátka, nikdo – a novinář už vůbec – nemůže vystačit s tím, co se naučil kdysi ve škole nebo v prvních letech praxe. Vzdělávání se týkala podstatná kapitola projektu Centra zpravodajství. A konkrétní projekt Akademie je výsledkem dlouhých debat především s René Zavoralem, kolegyněmi z Oddělení vzdělávání (včetně jejich tehdejšího vedoucího Iva Spilky), s paní

Rozvojových projektů Rešeršního oddělení je celá řada. O některých jsem se již výše zmínil. Rád bych ještě připomněl zapojení rešeršistů do přípravy obsahové náplně webu *PRESSpektivy*. Chtěli bychom také vydat druhý díl knihy „Kde má cvrček uši“ nebo dále silně oživit projekt *Před 100 lety*, který bude velmi důležitý v roce 2018, kdy si připomeneme sto let od vzniku samostatného státu a další. Nápadů máme mnoho, až tolik, že bychom na jejich realizaci potřebovali dvakrát více času.

ředitelkou Süsovou a také s konzultantkou Danou Mudd. A samozřejmě také s kolegy a kolegyněmi v Centru zpravodajství.

#### **Do jaké míry vám byly inspirací požadavky a vzdělávací potřeby redaktorů, editorů a moderátorů?**

Samozřejmě se snažíme mapovat, o jaké kurzy a workshopy by kolegové stáli. V Centru zpravodajství už druhým rokem vedoucí na konci prvního pololetí s každým ze svých redaktorů a editorů sedí mezi čtyřma očima a povídají si o silných a slabých stránkách a také o vzdělávání. A v projektu Akademii z toho vycházíme, i když samozřejmě nikdy není možné okamžitě vyhovět všem.

#### **Vaši redaktori mají většinou vysokoškolské vzdělání. To je pro profesi novináře jakýsi standard, ze kterého v akademii vycházíte. Je to tak?**

Vysokoškolské vzdělání skutečně považuji za standard, ale jak už jsem říkal, nemůže to stačit. Dobrý novinář musí mít celou paletu dovedností a musí mít velmi široký obecný přehled. A měl by o své práci i o společnosti také přemýšlet. A z toho vychází celý koncept akademie – má nabízet odborné přednášky, profesní trénink i jakousi nadstavbu, přednášky a debaty o současné společnosti, o vlivu médií, o moderních technologiích nebo o vývoji evropské civilizace – a hrozně se těším, že i na to v tomto školním roce dojde.

#### **Na základě čeho byl sestaven program akademie v její úvodní fázi, v takzvaném nultém ročníku? Kdo vybíral témata seminářů a přednášek?**

V nultém ročníku jsme se věnovali základním oblastem, které jsou potřeba skutečně každodenně – základům práva, politologie a fungování EU, pravidlům obsaženým v Kodexu Českého rozhlasu

a v našich žurnalistických zásadách a základním dovednostem – tedy formulací zpráv, zvukovému střihu a ověřování informací. Což jsou samozřejmě oblasti, které z programu akademie nezmizí ani v novém školním roce.

### **Můžete uvést některá témata?**

Já bych to spojil s předešlou odpovědí – okruh těch, kdo to vybírali, je stejný jako na konci odpovědi na první otázku.

### **Odkud jsou lektori akademie? Vedli semináře i interní lektori?**

Šlo a i do budoucna by mělo jít o kombinaci interních a externích lektorů. Workshopy k psaní zpráv vedla například Jana Gulda, výborné semináře o ověřování Adam Javůrek a střihání příspěvků se věnoval Ondřej Kalous. Právní základy přednášel vedoucí našeho právního oddělení Milan Malina spolu s dr. Augustinovou z Nejvyššího soudu, politologii vedl Petr Just z MUP a základy EU skvěle odpřednášel náš zpravodaj v Bruselu Ondřej Houska. A Kodexu Českého rozhlasu se věnovala jeho spoluautorka Helena Havlíková.

### **O které semináře byl největší zájem? A proč?**

Nejvíce lidí absolvovalo přednášky ke Kodexu ČRo a žurnalistickým zásadám, což má prozaický důvod – pro všechny editory a pro velkou část redaktorů a reportérů byly tyto přednášky povinné, a tak jsme je organizovali tak, aby se opravdu všichni mohli zúčastnit. Pokud jde o zájem, samozřejmě jsme naráželi na velkou pracovní zátěž – fungování redakcí je často velmi napjaté, ve zpravodajství se nedá vše jednoduše plánovat, a tak v mnoha případech museli přihlášení účastníci na poslední chvíli místo na seminář do terénu nebo do služby.

### **Které oblasti nebo které předměty, použijeme-li školní terminologii, považujete vy osobně za nejdůležitější?**

To je samozřejmě individuální. Obecně se dá říci, že vše, co bylo součástí nultého ročníku. Kdybych měl vybrat jednu věc, pak je to Kodex ČRo a žurnalistické zásady. Jejich znalost a přirozené dodržování je základem, bez kterého médium veřejné služby nemůže přežít. A na další příčky bych doplnil multimedialitu a schopnost smysluplného, srozumitelného a jazykově správného formulování zpráv.

### **Akademie rozhlasové žurnalistiky je interní vzdělávací projekt určený především redaktorům Centra zpravodajství. Může se jednotlivých seminářů zúčastnit i někdo jiný, kdo nepracuje ve zpravodajství, ale o dané téma se zajímá?**

Akademie rozhodně nemá a nechce být uzavřenou. Jsme a budeme rádi, když se zúčastní i další zaměstnanci a spolupracovníci Českého rozhlasu. Posлуhač přece neřeší, jestli mu něco říká redaktor Centra zpravodajství, moderátor z Centra vysílání nebo zprávař z regionálního studia. Faktem ale je, že řadu věcí si za pochodu zkusíme, je to ambiciózní projekt, který se musí rozvíjet řadu let. A tohle testování je jednodušší v rámci jednoho centra, v tomto případě Centra zpravodajství.

### **Kdo má na starosti organizaci kurzů a seminářů?**

Akademie rozhlasové žurnalistiky vznikla ve spolupráci Centra zpravodajství a Oddělení vzdělávání, které se ujalo právě organizace akademie i administrativy s ní spojené. Ale nejen to. Oddělení vzdělávání se v uplynulém ročníku do tohoto projektu zapojilo i kreativně. Jeho tým navrhl některá témata, například problematiku náboženství v současné době, a pozval odborníka z Orientálního ústavu AV ČR. Zároveň se specialisté tohoto oddělení podíleli na analýze zpravodajských textů po jazykové stránce a své poznatky pak společně se zprávaři rozebírali na interaktivních seminářích. Organizace celé akademie je v režii především tohoto oddělení. A já bych chtěl opravdu všem dámám z Oddělení vzdělávání za tuhle práci poděkovat, jsou to vážně skvělé profesionálky a bez nich by akademie v žádném případě nefungovala.

### **Jak často se konaly semináře a kurzy na vybraná témata?**

Snažili jsme se každé téma opakovat alespoň 2x, což ale vedlo k tomu, že se jednotlivá setkání konala v mnoha dnech – a bylo těžké organizovat práci redakcí a zároveň umožnit všem zájemcům, aby se účastnili přednášek a workshopů. Proto v nadcházejícím ročníku chceme zkusit celodenní bloky – více témat dáme do jednoho dne. Když se někdo přihlásí a bude v práci chybět, bude mít za ten den šanci absolvovat více hodin akademie.

### **Český rozhlas má v každém krajském městě své regionální studio. Konaly se semináře akademie tedy i jinde než v hlavní budově rozhlasu v Praze?**

My jsme od začátku chtěli, aby se přednášky odehrávaly i mimo Prahu. Vybrali jsme si vzhledem k dopravním možnostem (dálnice, železniční koridor) Olomouc a chtěli jsme, aby každá přednáška byla ve dvou termínech v Praze a v jednom v Olomouci. Ale ukázalo se, že je při počtu lidí v jednotlivých regionálních redakcích Centra zpravodajství v podstatě nemožné zajistit, aby v Olomouci mohlo být dost účastníků. A tak jsme ve většině od tohoto plánu upustili. Ale stále hledáme témata, která by byla

zajímavá i pro lidi mimo Centrum zpravodajství – a doufám, že se do regionů s akademií vrátíme.

### **Jakým způsobem zaměstnanec rozhlasu informujete o programu akademie?**

Veškeré informace o harmonogramu akademie jsou publikovány a aktualizovány na intranetu, na stránkách spravovaných Oddělením vzdělávání. A důležitá je i role vedoucích redakcí – oni by měli vědět, kdo má jaké silné a slabé stránky – a na základě toho by svým kolegům měli jednotlivé přednášky a workshopy připomínat a doporučovat.

### **Jsou po skončení kurzů a seminářů k dispozici nějaké studijní materiály nebo podklady pro ty, kteří se jich nemohli zúčastnit?**

Zatím jsou na intranetových stránkách k dispozici materiály jen k některým tématům, například k politologii nebo k právní problematice, jako je nový občanský zákoník. Časem bychom chtěli od lektorů získat podklady ke všem uskutečněným seminářům a zveřejňovat je průběžně na intranetu.

**Mgr. art. Peter Duhan**

## **Tuzemský mediální trh se mění a Český rozhlas s ním**

**(rozhovor vedl Mgr. Jaromír Studený)**

**„Český mediální trh je v pohybu a je třeba to vnímat jako příležitost,“ říká generální ředitel ČRo Mgr. art. Peter Duhan v rozhovoru, jehož tématem jsou také technologické a programové změny, jimiž Český rozhlas v průběhu letošního roku prochází. Zajímalo nás, jak do kontextu této věty zapadá spuštění experimentálního vysílání digitálního multiplexu DAB Praha nebo třeba nové programové schéma stanice Český rozhlas Plus.**

**Pane řediteli, řada lidí dnes říká, že se český mediální trh dostal do jakési patové situace, kdy většina soukromých celoplošných televizí a rádií, klíčových celostátních deníků a zpravodajských serverů patří několika málo takzvaným mediálním oligarchům. Jaký je váš názor na změny, jimiž tuzemský mediální trh v poslední době prošel?**

Já se s tímto pohledem na věc neztotožňuji. Přeskupování vlastnictví médií v privátní sféře je zcela přirozený proces a po létech, kdy byl český trh značně rozdroben, jsme nyní svědky koncentrace v několika mediálních domech. V oblasti rozhlasového vysílání to můžeme například doložit faktem, že ve společnostech Regie Radio Music a Radio United Services je v současnosti koncentrováno

### **Je program akademie v daném školním roce neměnný, nebo je možné program doplnit o aktuální téma?**

Program není a ani nemůže být neměnný. Stále se objevují nová témata, která si říkají o specifické přednášky. V minulém roce jsme tak připravili například přednášku o islámu, nyní uvažujeme o tématech spojených s uprchlíky.

### **Budete se v dalším ročníku věnovat stejným tematickým okruhům nebo připravujete nějaké novinky?**

Některá témata zůstanou, ale rozhodně chystáme i nové okruhy. Přibydu základy ekonomie, semináře o češtině nebo o autorském právu ve vztahu k přípravě zpravodajství. A hodně se chceme věnovat ověřování, multimédiím a v závěru školního roku i novému webovému redakčnímu systému Drupal. A jak už jsem říkal, těším se, že začneme i s debatami o současném světě a o vývoji médií – se sociology, filozofy nebo mediálními odborníky.

**(rozhovor vedla PhDr. Bohuslava Kolářová)**

pres 50 % českých privátních stanic. Médium veřejné služby, jako je Český rozhlas, může v této neklidné době ukázat svůj potenciál díky stabilitě, serióznosti a koncentraci na vývoj v dlouhodobém horizontu – mám na mysli třeba spuštění plnohodnotného celoplošného vysílání stanice Český rozhlas Plus nebo spuštění digitálního multiplexu DAB Praha.

**Ke spuštění celoplošného vysílání stanice Plus a digitalizaci rozhlasového vysílání bych se ještě rád vrátil později. Nicméně v souvislosti se změnami na českém mediálním trhu jsem se vás chtěl zeptat ještě na jednu věc – relativně hodně se hovoří o pohybu novinářů mezi médii veřejné služby a priváty. Vnímáte to jako problém, či dokonce hrozbu pro Český rozhlas?**

Naopak, tento pohyb může oběma stranám přinést profit a příležitost k dalšímu vývoji. Veřejnoprávní média se u těch privátních mohou inspirovat v oblasti efektivit využití lidských zdrojů a komunikace s posluchači, respektive diváky, soukromá sféra naopak může při příchodu lidí z médií veřejné služby využít jejich erudici na poli novinářské etiky a systematické práce v institucích s dlouholetou tradicí.

Nebojme se tedy těchto přestupů z „břehu na břeh“ – jsou naprosto přirozené a přínosné pro obě strany. Opět uvedu konkrétní příklad: jednou z klíčových moderátorských osobností nového formátu stanice Plus bude paní Barbora Tachecí, která má bohaté zkušenosti jak s privátní sférou, tak s médii veřejné služby.

### **Český rozhlas spustil začátkem srpna experimentální vysílání digitálního multiplexu DAB Praha. Jedná se o malý krok v procesu digitalizace rozhlasového vysílání, ale velký skok pro Český rozhlas?**

Jsem bytostně přesvědčen, že se jedná o velký skok jak pro Český rozhlas, tak pro celý proces digitalizace rozhlasového vysílání v tuzemsku. Čeká nás samozřejmě ještě velmi dlouhá cesta, na níž budeme nuceni usilovat o změny české legislativy, jednat s obchodními partnery, prodejci elektroniky i výrobci automobilů, vyzkoušet řadu technických opatření a jejich životaschopnost a v neposlední řadě přesvědčit naše posluchače o smysluplnosti nastoupené cesty. Nicméně výsledná možnost dostat k posluchačům v lepší kvalitě a plnohodnotném pokrytí všechny naše stávající stanice, dobře je doplnit novým specifickým programem a to vše ještě zkvalitnit díky multimedializaci a dalším doplňkovým službám pro nás bude dostatečnou odměnou. S tím

koresponduje také stanovení rozpočtových priorit pro rok 2016 v oblasti rozvoje nových médií, kreativního hubu a stanice mluveného slova Český rozhlas Plus. To vše současně zapadá do dlouhodobé koncepce rozvoje médií veřejné služby, shrnuté ve strategickém dokumentu Vize 2020.

### **Tím se dostáváme ke spuštění stanice Český rozhlas Plus v novém formátu a formou celoplošného pokrytí. Co od tohoto projektu očekáváte vy osobně?**

Není žádným tajemstvím, že jsem vždy byl velkým příznivcem existence stanice mluveného slova a analytické publicistiky v portfoliu vysílání Českého rozhlasu. A tato věc se stane 2. listopadu skutečností, což mě samozřejmě mimořádně těší. Tento formát do nabídky veřejnoprávního rozhlasu nepochybně patří. Musíme se samozřejmě zaměřit na vyvážení obsahu stanice Plus s programovou nabídkou Radiožurnálu, a přesvědčit tak posluchače o tom, že pro ně má význam poslouchat oba tyto kanály. Zjednodušeně řečeno – v průběhu dne by se měli na Radiožurnálu dozvědět informace typu „tady a teď“, aby si večer v klidu svých domovů mohli rozšířit obzory při poslechu pořadů typu „jak a proč“. Nepochybuji o tom, že se nám to díky celoplošnému pokrytí, kvalitnímu personálnímu obsazení a vyváženosti nového programového schématu stanice Plus podaří.

## **Bilance 2015 olomouckýma očima**

**Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., a studentky Tereza Osmančíková, Iva Kubíčková, Zuzana Řezníčková a Gabriela Dvořáková**

XXIII. ročníku přehlídky rozhlasové umělecké slovesnosti Bilance 2015 jsme se účastnily jako pětičlenná výprava z Univerzity Palackého Olomouc. Velký dík patří Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za vstřícnost vůči studentům a akademikům obecně, za organizaci akce, za výběr hezkého místa a za péči věnovanou dramaturgii přehlídky. Tradičně byly zastoupeny literární i dramatické žánry, povídky, výpovědi z vysílací řady Osudy, dramatizace i rozhlasová hra. Bilance připomněla stěžejní rozhlasové téma roku 2014 (1. světovou válku) a přinesla i pohled na dosavadní výsledky projektu Hrdina.cz. Leitmotivem přehlídky i kuloárových debat byla tvorba regionálních studií, která jsou po velké reorganizaci rozhlasového schématu v ještě svízelnější situaci než kdy dříve, právě v čase a prostoru pro vlastní tvorbu. I proto se na přehlídce objevily publicistické pořady a povídky z regionu jako ukázka toho, co je v současné době možné.

Velkou vstřícnost projevilo SRT vůči nerozhlasovým subjektům. Zdá se mi velmi prozíravé, že Sdružení vnímá stále větší otevřenost auditivního prostoru, v němž často hojněji než tvorba Českého rozhlasu zní mezi lidmi nejrůznější média propojená s internetem, audioknihy atd. Tento trend bude v budoucnu posilovat a je velmi žádoucí vytvářet prostor, v němž se může rozhlasová a ostatní auditivní tvorba potkávat. Letos jsme mohli poslouchat dvě drobné skicy olomouckého studentského rádia UP AIR, rozsáhlou rozhlasovou hru skupiny elévů Českého rozhlasu a dva slovenské pořady. Přestože kvalita těchto hostujících pořadů byla značně kolísavá, považuji to za vykročení správným směrem. Podaří-li se do budoucna Bilanci otevřít i směrem ke komerčním vydavatelům audioknih, budeme možná překvapeni, jak kvalitní, plnohodnotná literární a literárně-dramatická díla vznikají mimo půdu rozhlasu.

Nedílnou součástí Bilance jsou diskuse nad vyslechnutými pořady. Stále nad nimi visí otazník – jak diskutovat bezprostředně po skončení pořadu, na vlně emoce, bez možnosti odstupe? Jakkoli jsou tyto diskuse citlivě moderovány, často v nich převládají rozpaky. Jistěže i bezprostřední reakce má svou hodnotu, málokdy se ale dostáváme k analytičtějšímu přemýšlení o dramaturgii, stavbě pořadu, režii nebo sound designu, případně hereckému výkonu. Zklamáním pro mne letos byla malá ochota účastnit se debaty ze strany přítomných dramaturgů, režisérů i řady redaktorů. Vzhledem k tomu, kolik různorodých reakcí je možné zaznamenat při večerních posezeních u vína, stála bych velmi o to, abychom zvládali i kontroverzní, zásadně nesouhlasná, provokativní stanoviska formulovat kolegiálně v rámci debaty nad pořady. Se studenty se o to pokoušíme v rámci seminářů neustále, v prostoru Bilance jsem takovou otevřenost a ochotu bavit se věcně a bez pocitu osobního dotčení postrádala.

Následující text má nutně charakter poznámek k jednotlivým pořadům, subjektivních postřehů a náhledů na vyslechnuté pořady.

Andrea Hanáčková

**Tereza Osmančíková** (1. ročník Mgr. studia)

Pomyslnou zvukovou zeď ze jmen obětí a jejich odkazů vytvořil pro cyklus Souzvuk režisér Radim Nejedlý pořadem **Vy stěny bílé, žalují vám**. Svědkem tragických okamžiků 2. světové války byly zdi Kounicových studentských kolejí v Brně, ze kterých se po dobu války stala věznice s mučírny. Mnozí z vězňů zanechali ve svých celách stopy po své přítomnosti v podobě vzkazů, básní, dopisů, uchovaných na zašlých dveřích skříní nebo dřevěných deskách stolů. Kompilací velkého množství trýznivých vzkazů, mnohdy sepsaných těsně před vlastní popravou, společně s předčítáním seznamu obětí a vězněných a hrozivými výpověďmi o průběhu výslechů a věznění vznikla působivá koláž odehrávající se ve stopáži jedné hodiny. V následné diskusi někteří kolegové vyjádřili poděkování za tento meditativní prostor, jedno z možných přirovnání nacházeli v projektu čtení jmen židovských obětí holocaustu, které v Pinkasově synagoze ve spolupráci s Českým rozhlasem uspořádala 16. září 1999 Vladimíra Lukařová. V tomto případě však šlo o komponovaný pořad a já se domnívám, že právě velký časový prostor pořadu výslednému dojmu uškodil. Přemíra jednotlivých úryvků se postupně stávala schematickou a emočně těžkopádnou. Citace prokládané přesnými daty věznění či popravy, přesnými adresami a dalšími detailními faktografickými informacemi pomáhají lepší časové a místopisné orientaci, nicméně s přibývajícimi údaji je

posluchačova pozornost zahlcena. Větší prostor věnovaný konkrétním osudům by pořad odlehčil a zmírnil nastavený temporytmus. Výběr hudebních podkresů a předělů citlivě koresponduje s tíživým obsahem a poskytuje čas ke zpracování slyšených nesnadných osudů. Překvapivě zjištění, že odsouzení lidé i v nejistotě nad dalšími dny měli potřebu se umělecky vyjádřit, ať už v básních, nebo úvahách, jen podtrhuje silné sdělení celého pořadu.

Další z vltavských cyklů, tentokrát Kabaret, prezentoval dvojici povídek izraelského autora Etgara Kereta **Velký modrý autobus** a **Slušně vychovaný chlapec**, které vznikly pod režijním vedením Petra Gojdy. Absurdní humoristické texty, interpretované Pavlem Batěkem na pozadí lehce prvoplánové židovské hudby, prezentují jednoduché situace s nenápadnými pointami. Také čtvrtý díl z Četby na pokračování **Tichý dech** je vystaven na interpretaci jednoho herce. Na platformě deseti dílů se rozkrývají zážitky pražského lékaře Jana Trachty, který působil v drsných podmínkách africké zdravotní mise. Literární text, který je záměrně postaven především na deskripci, se ukázal jako vhodný pro rozhlasovou úpravu.

Monologická četba interpreta Marka Holého probíhající ve velmi svižném tempu neposkytuje možnost k vydechnutí. Svým civilním projevem adekvátně vystihl velmi racionální jednání protagonisty, lékaře, který se musí v nestandardních podmínkách rychle rozhodovat, často improvizovat, zkoušet nové postupy a pracovat stále na hranici fyzických i psychických sil.

Novinkou letošní Bilance bylo uvedení pořadů vzniklých pro studentské rádio UP AIR. Nově vzniklá literárně-dramatická sekce s názvem „Panoptikum“ zkouší tvořit různé rozhlasové formáty, a hned dva kratší tvary – povídka a minutová hra, zazněly mezi pořady Českého rozhlasu také na Bilanci. Snaha studentů vytvořit pořady blízkí se podobě profesionálních pořadů Českého rozhlasu je samozřejmě ztížená nedostačujícími podmínkami, nehereckým obsazením a výslednou zvukovou nedokonalostí. Byla prezentována zdařilá povídka **The Usual**, která je autorským dílem jedné ze studentek anglistiky, což je také důvod, proč zůstala povídka zachována v originálním znění. Na pozadí zvukově barvitých, ovšem popisných ilustrací překvapivě graduje a vrcholí. Naproti tomu minutová hra **Prostě prostopravdy** sice prokázala zajímavý nápad, nicméně rozvláčnost před závěrečným vypointováním celkovému vyznění ubírá. Přestože nelze srovnávat pořady profesionálních tvůrců s prvotními pokusy amatérských studentů, už samotná skutečnost, že mohly být prezentovány na této přehlídce, poukazuje na příznivé vyhlídky vzájemné spolupráce.

**Iva Kubičková** (2. ročník Bc. studia)

Středeční dopolední poslech zahájil pořad **Okrouhlý bok a ňadra dmoucí**, který stručně reflektuje proměny módy a ideál krásy v průběhu staletí. Sama autorka Hana Soukupová v pořadu zastupovala řadu rolí. Byla reportérkou i průvodkyní celého pořadu, režisérkou. I přesto její autorský subjekt výrazně nezasahoval do vývoje celého pořadu. Věcně a stručně položené otázky chronologicky posouvaly vývoj celého pořadu. V rámci pořadu posluchač procestoval skrze krásnou a štíhlou gotiku přes uvolněnou renesanci až po bohaté baroko. Jednotlivá období byla doplněna hudbou na motivy konkrétního období a citacemi z dobových autorů. Prostřednictvím Molièrova díla bylo například popsáno oblékání mužů, jemuž se sám autor ironicky vysmíval. Avšak nejdůležitější participaci na pořadu měly dialogy autorky s odborníci na vývoj módy Kateřinou Cichrovou. Velmi kladně bych hodnotila i zvolenou časovou stopáž 28 minut, která je relevantní k posluchačské pozornosti k takto zvolenému žánru.

V rámci *Bilance* se nám naskytla možnost poslechnout si i tvorbu slovenského rozhlasu. Představen nám byl dokument **Spomienka na básnika Joža Urbana**, jehož autorkou je Ivica Ruttkayová. Hned v úvodu zazněla píseň od Mira Žbirky. Pro mnohé z nás bylo užití této písně velmi matoucí. Kdo je tedy Jožo Urban? A proč posloucháme Žbirku? Po skončení poslechu jsme dostali odpověď. Jožo Urban byl autorem textu k dané písni. Velkou propastí v možnosti vstřícně vnímat tento pořad se pro nás stala neznalost této populární slovenské osobnosti a neznalost kontextu. Dokument byl provázen velmi sugestivně autorkou, která představila Jozefa Urbana, jeho narození, studium i pracovní kariéru. Bohužel osobní linie hlavního příběhu, života kontroverzní postavy rockového textaře, byla přehlcena výpověďmi jeho přátel, rozhovory a reportážními záznamy autonehody, která se stala pro jeho život osudnou.

Předěl mezi dopoledním a odpoledním poslechem tvořil drobný portrét Výročí týdne **Aby člověk mohl milovat vlast, musí milovat Humpolec**. Už od samého začátku byl z dokumentu cítit příznačný styl Miloše Doležala. S krátkým předstihem jsem měla možnost slyšet jeho předešlý dokument *Cirkus na faře aneb Pepito, neplivej!*. Jakmile jsem v programu viděla jméno autora dokumentu, byla jsem zvědavá, čím nás Miloš Doležal překvapí tentokrát. Martin Jírouš, básník, kritik, pro mnohé známý jako Magor, byl v dokumentu představen skrze vzpomínky svých přátel, spolužáků, ale i své učitelky. Miloš Doležal, jak je pro něj typické, shromáždil řadu lidí, kteří důvěrně znali Magorovu osobnost, a z jednotlivých výpovědí vytvořil dokument. V diskusi jsme ocenili

jasný fokus pořadu – první roky Jíroušova života a mládí. Problematická zvuková kvalita (bouchání do stolu) na malé ploše trochu při poslechu rušila, rozhlasová miniatura tím ale výrazně neutrpěla.

**Zuzana Řezníčková** (1. ročník, Ph.D. studia)

Nedílnou součástí přehlídky *Bilance* jsou kromě poslechů jednotlivých rozhlasových inscenací také diskuse, které jsou bezprostředně po auditivním zážitku vedeny mezi přítomnými rozhlasovými praktiky i teoretiky. Během nich dochází k názorovým souzněním, či střetům, sdílí se zajímavé poznatky, postřehy i zkušenosti a na závěr se k diskutujícím přidává také autor, dramaturg či režisér daného díla. Proto bych své zážitky a dojmy z letošní *Bilance* chtěla obohatit také o některé body z diskusí, které mnohým účastníkům nedaly spát ještě při večerním posezení.

Zajímavým průvodním jevem diskusí v odpolední části prvního dne letošní *Bilance* byla poměrně velká rozrůzněnost názorů. Tvůrci byli často konfrontováni s tím, že jejich díla nebyla přijímána stoprocentně kladně. Většina inscenací uvedená v tomto bloku nějakým způsobem tematizovala hrdinství v souladu s aktuálním vltavským dramaturgickým cyklem *Hrdina.cz*. Hned první desetiminutové mikrodrama **Král komiků? aneb Hvězdy nad Baltimore** představuje zahajovací část projektu *Hrdinové* s otazníkem, který si klade za cíl představit osobnosti české historie, jež jsou veřejností i historiky vnímány nejednoznačně. Herec Vlasta Burian, jemuž je vytykána kolaborace s nacisty za druhé světové války, mimo jiné díky rozhlasovému skeči *Hvězdy nad Baltimore*, k takovým rozporuplným osobnostem bezesporu patří. Autor a režisér pořadu Tomáš Vondrovic se společně s dramaturgem Hynkem Pekárkem zaměřil především na kritiku a stíhání Buriana v poválečném období, kdy dokonce stanul před soudem a jako umělec byl zcela diskreditován. Vzhledem k tomu, že řada posluchačů nemusí být s celou kauzou podrobněji seznámena a vybaví si Buriana pouze jako komickou postavu z jeho největších filmových hitů, je škoda, že v mikrodramatu není více přiblíženo právě ono osudné dilema, ono rozhodnutí, které herci prakticky zničilo zbytek života. Takto hra vyznívá spíše sentimentálně a jednoznačně proburianovsky a nezastává, jak bychom očekávali, neutrální stanovisko. Tato skutečnost není tolik na škodu ve vltavském éteru, kde bude po uvedení mikrohry následovat delší diskuse, která může přinést více pohledů na danou osobnost a která vytvoří prostor pro to, aby si každý utvořil svůj názor. Ale například na Radiožurnálu by měla být uvedena pouze samotná mikrohra, jež samotnou osobnost příliš neproblematickuje.



Rovnou tři, rovněž nejednoznačné, hrdiny přináší rozhlasová inscenace Aleše Vrzáka **Terminus**. Tři zdánlivě nesouvisející monology se ve hře irského dramatika Marka O'Rowea a v překladu Ester Žantovské propletají v takřka hiphopovém rytmu. Jde o metaforickou a místy brutálně upřímnou výpověď o hrdinech současnosti, jejich vztazích a životech, jimž často něco schází. Inscenace je zvukově velmi minimalistická a staví na slovu, které však díky herecké intonaci a rytmu promluv často působí téměř jako hudba. Přes svou poměrně dlouhou stopáž byla inscenace přijata velmi kladně.

Z cyklu Hrdinové v poezii představila dramaturgyně Alena Zemančíková jednu z poetických desetiminutovek uváděných v rámci pořadu Hudební galerie s názvem **Mezi Olympem a Kyllénou**. Přestože na pořadu spolupracují také posluchači Filozofické fakulty Karlovy univerzity, minimálně tato (na Bilanci představená) část nevykazovala nejmenší známku mladistvějšího ducha. Inscenace působila zvukově velmi zastaralým dojmem, který jen umocňovala deklamace hereckých představitelů. Ne zcela příznivé produkční okolnosti samozřejmě ovlivnily konečnou podobu díla, je však otázkou, zda si již poezie v rozhlase obecně nezaslouží jinou a o něco dynamičtější podobu, zvláště podíleli se na ní studenti.

Další dvě uvedené inscenace prvního dne Bilance představovaly poněkud odlehčenější žánr: „sci-fi“ pohádky **Čajovna U Oranžové kočky** ostravské autorky Evy Lenartové a krátká zvuková upoutávka Jany Klusákové **Knižní záložka**. Ostravská inscenace představuje rozhlasovou adaptaci knihy pro děti, či spíše pro dospívající. Autorka v ní vytváří několik poměrně složitých dějových rovin, pracujících s motivy čarodějnictví, černé magie, cestování v čase a orientální mytologie. Větším problémem však je, že se tuto nesouradnou směs snaží vměstnat do hodinové rozhlasové inscenace, která se tím zákonitě stává nepřehlednou. Menší dítě by se pravděpodobně v ději vůbec neorientovalo a je otázkou, nakolik by příběh dospívající dívky s nadpřirozenými schopnostmi zaujal dnešní teenagery. Zásadní problém této inscenace tak představuje především dramaturgie, respektive její absence. Je zřejmé, že se scénářem, přehlceným motivy, postavami a zápletkami, měl potíže i režisér Peter Gábor, který inscenaci dále zproblematizoval špatným obsazením především z hlediska věku protagonistů.

*Knižní záložka* představila krátkou a zábavnou formou jednu z nejnovějších knih pro děti. Diskuse se pak točila především kolem problematiky generačního rozdílu mezi hlasateli Rádia Junior a jeho předpokládanými posluchači.

**Gabriela Dvořáková** (2. ročník Bc. studia)

V následujících řádcích se pokusím shrnout především reakce, které jednotlivá uvedení vzbudila, čímž se dotknu možná i obecnějších otázek, které jsme si v průběhu poslechů kladli a na něž jsme hledali odpovědi nejen při diskusích bezprostředně po vyslechnutí, ale i u kávy na chodbách a u „kulatého stolu“ v pozdních hodinách.

Rozhlasová hra **Férový obchod**, kterou vytvořila Tvůrčí skupina elévů pod režijním vedením Josefa Blažejovského a Štěpána Sedláčka, nezbudila tak bohatou diskusi, jak by se dalo očekávat a jak by si zasloužila. Hra byla napsána pro studentský majáles, kde se živě hrála, a až následně vznikla i její rozhlasová podoba. Přestože hra byla psána pro „nevidící diváky“, bylo zřejmé, že autorům scénáře je psaní pro rozhlas zatím vzdálené. Za sebe bych upozornila především na ne zcela fungující dialogy v nejasně vystavěných situacích a velmi dlouhé monology, které v hodinové stopáži působily až neúnosně.

Zkušením rozhlasoví tvůrci však velmi ocenili aktuální téma proměny altruismu v sobectví prostřednictvím bizarního koučování a pochopitelně snahu elévů o vlastní tvorbu.

V diskusi zůstalo záhadně opomenuto přesné fungování a především způsob vedení této tvůrčí skupiny, která by měla být jasně nejperspektivnější pro nastupující rozhlasovou generaci. Nedožvěděli jsme se ani to, proč hru nikdo výrazněji nepřipomínkoval.

Převedení francouzské rozhlasové adaptace známého komiksu Joanna Sfara **Rabínův kocour** v režii Petra Vodičky bylo přijato pozitivně. Nutno dodat, že o velkou část úspěchu se postarala samotná skvělá literární předloha plná sarkastického židovského humoru. Do diskuse se dostala očekávatelná konfrontace francouzského originálu a české verze. Zatímco většině vyhovovala více laskavá poloha příběhu o mluvícím kocourovi v rodině ovdovělého rabína, znalci originální francouzské verze požadovali zdůraznění hravosti a opravdu velmi osobitého nekorektního humoru. Rozporováno bylo i herecké obsazení (v roli kocoura Václav Neužil a v roli možná příliš laskavého a lehce rezignovaného rabína Jan Hartl), připomínky zazněly i k sound designu. Větší zvuková nadsázka by zřejmě pomohla k tomu, aby povídka vyzněla méně pohádkově.

Dokument Dagmar Misařové **Slunečnice ze Skotnice** přivedl diskutující k věčné a současně nesmírně důležité otázce autorského subjektu. Jak může dílo poznamenat fakt, že dokumentarista a respondent jsou v blízkém vztahu? Jak může respondent ovlivnit záměr autora? A jak s respondentem správně pracovat? Tyto a podobné otázky by vydaly na samostatný workshop a důkladnější rozpravu. Na tu však nebyl při odpoledním bloku prostor, přestože

se diskuse točila pramálo kolem tématu těžce postiženého dítěte a péče o něj a neustále směřovala právě k výše zmíněným tématům. Všemi zúčastněnými byla jednoznačně oceněna občanská angažovanost dokumentu, který byl odvysílán v cyklu Dobrá vůle, a po něm v programu následovala diskuse. Jako impuls pro dramaturgii Bilance se nabízí otázka, proč je do přehlídky literární a dramatické tvorby zařazena „čistá publicistika“? Jistěže šlo o příspěvek z regionu, pro pořady tohoto žánru je však vyhrazena podzimní přehlídka Report.

Dvacetiminutová sci-fi povídka Ivana Ilse **Báječný budoucí svět**, která vznikla v dílně českobudějovického režiséra Luboše Koniře, byla osvěžujícím zakončením odpoledního bloku a reflexe pořadu se odehrála ve stejném duchu. Jednoduchá, až banální, ale stále vtipná zápletková byla povýšena na skvělé rozhlasové dílo především díky propracovanému plastickému zvuku a původní hudbě, jejímž autorem je také Luboš Koniř. Za zmínku stojí originální expozice a dodržení očekávatelných žánrových postupů. Několikrát jsme se v diskusi nad regionálními pořady shodli, že výše uvedené kvality nebývá snadné dodržet v často šibeničných (a nedůstojných) podmínkách regionálních studií.

### Andrea Hanáčková

Téma 1. světové války reflektovaly dva krátké příspěvky, které vznikly v rámci evropského projektu EBU a jsou dostupné na webové stránce Euroradia. Ars akustickou miniaturu na téma reinterpretace válečných událostí, útrap, ale také výzbroje a taktiky nabízí audiosnap Evy Blechové **Pro patria mori**. V diegetické situaci sledujeme dva chlapce, kteří hrají válečnou počítačovou hru s tematikou bitvy u Verdunu (1916), vedou řeči o zabíjení střelbou, plynem, rozdrncení tankem. Pointou je nucená pauza, kterou hra vyžaduje v okamžiku Vánoc – v té době se na frontách první světové války neválčilo, a tak i počítač vyzývá hráče k pauze. Druhá stopa sound designu (Ladislav Železný) je vytvořena z hlasových a zvukových variací na báseň Wilfreda Owena **Dulce et decorum est**. Akcentace slova death působí v paralelní zvukové vrstvě jako doprovod chlapecké hry na počítači. Zatímco Owen poeticky popisuje reálné hrůzy první světové války, chlapci u počítače vnímají o sto let později stejné události jen jako jakýsi historický rámeček ke standardní počítačové „střilečce“. Na Bilanci jsme neviděli vizuální doprovod audio snapshots, který nabízí jednoduchý symbol počítačové hry, zaměřovač, který stále bloudí po ploše obrazovky a hledá vhodný terč. Další prvek vizualizace auditivního dramatu tvoří stylizovaná tištěná podoba básně. Na pokročilejší úrovni se zde mísí ars acustica a animace s cílem vyvolat především emoci a zprostředkovat poslechové

zážitky. Audio snapshot **Pro patria mori** rezignoval na faktografickou přesnost a o samotné bitvě u Verdunu prozradil jen přibližné informace. Je ale přesnou ukázkou toho, co lze nazvat re-prezentací historie a její aktuální proměny v kontextu nových médií.

Dokudrama **Řidič vozu smrti** vytvořili autoři Bronislava Janečková a Petr Mančal na základě nedávného nálezu deníku řidiče Leopolda Lojky, který 28. června 1914 řídil auto s následníkem trůnu Ferdinandem d'Este v okamžiku atentátu (původní námět Stanislav Motl). Bohatá zvuková kompozice, dvojjazyčný scénář v češtině a němčině, strhující vylíčení několika krátkých okamžiků, které rozpoutaly první světovou válku. Zásadní okamžiky průběhu atentátu jsou prezentovány v ich-formě. Učebnicový příklad reinterpretace velké historie skrze drobné příběhy anonymních lidí, kteří v konkrétním okamžiku mohli historii velmi zásadně ovlivnit. Ať už to udělali, nebo ne, stávají se po letech, v novém světle již proběhlých událostí, objektem zájmu, spekulací a zdrojem pomyslné konstrukce dějin v rámci metody paralelní historie.

Se znalostí vizuální (internetové) podoby obou pořadů bylo pro mne zajímavé vnímat je pouze jako zvukové dokumenty. Je vlastně těžké tyto dva zážitky komparovat. Vizuální vnímání téměř nutně staví zvuk do pozice doprovodného vjemu. O to radostnější je zjištění, že při čistě auditivním poslechu je prožitek obou pořadů stejně intenzivní. Důležité je také zmínit, že oba pořady **Pro patria mori** a **Řidič vozu smrti** byly oceněny na Prix Marulic 2015.

Ze stejného cyklu Hrdinové 1. světové války představila Bronislava Janečková ještě příběh Alice Masarykové **Ten čas mi byl požehnáním** a rozsáhlou dokumentární fresku **I země byla mrtvá** (Bitvy na Soče). Způsob týmové práce při přípravě dokumentů o první světové válce už Bronislava Janečková ve Světě rozhlasu připomněla (SR č. 31). I v pořadu **Bitvy na Soče** nabízí autoři v nejlepší tradici velkých rozhlasových dokumentů s historickou tematikou devadesátých let mohutnou auditivní fresku velkých bitev, které byly často spíše souhrou špatné vojenské taktiky, z dnešního pohledu nesmyslných zápasů o konkrétní území, mizerného týlového zázemí a nemístného dobrodružství vojevůdců. Přísně lineární vyprávění dodržuje chronologii událostí v intenzivním tempu, které ani v padesátiminutové stopáži nikde nepoleví. Pohled na válku zezdola zprostředkují v tomto dokumentu dva Češi – voják Václav Kasal a v podstatě nevoják Josef Váchal. Obrazivým jazykem se smyslem pro děsivé detaily umožňují autoři posluchačům téměř se dotýkat paralyzujícího strachu a pudové touhy přežít. Ve Váchalových vzpomínkách se navíc nešetří expresivním odmítnutím nesmyslné války. Táže se po smyslu

ohromného lidského utrpení a jednoduše chce domů. Maximálního účinku dosahuje režie Dimitrije Dudíka díky propracovanému sound designu dokumentu (zvukový mistr Radek Veselý, zvuková spolupráce Petr Šplíchal) a výborně zpracované hudební složce pořadu (hudební spolupráce Hubert Bittman). Pestrý hudební mix funguje jako dobrá filmová nebo scénická hudba – emoce podporuje, ale nevyčívá, stupňuje napětí, ale nestrhává na sebe pozornost. Zvukové atmosféry většinou podkreslují slovo, ale slouží i jako vstup do situace, případně ji graduji a pointují, nenápadně, ale velmi intenzivně dotvářejí působivost dokumentu. Zvuková stopa zprostředkuje posluchači imaginativní zážitek a je zcela komplementární s Váchalovým sugestivním líčením válečných útrap i s hodnocením vojenských historiků.

Tři pořady přivezlo na přehlídku olomoucké studiu. Adaptátorka Karolína Opatřilová, režisér Tomáš Soldán a herečka Marie Jansová připravili četbu na pokračování z oceňované knihy Hany Andronikové **Nebe nemá dno**. Režie podpořila exotické prostředí, kniha se odehrává částečně v deštných pralesích Peru i v pouštním světě amerických indiánů. Místy až halucinogenní pasáže podporuje režisér jen ars akustickými ambienty, které nám zároveň neustále připomínají, že jsme na hranici nejen mezi světy, ale především mezi životem a smrtí – vypravěčka bojuje s rakovinou a vyrovnává se se vztahem ke svému nedávno zesnulému otci. Hlubšímu posluchačskému ponoru do textu poněkud bránila interpretka, místy

s jakousi jazykovou nedbalostí a snad příliš rychle čtoucí text. Podobně zřejmě plochost hereckého výrazu a zcela minimalistická režie prakticky bez hudby a ruchů byly příčinou nepřilíhajícího poslechu povídky pro dva hlasy Marka Šindelky **Mapa Anny**. Zážitkem jsou v rozhlase i na Bilanci vždy dramaturgické objevy – tentokrát se ve spolupráci s olomouckou katedrou germanistiky vrátil na světlo světa humoristický cestopis německy píšícího moravského spisovatele Karla Wilhelma Fritsche (**V Jeseníkách**, text z roku 1910). Vypráví příběh skupiny přátel, která společně absolvuje horskou túru z Ramzové na Praděd a cestou leccos společně zažijí. V rozumném tempu si vykračují po vrcholcích Jeseníků, občas někoho potkají a neváhají si hlasitě zapět, „zahulákat na lesy“. Text s naprostou jistotou a velkou vnitřní libostí interpretuje Igor Bareš a režisér Michal Bureš ho na několika místech podpoří pečlivě vybranou hudbou evokující poslední državy rakousko-uherské monarchie a ještě dobře usazenou a v hlubinách hor zakořeněnou sudetskou komunitu usídlenou v Jeseníkách.

Poslední slovo má ještě Gábina Dvořáková:

Závěrem bych ráda poděkovala nejen za možnost účastnit se přehlídky, ale především za bezpečné a přívětivé prostředí, které nám, studentům, umožnilo cítit se mezi profesionály jako mezi kolegy a znovu nás ujistilo, že setkávání s lidmi s praktickými zkušenostmi je nedílnou a nanejvýš inspirativní součástí studia rozhlasu.

## Bc. Michal Ježek

### Jitka Borkovcová

18. 11. 1936 Praha

#### *mistryně zvuku*

„Tato osoba po absolvování 5 tříd obecné školy, 4 tříd školy základní, kvinty reálného Vančurova gymnázia, 10. třídy dvanáctiletky a 11. třídy jedenáctiletky začala 5. září 1955 v Československém rozhlase a straší tam dodnes!“ píše Jitka Borkovcová na svém facebookovém profilu. Tak jednoduché to ale nebylo.

Když odmaturovala na gymnázium, ředitel ji upozornil, že doporučení na vysokou školu nedostane, protože je dcerou politicky nespolehlivého otce (v roce 1948 byl propuštěn ze SNB). „Tatínek měl ale bratrance a ten pracoval v Československém rozhlase. Byl komunist a měl tatínka moc rád. A ten řekl: ‚Tak takhle ti ta moje strana ubližuje? Tak já se ti postarám o dceru.‘ A dostal mě do rádia. Byla to klika,“ vzpomíná v životopise pro Paměť národa (PN) na šťastnou okolnost.

V rozhlase jí sice kádrovák oznámil, že může pracovat leda v technice, byla s tím ale spokojena. Učila se stříhat pásky a pracovat s magnetofony i mixážním pultem. Už tam se přitom projevovala tak, jak na ni dnes vzpomíná řada kolegů. Totiž jako člověk, který se nebál říkat, co si myslí. „Dostala jsem se do křížku, když byly v roce 1956 maďarské události a já jsem se nevhodně vyjádřila před redaktorkou, že by do toho Rusáci neměli Maďarům kecat, a redaktorka z toho udělala rozruch,“ aniž by ovšem tušila, že tím Jitce Borkovcové vytvoří užitečné renomé. „Když se nabíralo do strany, šéf přišel a říkal, ‚tak s tebou se bavit nebudu, takže vodu mě nic nechtěli a vlastně se to se mnou táhlo až do roku 1989,“ vysvětluje s tím, že jí asi pomohlo i uznání práce, kterou odváděla.

## Zlatá šedesátá

Ještě v padesátých letech mohla mladá zvuková technička asistovat režisérským osobnostem Přemyslu Pražskému a Josefu Bezdičkovi. Pak začala léta šedesátá a Jitka se mohla poprvé podílet na rozhlasové hře. Zimní pohádku Williama Shakespeara režíroval Miloslav Jareš. Bylo to pro ni požehnání, protože jeho práci obdivovala už před nástupem do ČsRo. Rok 1960 jí ale přinesl ještě jednu důležitou výzvu, dostala příležitost v oddělení zvukařů, kde se uvolnilo místo. Učila se nahrávat v odlišných prostředích, ozvučovat herce ve studiu, dobarvovat zvuky a přicházet s nápady, které zužitkovala ve své první samostatné rozsáhlejší práci – byla to rozhlasová hra *Velrybí domov* v režii Miloslava Dismana. O dva roky později se pak pustila do své první velké umělecké kompozice. S režisérem Josefem Červinkou pracovala na *Romanci pro křídlovku*, kde svou kariéru začínal Luděk Munzar. „Když jsme to pak měli poslouchat, přišel i pan Hrubín. Z toho jsem byla taky úplně nadšená, že jsem mohla potkávat autory,“ dodává.

Postupně rozvíjela spolupráci s většinou rozhlasových režisérů, ať už šlo o Josefa Melče, Josefa Henkeho či Jana Bergera, nebo třeba režisérky Janu Bezdičkovou, Věru Frühaufovou a později i Olinu Valentovou či Alenu Adamcovou. „Každý pracoval trochu jinak. Někdo měl víc připravenou koncepci, jiný zase více sledoval herce na čtené zkoušce a podle toho svoje představy upravoval,“ podotýká s tím, že režiséři se odlišovali i dle stylu práce s herci. „Třeba takový Josef Svátek jim hodně předehrával. No tak... ty jejich reakce byly zajímavý... Ale konec konců on herectví vystudoval,“ na rozdíl třeba od Věry Frühaufové, která nepředehrávala vůbec. „Svým způsobem vynikal Melč, který dělal strašně moc záběrů, ale točil hezký věci. Vybavuje se mi hlavně poslední natáčení, byl to Goetheho *Urfaust*, kde hrál Rudolf Hrušínský a Eduard Cupák, prima práce.“

Ráda si z té doby připomíná také setkání s rozhlasovými interprety, například z natáčení četby na pokračování *Dům o tisíci patrech*. „To četl Rudolf Pellar a já byla nadšená, protože jsem viděla, co všechno dovede herec, když umí. Mohla jsem poznávat jejich přístup k práci, ale taky je zažít trochu osobně. Když přišel pan Adamíra a představil se, tak jsme byli na větvi, protože ho každý znal. Jenže čím byli herci větší machři, tím byli normálnější.“

## Vysílání za „bratrské pomoci“

Zlatá dekáda Československého rozhlasu běžela na plné obrátky. Dvacátého srpna 1968 se Jitka Borkovcová vracela se svým manželem z dovolené. V noci se dozvěděli o invazi vojsk Varšavské smlouvy, a ráno proto zamířili pěšky na Vinohrady.

Rozhlas stále vysílal, ale po budově už běhali sovětsí vojáci, takže Jitka vešla přes garáže. „Nosila jsem pak zprávy na vysílání do studia 7, o kterém naše nevtaná návštěva ještě nevěděla,“ vysvětluje. „Dyť my jsme byli všichni z techniky nějak zapojeni,“ nelámala si proto hlavu tím, co by se stalo, kdyby ji chytili.

Důvod ke strachu ale byl. V poledne vybuchl u tramvajové zastávky přes křižovatku sovětský muniční vůz. Střepiny vletly i do oken rozhlasové jídelny v prvním patře. Právě tam obědvala se svým manželem, naštěstí si ale kus šrapnelu mohli odnést nezranění jako upomínku na historické události. Rozhlasákům se podařilo vysílání na Vinohradské udržet až do brzkého rána. Příští tři kritické týdny pak mistrně zvuku pracovala v karlínských studiích, než se vrátila k umělecké tvorbě do hlavní budovy.

## Uslzené výročí

Od obsazení rozhlasu sovětskými vojáky uplynul přesně rok a Jitka šla do rádia demonstrativně v černém oblečení... Vedoucí Zdeněk Škopán měl kvůli tomu problém, ale postavil se za ni a ustál to. K vysílání *Rozhlasových novin* přišla navíc uslzená – protest na Václavském náměstí totiž rozehnala milice slzným plynem. Nebyl to ale poslední nepříjemný zážitek toho dne. „Na pracovišti za námi seděli dva milicionáři s kvěrem přes nohy, což mě ubezpečilo, že jsme v háji. A chudák Olda Lajčík, hlasatel, musel přečíst policejní zákon, kterej byl velice tvrdý,“ přibližuje atmosféru v den výročí, kdy měla chuť sjet kliky a vysílání přerušit. „Neodnesla bych to ale jen já, ale všichni, kdo tam byli. Tak jsem to vydržela. Ale jak za námi seděli..., byl to pro mě zážitek možná horší než 21. srpen 1968,“ líčí v životopise pro PN.

Pokud bylo od konce 50. let vedení rozhlasu dle Jitčiných slov „chápat“ – takže když něco na pracovišti kritizovala, většina lidí s ní souhlasila – rok 1969 situaci zotřil. „Vlastně všichni ti nejchytřejší museli rádio opustit a pak se to začalo kádrovat..., ale musím říct, že já měla zase kliky,“ protože na publicistice a politickém vysílání spolupracovala jen málo; věnovala se především rozhlasovým hrám. Proverby ale zažila – dostala například otázku o rozdílu mezi kapitalistickým a socialistickým režimem: „No to nevím, nikdy jsem na Západě nebyla.‘ A jestli prý budu dělat pasivní odboj, nebo aktivní odboj. To víte, já vám řeknu, že budu dělat nějaký aktivní odboj!‘ A podobné blbé otázky,“ ilustruje PN, jakou dávku drzosti si mohla dovolit. Kádrovali ji totiž kolegové, které znala, a navíc jako zvukařka a nestraník nebyla tolik v hledáčku. Jedním dechem ale k té době dodává, že kdyby musela pracovat na publicistickém vysílání, měla by „velicej problém“, protože by neuměla nevnímat, o čem se vlastně točí.

**Jiří Horčíčka: „Víš co, naučíme se na tom stereo.“** Normalizace sice přinesla do rozhlasu kádrování, Jitce se ovšem v té době otevřela dosud nejzajímavější profesní spolupráce. Režisér Jiří Horčíčka, autor slavné rozhlasové adaptace *Válka s Mloky*, hledal nástupce v jejím oboru. Mistr zvukových a hudebních efektů Radek Nikodém Jitku doporučil a ona ve zkouškách přesvědčila režiséra o svých kvalitách. „Potřeboval k sobě lidi, kteří nebudou jen poslouchat jeho příkazy, ale budou mít vlastní přístup a dobrou organizaci práce. A my jsme si v tom rozuměli,“ zdůvodňuje, proč natáčení několika recitačních pásem (ještě v druhé půlce 60. let) vyústilo na počátku let sedmdesátých v pravidelnou spolupráci. O dva roky později se tak mohla podílet na Gogolově Revizorovi a poté na řadě dalších her, protože součinnost trvala až do zimy 1987.

A rozuměli si i tehdy, když nemohli točit díla na vysoké umělecké úrovni. „Ráda vzpomínám na poému o Leninovi, kdy Horča pravil, ‚víš co, naučíme se na tom stereo‘, no tak jsme se na tom v roce 1977 naučili, co šlo,“ konstatuje, jak spolu nahrávali stereofonní inscenaci vůbec poprvé.

„Když se za natáčením s Jirkou ohlídnu... , natočili jsme toho strašně moc. Nejvíc se mluví o thrilleru *Let do nebezpečí*, ale já mám hrozně ráda *Vojnu a mír*. Pokud jsme dělali tyhle velké obrazy, tak jsme se snažili, aby tomu bylo rozumět i v monu.“ Horčíčka přitom obdivovala, „že dal vopravdu na názor techniky, stejně jako respektoval ostatní rozhlasové profese,“ vyprávěla před několika lety na vzpomínkovém setkání v ČRo. V období pravidelného natáčení (1970–1987) realizovala Jitka Borkovcová s Jiřím Horčíčkou desítky titulů. A dnes už víme, že se stala „dvorní zvukařkou“<sup>1</sup> rozhlasové legendy. Skončila na vlastní přání...

### **Před listopadem a po něm**

Mistryně zvuku odešla z plodného tandemu ve chvíli, kdy začala mít pocit, že mu už nepřináší nové nápady. Za nějaký čas pak ze zdravotních důvodů opustila i svoji profesní pozici a pracovala dále jako technička, tzv. směnařka, „což byla hrozná nuda,“ konstatuje. Politický vývoj konce 80. let ji ale nenudil.

Považuje za velké štěstí, že ještě jako zvukařka mohla pracovat s režisérem Josefem Červinkou, jednak ho obdivovala, jednak se od něho dozvěděla o činnosti disentu. Věděla proto, kterých veřejných protestů a shromáždění se účastnit, signovala petici za propuštění disidentů Havla, Kusého a Čarnogurského, a když jí na jaře 1989 přinesla

režisérka Hana Kofránková petici Několik vět, připojila k podpisu i název zaměstnavatele. „Čímž se toho chytly cizí rozhlas, takže jsem pak hrozně ráda poslouchala, jak čte Ivan Medek moje jméno,“ vzpomíná na osobnost Hlasu Ameriky. Vyhazov nedostala, přesunuli ji ale jako směnařku do karlínského studia.

„No a pak už přišel listopad 1989 a dobrý bylo, že jsme jako Občanský fórum zabrali místnost, kterou dole v přízemí drželi milicionáři.“ Jitka ale vzrušené dny převratu strávila v Opletalově ulici, kde rozhlas zřídil posluchačskou linku, na níž sbírala informace z regionů a předávala je do vysílání.

Když byla v roce 1992 poslána do důchodu, práci jí nabídla redakce Hosta do domu. Ráda z té doby vzpomíná na stříh nahrávek *Hovorů z Lán* s prezidentem Havlem. Pravidelně také zajišťovala propojení slova a hudby publicistického pořadu *Káva u Kische*, „což byl jeden z pořadů, který mě nadchl,“ protože ho moderovala schopná dvojice Jiří Vejvoda a Oto Nutz. Podobně hodnotí i *Dialogy nad životem Jiřího Ješe* a *Profily Antonína Zelenky*, na nichž se podílela stejným způsobem. Z redakce odešla v roce 2000 po neshodách s vedoucím stanice.

„Byla jsem upozorněna, že už moji práci nepotřebuje. Tak jsem zavolala do Svobodné Evropy,“ kde potom dále pracovala jako technička. „A zase sem byla hrozně šťastná, protože sem se tam setkala s lidmi, které sem znala z vysílání této stanice ještě za totality,“ hodnotí tamní půlrok. Pak totiž přišla nabídka od redaktorky Miluše Tikalové, která v Českém rozhlase zakládala Tvůrčí skupinu elévů. Vzdělávání budoucích redaktorů Jitka čtyři roky kombinovala s prací techničky na soukromém rádiu *Classic FM*. „A protože se ráda pletu do všeho, začala jsem spolupracovat i s Dismanovým rozhlasovým dětským souborem,“ jehož sbormistři ji oslovili.

Tomuto souboru a vzdělávání elévů se v Českém rozhlase věnuje i po roce 2000 dosud. „Tady jsem měla taky kliku, protože studenti se krom rádia zajímají o spoustu dalších věcí, včetně třeba moderní techniky, která je pro ně přirozená,“ vysvětluje autorovi u počítače, na němž právě stříhá 250. díl dokumentárního rozhlasového cyklu *Stopy, fakta, tajemství*. „Velice mě to baví,“ usmívá se po šedesáti letech mezi mikrofony.

### **Poznámka:**

- 1) Když autor natáčel s J. Borkovcovou pro potřeby tohoto článku, dozvěděl se od ní, že titul mistryně zvuku neuznává a raději si říká jen zvukařka.

**Bc. Filip Rožánek**

## **Digitální stanice Českého rozhlasu oslavily deset let. Některé ale nepřežily**

Příběh digitálních stanic Českého rozhlasu, od jejichž spuštění letos uplynulo deset let, připomíná malé rozhlasové drama. Najdeme v něm pestrou paletu emocí, záhady, intriky, konflikty, radost i zklamání. Největším problémem pro posluchače je, že má tento příběh pořád otevřený konec, a není jasné, kdo a jak scénář dopíše. Drama skončilo uprostřed, pokračování bude možná někdy příště.

Abychom mohli příběh vyprávět od začátku, musíme se vrátit do reality roku 2005. Ekonomická krize ještě nebyla na obzoru, neexistovaly sociální sítě ani rychlé mobilní přenosy dat. Český rozhlas sídlil v Praze ve dvou budovách, přičemž ta historická na Vinohradské 12 procházela první etapou rekonstrukce. Programovou nabídku tvořily na začátku roku zavedené stanice – Radiožurnál, Praha, Vltava a „Šestka“ čili ČRo 6. Souběžně se ovšem dynamicky rozvíjela internetová divize Online pod vedením Miroslava Bobka, která připravila webový archiv pořadů pod názvem Rádio na přání. Koncesionářský poplatek za rádio byl 37 Kč měsíčně. V čele rozhlasu stál Václav Kasík, kterému se chýlilo ke konci první funkční období, a čekalo se, zda při květnové volbě svůj projekt před Radou Českého rozhlasu obhájí i podruhé.

Digitální vysílání, ať už televizní, nebo rozhlasové, bylo tou dobou pořád v experimentální fázi. Čekalo se totiž na schválení úplně nového zákona o elektronických komunikacích, stručně přezdívaného ZEK. Stalo se tak 22. února 2005 s účinností od 1. května 2005. Květnové datum, svátek práce, bylo pro rozhlas i Českou televizi velmi podstatné. ZEK totiž k tomuto datu zároveň novelizoval zákony, podle kterých se obě instituce řídí. V případě rozhlasu to dokonce byla nejspíš největší změna od schválení původního zákona v roce 1991. Oběma veřejnoprávním médiím ZEK umetl cestu ke společnému digitálnímu projektu. České televizi umožnil spustit vlastní digitální síť a zároveň jí uložil za povinnost, aby v ní šířila i programy Českého rozhlasu. Tak zvaný multiplex veřejné služby tedy využíval toho, že digitální televizory umí přehrát i rozhlasové stanice, přičemž jediný rozdíl v signálu je doslova v tom, že rádio nemá obraz. V podstatě jde o černou obrazovku se zvukovou stopou. Byla to v té době jediná schůdná cesta, jak digitalizovat rozhlasové vysílání, protože pořád nebylo jasné, jak se Evropa vypořádá s budoucností analogového vysílání na FM.

Souběžně se schvalováním ZEKu v parlamentu připravil digitální tým Českého rozhlasu

koordinovaný Helenou Havlíkovou strategii pro první etapu digitalizace a dalšího rozvoje nových médií. Rada Českého rozhlasu tento materiál schválila 23. února 2005 a 27. dubna 2005 posvětila vznik tří nových stanic: zpravodajské stanice Rádio Česko, hudebního programu D-dur a vzdělávacího projektu Leonardo. Zároveň vzala na vědomí, že se chystá ještě čtvrtý program, dlouho slibovaná stanice pro mladé posluchače.

### **Cesta do éteru**

Už zmiňovaný první květnový den výrazně proměnil mediální krajinu v České republice. Na Kavčích horách začalo zkušební vysílání zpravodajské stanice ČT24. A na internetu se objevily dva nové programy Českého rozhlasu najednou: D-dur a Rádio Česko. Obě stanice používaly web jako laboratoř a čekaly, až nastanou vhodné technické podmínky, aby se mohly přesunout do éteru. Zatím ladily program a provoz. D-dur to měl z tohoto pohledu jednodušší, protože jako nepřetržitý proud hudby neměl (a dosud nemá) žádné moderátory. Vznikl v kapacitách stanice Vltava, stejně jako se Rádio Česko zrodilo ze základů Radiožurnálu.

Všechno bylo optimistické: u televizní digitalizace se předpokládalo dokončení v letech 2009 až 2010, start rozhlasové měl následovat vzápětí. Háček byl v tom, že na výběr byly tři poddruhy rozhlasového digitálního vysílání, a nebylo jasné, který z nich bude nakonec ten pravý. Počítalo se sice s rozvojem internetu a souvisejících obsahových služeb, realita však dalece překonala odhady. A především, všechno digitální vysílání bylo důsledně označováno jako experiment, protože se teprve usazovaly čerstvě schválené zákony.

25. května 2005 zvolili radní Václava Kasíka do funkce generálního ředitele Českého rozhlasu i na dalších šest let. Digitalizace rozhlasu díky tomu mohla pokračovat dál podle schválené koncepce. Na budoucí problémy však zadělala část radních, kteří po intenzivním a dlouhém odpoledním zasedání podmínili svůj hlas pro Kasíka tím, že svého protikandidáta Richarda Medka jmenuje do funkce programového ředitele. Kasíkovi nezbylo, než na tento požadavek přistoupit.

V srpnu vrcholila příprava na spuštění stanice Leonardo, která začala vysílat k 1. září 2005, opět prostřednictvím internetu (zkušební vysílání běželo už od 15. srpna). Vzhledem k propojení

s internetovou divizí byla tato stanice od počátku zaměřena na poskytování multimediálního obsahu, vznikla pod dohledem týmu Miroslava Bobka. Během září pak zintenzivnil Český rozhlas jednání s Českou televizí a Českými radiokomunikacemi o možnostech a podmínkách řádného provozu digitálního vysílání ve společné síti. Rozhlasu v ní připadlo celkem pět pozic. Ostré spuštění společné sítě, tehdy ještě pracovní označované „multiplex A“, nastalo 21. října 2005. Od půlnoci tohoto dne mohli všichni majitelé digitálních televizorů anebo alespoň doplňkových přijímačů, tzv. set-top-boxů, naladit nejen tři programy České televize, ale také pět okruhů Českého rozhlasu: Prahu, Vltavu, Rádio Česko, D-dur a Leonardo. Síť měla v té době k dispozici první dva vysílače v hlavním městě.

Jak na podzim 2005 digitální stanice vypadaly? Rádio Česko vysílalo každý všední den od 7 do 11 hodin a od 13 do 18 hodin, mimo tyto časy přebíralo program Radiožurnálu, respektive ČRo 6. Inspirací byly bavorské a francouzské stanice, cílem bylo nabídnout zprávy každých 15 minut, zaměřené na informace z domova, ze světa, ekonomické zpravodajství, sportovní zpravodajství a také na kulturu a vědu. D-dur byla samočinná stanice postavená na 24hodinovém playlistu klasické hudby ze 16. až 20. století. Nepřetržitý program mělo od začátku také Leonardo: tvořilo ho 11,5 hodiny pořadů přebíraných z ostatních stanic a 12,5 hodin premiér a repríz vlastních relací, se živým vysíláním od 9.00 do 12.00 a od 15.00 do 16.00. Celkem redaktorů populárně naučné stanice produkovali necelých třicet hodin pořadů týdně. Jako první stanice Českého rozhlasu nabídlo Leonardo webkamery ve studiu, tato novinka se postupně rozšířila i na stránky dalších okruhů.

Multimédia měla stanice Leonardo takřikajíc v genech a využila je i k propagaci svého startu. 7. listopadu 2005 představil Český rozhlas parodii na komerční reality show Big Brother (TV Nova) a Vyvolení (TV Prima). Místo lidí sledovaly kamery dění v pavilonu goril v pražské zoologické zahradě, přičemž hlavní hrdinové pořadu Odhalení nesoutěžili o miliony, ale o melouny. SMS hlasování posluchačů, které skončilo až v polovině ledna, rozhodlo, že nejsympatičtější gorilou je samec Richard. Unikátní projekt, který byl později přeložen do několika jazyků a navázal na sebe řadu vedlejších produktů a charitativních aktivit, získal prestižní ocenění přezdívané „zelený Oscar“ a zaujal média po celém světě. Internetové přenosy ze zoo byly na rozhlasových stránkách definitivně ukončeny až 31. března 2010.

Souběžně od 1. listopadu 2005 vznikla, zatím jen organizačně, stanice pro mladé Radio Wave. Chystána byla od května pod provozní gescí stanice Praha na základě převzatého týmu redaktorů

a externistů z divize Online, kteří se původně starali o web Radium. Nábor zaměstnanců pro novou stanici začal v listopadu a ke konci roku pracovalo na stanici celkem devět zaměstnanců. Zkušební vysílání začalo 1. prosince 2005 a podílelo se na něm na třicet externích spolupracovníků. Ostrý start následoval 13. ledna 2006, přičemž tato stanice dostala do vínku jako jediný z nových projektů i jeden analogový vysílač, kmitočet 100,7 FM.

Vrcholem digitálního roku 2005 pak byl test vysílání digitálního rádia včetně multimediálních služeb. Stalo se tak u příležitosti pražského výročního zasedání organizace WorldDAB Forum (3.–4. listopadu 2005 v žofínském paláci). Český rozhlas experimentální provoz spustil ve spolupráci s firmou Teleko 27. října ze strahovského vysílače, test skončil 25. listopadu. Podobně jako v televizní síti, i v tomto případě byly v nabídce všechny programy Českého rozhlasu a navíc obrazový přenos z pavilonu goril v rámci projektu Odhalení.

### Komplikace a co bylo dál

Jestliže rok 2005 byl pro digitální rozvoj Českého rozhlasu vyloženě optimistický, v dalších letech se situace začala zhoršovat. Přispěly k tomu dva klíčové faktory. Za prvé obměna Rady Českého rozhlasu, do které byli zvoleni zastánci konzervativního přístupu k vysílání a úkolům veřejnoprávního média. A za druhé vleklý právní spor s „velkou“ vysílací radou. Rada pro rozhlasové a televizní vysílání považovala vysílání Radia Wave na analogovém vysílači, byť jednom jediném, za protizákonné a rozhlas za něj pokutovala. Spor dospěl k soudu, jehož rozhodnutí nebylo interpretováno jednoznačně a ve výsledku rozsudek způsobil napětí mezi vedením rozhlasu a Radou Českého rozhlasu. Zatímco management četl rozsudek jako potvrzení svého postupu, protože soud rozhodnutí o pokutě zrušil, rozhlasovní radní ho chápali právě opačně a přiměli generálního ředitele, aby Radio Wave do konce srpna 2008 stáhl z analogového vysílače a ponechal ho jen v digitální podobě. Vedlo to k poklesu dosud slibné poslechového.

Názorové střety nově zvolených členů Rady Českého rozhlasu s managementem nakonec vedly k odvolání generálního ředitele Václava Kasíka v červenci 2009. Na stranu radních se přidal také programový ředitel Richard Medek, který Kasíka ve funkci nahradil nejprve jako prozatímní a posléze jako řádný generální ředitel. Medek kritizoval podobu Radia Wave a při skandálním zasedání v říjnu 2008 obvinil jeho posluchače, že nejsou budoucností národa, zatímco radní na základě špatného překladu jedné z odvysílaných písní rovnou mluvili o fašistických tendencích ve vysílání stanice. Už jako

generální ředitel pak Medek pochyboval o tom, zda má mít rozhlas internetovou divizi a jestli se místo ní nemá více zaměřit na klasické formy vysílání, přičemž zrušil veškeré rozpočtové rezervy na on-line projekty.

Medek však rozhlas neřídil příliš dlouho, na svou funkci rezignoval ze zdravotních důvodů už k 28. únoru 2010. A zopakovala se stejná situace jako pár měsíců předtím: i tentokrát generálního ředitele dočasně nahradil programový šéf a hlavní protikandidát z výběrového řízení, v tomto případě Peter Duhan. Provisorium trvalo kvůli nekompletnímu složení Rady Českého rozhlasu až do léta 2011. Teprve pak mohli radní přistoupit k volbě generálního ředitele, ve které v červenci 2011 vybrali projekt Petera Duhana.

Klíčovou částí Duhanových plánů bylo spuštění stanice mluveného slova bez hudby. Přeskládal kvůli tomu skladbu vysílacích okruhů. Programy Leonardo a Rádio Česko přestaly vysílat 28. února 2013, stejně jako analogová stanice Český rozhlas 6. Od 1. března 2013 na půdorysu těchto stanic vznikl program Plus, šířený digitálně a na středních vlnách. Díky změně zákona o Českém rozhlasu se zároveň

od 2. listopadu 2015 rozšířil na VKV vysílače na většině území Čech a části území Moravy.

Ještě před realizací Plusu zahájila své vysílání nová dětská digitální stanice Rádio Junior. Zkušební provoz začal 3. září 2012, ostrý provoz 1. listopadu 2012 a od 1. března 2013 je dětský program plnohodnotnou živě moderovanou stanicí v digitálních sítích.

Za Duhanova vedení také Český rozhlas zahájil ve spolupráci s Českými radiokomunikacemi první trvalé šíření digitálního rozhlasu v normě DAB na plný výkon, a to 6. srpna 2015 ze žižkovské věže v pražských Mahlerových sadech. Schválena byla také koncepce dalšího rozvoje vysílání v DAB, která předpokládá rozšiřování pokrytí v příštích letech.

Peter Duhan však u této etapy už nebude. 7. října 2015 oznámil, že odstupuje z funkce kvůli přetrvávajícím zdravotním komplikacím, a to s účinností od 3. listopadu 2015. Skutečnými důvody rezignace jsou však i podle oficiálního prohlášení pro novináře déletrvající spory s Radou Českého rozhlasu, která se zabývala možným porušením zákona ze strany Petera Duhana. Nový řádný generální ředitel bude znám v únoru 2016.

## Zdena a Václav Fleglovi

### Dismanův soubor dovršil 80 let své existence

***Vznik a činnost proslulého rozhlasového dětského souboru, který po desetiletí připravuje mladé adepty rozhlasového projevu, ale také činoherního herectví a dalších kreativních oborů, jsou neodmyslitelně spjaty s osobností Miloslava Dismana.***

Početně rozsáhlý „recitační“ soubor nevznikl na půdě rozhlasové instituce, M. Disman kolem sebe shromáždil nadšené žáky tzv. pokusných škol v Nuslích. Velmi záhy po vzniku tělesa, které Vladislav Vančura začal nazývat „Dismanovým souborem“ (stalo se tak během natáčení filmu „Na sluneční straně“), vznikly první příspěvky pro živé rozhlasové vysílání. Stylizovaná reportáž „Podblanické děti návštěvou v Praze“ byla odvysílána 15. května 1931 (společná fotografie je nejstarším dokladem tohoto druhu v rozhlasovém archivu, zvukový záznam nebyl pořizován a není k dispozici ani scénář pořadu), z konce května 1931 už však zvukové fragmenty zachovány jsou. Sám Miloslav Disman stanovil přesné datum vzniku DRDS na **15. září 1935**, tedy na den, kdy on sám nastoupil do redakce školského rozhlasu.

Nesmírně úspěšným se stalo téměř desetidenní hostování souboru ve Velké Británii a Holandsku, k němuž došlo na přelomu let

1946–1947. Tehdy uskutečnil DRDS celkem 98 vystoupení a koncertů, představil se v deseti rozhlasových a televizních pořadech BBC. Turné přineslo rozhodující podněty k dalšímu rozvoji souborové práce. V září 1951 byl pak souboru přiznán statut stálého tělesa Čs. rozhlasu. Miloslav Disman stál v jeho čele do roku 1973, v letech 1973–1990 vedl soubor režisér **Jan Berger**.

Od roku 1990 až do roku 2015 byli vedoucími **Zdena a Václav Fleglovi**. Stejně jako v předchozích desetiletích jejich předchůdci spolupracovali také oni s celou řadou osobností. V oblasti rozhlasové práce to byli mj. Karel Weinlich, Hana Kofránková, Libor Vacek, významnou technickou i tvůrčí podporu poskytovala Jitka Borkovcová, ale také Tomáš Zikmund, Miroslav Chnurik a další. Vzhledem k repertoárovému zaměření působili při Dismanově souboru jako hlasoví poradci a korepetitoři pro pěveckou přípravu dětí: především Michal Macourek, Kateřina Macourková Hlaváčová, dále Eva Bošková, Eva Svobodová a Petr Mandel. Výjimečné hudebně-slovesné projekty vznikly rovněž přičiněním Jany Koubkové (CD Zobáky a řada titulů pro Vltavu), Jiřího Šlupky Svěráka a Pavla Půty (CD Bumtarata na vrata) a Jana Neckáře (CD Dětské písně a říkadla I–III).



Významnou roli při vedení zkoušek a soustředění měl tým tzv. asistentů vedení DRDS, tvořený odchovanci Dismanova rozhlasového dětského souboru. Podstatnou měrou rozšiřovali pestrost programové nabídky scénické, trvale přinášeli náměty na rozhlasová natáčení a s členy souboru je také samostatně realizovali.

V průběhu desetiletí prošlo řadami DRDS mnoho dětí s dispozicemi a vztahem ke slovesnému umění a k dalším kreativním činnostem. K předchozímu působení v Dismanově souboru se hlásí značný počet **osobností**, pro něž se právě DRDS stal odrazovým můstkem k budoucí profesní orientaci (mj. Pavel Kohout, Jiří Horčíčka, Jarmila Šusterová, Zdeněk Borovec, Alena Vránová, Karel Kyncl, Jana Hlaváčová, Jiří Valenta, Eva Sadková, Josef Vinklář, Bohumil Švarc, Aťka Janoušková, Olga Čuříková, Václav Postránecký, Nataša Tanská, Pavla Břínková, Eva Klepáčová, Marek Eben, Gabriela Osvaldová, Petr Mandel, bratři Koptové, Jindřich Fairaizl, Tomáš Töpfer, Pavel Vantuch, Dana Morávková a další).

Také v posledních desetiletích se členové a absolventi DRDS uplatnili v rozhlase profesně, ať už přímo v Českém rozhlase (mj. Pavel Novák, Lenka Jansová, Karel Kratochvíl, Martin Luhan, Adam Rut, Adam Snellgrove), případně v jiných mediálních subjektech (Libor Bouček, Tereza Tobiášová, Markéta Ježková), v televizních a filmových projektech (mj. Kryštof Hádek, Václav Jílek, Radim Špaček, Adam a Sandra Novákovi, Jiří Ployhar, Gabriela Přibilová, Kristýna Květová, Zdeněk Charvát, Tereza Duchková, Daria Špačková, Kateřina Oujezdská, Tomáš Žatečka).

Dětští interpreti jsou už od třicátých let bohatě využíváni především v rozhlasovém vysílání, zejména v rolích dramatického repertoáru, ale také v pořadích publicistických. Vystupují i ve filmech a televizních inscenacích.

O stále vysoké a překvapivě i neklesající četnosti působení dětských představitelů, kteří jsou připravováni v Dismanově souboru, při natáčení literárních a dramatických pořadů v Českém rozhlase svědčí statistické údaje. Zatímco během sezony 1996/1997 účinkovali tehdejší členové ve 106 rozhlasových pořadích, v jubilejní 80. sezoně (2014/2015) se „Dismančata“ podílela na realizaci celkem 146 rozhlasových titulů.

Mnozí z dětských interpretů se dočkali ocenění v rozhlasových soutěžích. Na festivalu **Prix Bohemia Radio** získala v roce 1985 Daria Špačková cenu za dětský herecký výkon ve hře Řekni Ř a řekni ne. V roce 1987 byli oceněni Radim Špaček a Tomáš Longa za dětský výkon ve hře Šíré nebe, současně Dominika Šimerková obdržela totéž ocenění za výkon ve hře Má lásko. V roce 1992 byla udělena

Ireně Jeřábkové zvláštní prémie za dětský herecký výkon v titulní roli pohádkové hry Heleny Sýkorové Ronja, dcera loupežníka. Několikrát byl oceněn Tomáš Staněk: v roce 1994 získal zvláštní prémii za herecký výkon v roli vypravěče v pohádce Král kamenné srdce, stejně tak byl premií oceněn za účinkování v rozhlasové hře Markéty Zinnerové Ten prostřední aneb Ještě ty mi dělej starosti. Hlavní cenou Prix Bohemia Radio za rok 1996 v kategorii pro děti a mládež byla oceněna nahrávka kompletního Máchova Máje, k jehož interpretaci se soubor vrátil po šedesáti letech (v Archivu Čs. rozhlasu je uchován fragment nahrávky Máchova Máje z roku 1936). Za dětský herecký výkon ve hře Anička skřítek a Slaměný Hubert byla v téže soutěži v roce 1998 čestným uznáním ohodnocena Sandra Vebrová. Rovněž v roce 1998 dostala hlavní cenu Prix Bohemia Radio hra Přemysla Ruta Viktor a drak, na jejímž vzniku se podílelo několik členů DRDS. V roce 2010 byl v anketě **Neviditelný herec** nominován Jiří Köhler, stejného úspěchu dosáhl v roce 2015 Matěj Převrátíl.

Soubor také připravil pro rozhlasové vysílání desítky autorských pořadů – cyklus Vysílá Rádio Diss, Káva u Dismanů s... (v rámci pořadu Domino), obdobně „na klíč“ vznikly v Dismanově souboru pohádky Sněhurka svatojánská (Jarmila Čermáková), Mluvicí balík (Gerald Durrel), O princí Čekankovi (Patrik Ouředník) a posluchači i odborníky ceněný Betlém Klementa Bochořáka.

Dismanův soubor udržuje pravidelný divadelní provoz na několika pražských scénách (divadlo Minor, sál Národního muzea, farnost U Jákovova žebříku ad.) i na zájezdech. Dismančata nastudují a uvedou v průměru tři až čtyři scénické premiéry v sezoně.

Účinnou formou propagace Českého rozhlasu bylo také několik zahraničních zájezdů, například do USA, Velké Británie, Francie, Německa, Švédska, Belgie, Portugalska, na Slovensko, zúčastnil se prestižních festivalů u nás (Pražské jaro 1999, opakovaně festivalu Devět bran) i v zahraničí (mimo jiné Festival du Marais v Paříži). Na vzniku divadelních inscenací se v posledních sezonách podíleli také čerství absolventi DRDS, kteří i touto cestou pokračovali ve svém profesním růstu (Zdeněk Bartoš působí jako umělecký šéf Západočeského divadla v Chebu, režii se věnují Tomáš Staněk, vůdčí osobnost umělecké skupiny OLDstars, provozující již dvě stálé scény v Praze, včetně Dětského studia, respektovanými tvůrčími osobnostmi jsou Štěpán Pácl, nově nastupující kmenový režisér ND, Adam Rut, Vojtěch Bárta, v oblasti tvořivé dramatiky pak např. Zuzana Horáková, Daniela von Vorst, Alexandra Luhanová).

K neúspěšnějším scénickým titulům patřily mj. dětská opera Hanse Krásky a Adolfa Hoffmeistersa Brundibár, nastudování pohádky Patrika Ouředníka O princí Čekankovi, jevištní ztvárnění Bradfordova Černošského Pána Boha a pánů Izraelitů, Holanovy Zdi, klasická pohádka Sněhurka svatojánská Jarmily Čermákové, pásmo z poezie Václava Hraběte Příliš velké srdce, komedie Jak je důležité míti Filipa nebo osobitá Hra na mušketýry aneb Dvě hodiny dějepisu. Zdařilým titulem bylo osobitě nastudování Sofoklovy Antigony, uvedené s mimořádným úspěchem také ve Francii. Na zahraničních zájezdech se s ohlasem setkala také inscenace Peaceničky, založená na prvčích české a moravská lidové slovesnosti a hudebního folkloru. V české i anglické verzi (na švédském turné) byl uváděn muzikál Nezůstávej sám/Never Be Alone norského autora Arne Bendiksena. Zcela výjimečným se stalo také nastudování sedmdesátiminutové hry The Fifth Elephant v angličtině (!). Z literární předlohy nedávno zesnulého autora Terryho Pratchetta a s jeho osobním souhlasem scénář upravil a inscenaci režijně nastudoval Adam Snellgrove v roce své maturity (Adam dnes připravuje denně anglické příspěvky pro vysílání Reginy). Není příliš potěšitelné, že bilingvní dispozice některých členů DRDS v angličtině či francouzštině nyní není Českým rozhlasem využívána jinak než v uvedených scénických titulech...

V průběhu 80. sezony byla uvedena obnovená premiéra Květovaného koně Norberta Frýda a také sborový přednes básnické sbírky Renaty Pohorské Kam kane mana, v symbolickém formálním návratu připomínajícím tvorbu zakladatele souboru Miloslava Dismana.

Uplynulých osm desetiletí DRDS bylo všestranně a především důstojným způsobem připomenuto v celé uplynulé sezoně, zejména pak v září t. r. Během celého měsíce byla v Galerii Vinohradská 12 instalována výstava „Radost, která trvá – DRDS \*15. 9. 1935“ autorů Václava Flegla a Miloslava Dismana ml., zachycující na tematicky koncipovaných panelech profil a charakteristiku ojedinělého uměleckého tělesa. Některé z dokumentů byly vystaveny vůbec poprvé, např. originál strojopisné kroniky Pavla Kohouta z prvního z tzv. Broučkovů letních soustředění, pořádaných každoročně už od roku 1944. Stejně vzácné jsou vzpomínky vrstevníků na tři oběti květnových bojů v roce 1945 z řad souborových členů a dokumenty, fotografie a novinové články vztahující se k nositeli prvního československého filmového Oscara Ivanu Jandlovi.

Soubor sám završil 80. sezonu v dobré kondici, s řadou individuálních i celosouborových úspěchů. Matěj Pěvrátíl byl spolu s věhlasnými dospělými herci nominován v anketě „Neviditelný herec“,

Sebastian Baalbaki a Mikuláš Pěvrátíl byli dvěma ze tří nominovaných v dětské kategorii „Ceny Františka Filipovského“ za dabing. Po několika letech letos v červnu Dismanův soubor opět vycestoval na zahraniční zájezd: v Bruselu uvedl osm představení čtyř různých scénických titulů.

Samotné završení sezony spolu s uzavřením naší pětadvacitileté éry a uvedením Jany Frankové do funkce umělecké vedoucí DRDS se konalo v Minoru v úterý 29. září 2015, za značného zájmu bývalých členů, souborových spolupracovníků, přátel a podporovatelů.

Zdá se, že právě stabilita a kontinuita je jedním z rozhodujících činitelů v činnosti souboru. Svě nástupkyni Janě Frankové jsme proto zcela spontánně a staromilsky popřáli stejných pětadvacet let, aby mohla souboru vtisknout vše, co si nyní předsevzala.

Prvotním úkolem je a trvale zůstane příprava dětí pro rozhlasové potřeby: kdysi převážně pro interpretaci dětských rolí v dramatických pořadech, poté i publicistické formy, nyní včetně dovedností spojených s formáty nových médií. V průběhu let se konkrétní požadavky ze strany zadavatele a zřizovatele proměňovaly a budou proměňovat, počty natáčených her, pohádek a čteb o tom poskytují výmluvné svědectví. Sami jsme byli zjevně nejproduktivnější a nejspokojenější v době, kdy jsme působili přímo v organizačním začlenění stanice „Pražka“ (nyní „Dvojka“): vazba na program byla přímá, bez jakýchkoliv mezičlánků, které s sebou leckdy přinášejí zamířenou odpovědnost a neprůhledné, případně alibistické ne/rozhodování. Tehdy jsme několikrát natočili rozhlasový tvar (dnes by se řeklo „projekt“), který byl nejprve využit k samotné výuce a orientaci souborových členů, poté uveden scénicky, natočen a následně i uzavřen v podobě žánru dětské publicistiky. Za jeden z příkladů je možné připomenout pohádku O princí Čekankovi, kterou soubor „četl“ autorovi Patriku Ouředníkově, hrál ji v úpravě a s hudbou souborové odchovančyně Petry Křištofové, natočil ji jako rozhlasovou pohádku a poté „herci“ besedovali ve studiu s autorem – kdo z rozhlasových kolegů se dnes může pochlubit úlovkem v podobě rozhovoru s Patrikem Ouředníkem?

Na stejně jednoduchém principu vznikaly souvztažné a logicky soustředné i návazně odvíjené programové a výchovně vzdělávací prvky (v dnešní terminologii „projekty“), pro něž však nebylo třeba projektových manažerů, neboť jejich iniciátory a realizátory zároveň byli kromě uměleckého vedení souboru také jeho domácí, případně i zahraniční partneři. Je známou skutečností, že tvůrčí kooperace DRDS a francouzského souboru Les Mauvaises Herbes byla v letech 1993 až 2000 dokonce pokrývána smlouvou mezi Českým rozhlasem a francouzským

regionem Dauphiné. Na základě společných soustředění vznikaly dvojjazyčné inscenace (mj. *Antigona*, *Trojmodro/Trois bleu*), uváděné jak ve Francii, tak v České republice, a nakonec i performance, jež se staly součástí festivalu Praha 2000 – evropské město kultury pod názvem *Pražské zdi/Les Murs de Prague*, přičemž konkrétními výstupy byly také rozhlasové pořady vysílané na celoplošných okruzích Českého rozhlasu.

Podobných příkladů by bylo možné uvést celou dlouhou řadu. Mnohem důležitější však je, aby Janě Frankové byl umožněn návrat k těmto komplexním postupům, primárně vyrůstajícím z pedagogického vkladu a erudice, nikoliv z diktátu restrikcí rozpočtu, absence plánu, nedostatku prostorových kapacit apod. Tradice souboru i jeho současná technická připravenost, spojená s typovou různorodostí, jsou nepochybně dobrou základnou pro různorodé potřeby současného Českého rozhlasu – i pro Český rozhlas v hledáčku jeho vizí.

Je potěšitelné, že zájem o působení v řadách souboru roste: v těchto dnech se konal konkurz, jehož se zúčastnilo 140 dětí, aniž by tato akce byla jakkoliv propagována. Přetavit tento zájem dobrým výběrem dětí a jejich kvalitní přípravou pro aktuální potřeby Českého rozhlasu, to už je na novém týmu v čele DRDS. A my dva tomu budeme rádi přihlížet – a „u rádia“ naslouchat.

## Klub novinářů Pražského jara

# Blahopřání Janu Petránkovi k udělení státního vyznamenání Za zásluhy o stát

V Praze dne 29. října 2015

Milý Honzo,  
dnes jsme se setkali, abychom dokončili výroční setkání klubu novinářů-osmašedesátníků, které jsme před měsícem zahájili za Tvé přítomnosti. Víc než plněním příkazů rakousko-uherské byrokracie, jakou v kapitole spolčování občanů oplývá nový občanský zákoník, jsme však žili vzpomínkou na včerejší sváteční večer, kdy jsi obdržel z rukou prezidenta republiky vysoké státní vyznamenání. Byl to o to silnější zážitek, protože tu díky Tobě a tomu, jaké sis dokázal získat svou publicistikou místo ve veřejném prostoru, po letech znevažování dobyly ideály reformních let opět uznání.

Nikdo z novinářů, kteří tomuto poslání věnovali svou práci a dokázali v jejich jménu nést i životní zkoušky roků, jež následovaly po vrcholu reformních let v době „pražského jara“, to nedokázal. A to

## Poznámka:

**Miloslav Disman** (1904–1981)

Rozhlasový režisér, reportér a pedagog pečující o hlasovou kultivaci mladé generace. V letech 1930–1932 studoval na Vysoké škole pedagogické v Praze. S rozhlasem spolupracoval už v letech 1931–1935 jako externí redaktor školského rozhlasu a přednáškového oddělení, současně režíroval a vedl dětský recitační soubor; v roce 1935 nastoupil jako referent školského rozhlasu a příležitostný reportér; od 1. června 1938 režisér školského rozhlasu a redaktor-komentátor tzv. Okének (denního pořadu usilujícího o mravní a národní výchovu posluchačů). V roce 1941 byl přeřazen do slovesného odboru jako dramaturg a režisér. Za německé okupace byl napojen na Národní revoluční výbor české inteligence, člen ilegálního rozhlasového národního výboru. Aktivní účastník a jeden z hlasatelů a komentátorů květnového vysílání 1945 (heslo *Vytrvat!*), první předseda revoluční závodní rady. V roce 1952 se stal vedoucím režisérem vysílání pro děti a mládež. S rozhlasem zůstal spojen prostřednictvím svého dětského souboru i po odchodu do důchodu v roce 1971. Jeho reportážní umění se vyznačovalo bohatou básnivostí a emocí. Autor řady knih a rozhlasově-teoretických publikací.

## Prameny:

Jeřutová, Eva a kol.: *Od mikrofonu k posluchačům*. Praha, Český rozhlas 2003, s. 574–576.

Text Zdeny a Václava Fleglových, uměleckých vedoucích souboru v letech 1990–2015.

už je Tvoje zásluha, protože právě Ty jsi dokázal prosadit svou tvorbu i v čase, kdy byla lidem, kteří tak nadšeně malovali před 26 roky grafický bonmot 68–89, ukradena víra v ideály, v jejichž jméno to činili. Dokázal jsi je uchovávat i přes nepřízeň doby, do které se náš stát dostal v letech, která následovala po listopadu 1989, kdy jsme se už jen někteří mohli vrátit ke své práci. Naplnil jsi veřejný prostor, jež mohou média ovlivňovat, těmito ideály, a naplnit tak Masarykovu myšlenku, že se stát jako jeho správce udržuje jen ideály, kterými vznikl.

Uvědomovali jsme si Tvou zásluhu na návratu těchto ideálů i na místo s nejvyšší prestiží naší společnosti každý sám v sobě a museli jsme si to sdělit i navzájem. Aniž jsme to formulovali jako usnesení, ba aniž jsme o tom hlasovali, jsme se rozhodli, abych Ti to napsal jako mluvčí našeho klubu.

Někteří veřejní činitelé nás právě poučují, že nic nezavinili, jen byli v nesprávný čas na nesprávném

místě. Ty jsi byl v každý čas na správném místě. Ostatně i společnost, v jaké Ti pan prezident předal vyznamenání Za zásluhy, dokazuje, že díky tomu jsi byl na Hradě v dobré společnosti: mezi prvními vyznamenanými byl František Kriegl – patřil nejen mezi čtyři poslance parlamentu, kteří hlasovali proti smlouvě o „dočasném pobytu“ okupantů v naší republice, ale odvážil se nepodepsat *moskevské protokoly*, kvůli nimž se vrátila do novin, rozhlasu i televize cenzura a naše kolegy vystřídalaly osoby schopné podrobit se autocenzuře.

Druhý z vyznamenaných in memoriam byl Pavel Dostál, kamarád mnohých z nás, protože to byl ministr, který resort, kam patří i mediální politika, nejen nespravoval, ale na rozdíl od mnoha politických kariéristů jím doslova žil.

Byl mezi nimi i Vašek Neckář, který jako Ty dokáže bojovat nejen s rivaly kolem sebe, ale i s těžkou nemocí. Pamatuji doby, kdy Vašek odmítal nesvědčit ve prospěch normalizátorů, kteří porušili smlouvy v neprospěch jeho kolegyně Marty Kubišové. Jezdil tehdy jen s bráchou a kytarou po klubech, jejichž správce měl tolik statečnosti, že si dovolil pořádat setkání s jeho posluchači. Ubývalo těch lidí, jak jsem poznal. Jeden z nich mě totiž angažoval, když jsem byl odejit pro komentář ve Dni tisku '69 z redakce. Tak skončila pro Vaška jedna z těch štací na malé scéně teplického divadla. Po čase jej donutil k ústupu nedostatek těch míst, kde se dalo hrát i za nízký honorář. Ale za honorář.

Byla tam i Jitka Frantová, která prožila s Jiřím Pelikánem léta slávy, kdy dal Čs. televizi nový lidský rozměr, ale také léta exilu. Nádavkem k vyznamenání dostala dárek od našich kolegů, kteří se za normalizačního režimu naučili, jak sloužit těm, kdo sdělovací prostředky proměnili v síto propouštějící jen některé informace; někdejší ideologii státostrany jen zaměnili za proslulé „výbory obecného blaha“, za něž se prohlašuje mainstream české žurnalistiky.

Když jsem přečetl první dva odstavce tohoto dopisu, uvědomil jsem si, že znějí trochu moc pateticky, i když to je pravda. Nemělo by v něm chybět, že jsi v prvních letech přicházel mezi nás v čase, kdy se nachylovaly první roky po konci znormalizovaných let se svými přáteli ze skupiny *Šanson – věc veřejná*, abyste nám dali něco v té době čím dál tím vzácnějšího – dobrou náladu. Nevím, kolik textů jsi tehdy napsal pro to, co nám zpívala Alena Havlíčková nebo Rudolf Pellar, ale mezi tím jsi vystupoval taky sám.

S fejetony. A básník mezi námi novináři, Ivo Štuka, s epigramy a vtipem pointovanou poezií. Mně jsi tehdy přivedl ke klavíru všestranně disponovaného muzikanta Milana Jíru, se kterým jsem měl štěstí prožít pár let na postgraduálním studiu estetiky, a mohu tedy dosvědčit, že šlo o nejvzdělanějšího z nás padesáti, kdo jsme se po první sedmiletce v zaměstnání pokoušeli poznat, kam dospěly vědní obory, které by měl i novinář dnes a denně používat. Z té tehdejší množiny vzpomínám nejvíc na Tvého kolegu z rozhlasu Jirku Hrašeho, naši kolegyni Mirku Filípkovou (tak ji znali čtenáři *Mladého světa*, v našem klubu působí jako Humplíková), na herce Vladimíra Volka, kterého pak honili z divadla do divadla a nikdy nedostal už role jako v těch pár letech... Závěr studia nám zkomplikoval vpád tanků a závěrečné zkoušky čas, kdy naši učitelé zčásti čekali za hranicemi, jak vše dopadne. Tehdy se objevila Tvoje a Jírova skupina *šansonierů*, kteří se snažili atmosféru let šedesátých přenést i do času čím dál tím více znormalizovaného.

Ostatně patřil jsi i k mé první novinářské praxi: ve druhém ročníku katedry Vladimíra Klimeše (ale především Františka Gela) jsem se dostal do rozhlasu. Když jsem předatloval při dopolední službě zahraniční Četku, přinesl jsi mi zprávu o jakémsi ozbrojeném střetu dvou afrických kmenů kdesi v Sýrii či Zajordánsku, abych ji zařadil do poledních zpráv. Jako kandrdas, vyděšený školením takových kadrů, jako byl vládní reportér Brunát, jsem při další Tvé zastávce u mého stolu namítl, že ani AFP nic takového nepřinesla. Mávl jsi jen rukou: „Tam se pořád kvůli něčemu perou.“ Tvou tehdejší moudrost jsem si mohl ověřovat s menšími přestávkami celé další půlstoletí. Po čase jsi mi svěřil, že jde o sázku: každý týden ve středu v poledne bude rozhlas vysílat tuto zprávu. Tehdy jsem pochopil, že i v tom čase, kdy po tání ještě nepřišlo jaro, ale trochu přituhlo, může být i v resortu tak ideologicky závažném nějaká ta legrace. A Ty jsi měl takové člověčiny opravdu na rozdávání.

Ostatně i ten čas, který nás přivedl na společnou cestu, pro sebe základní termín lidskou tvář. Ale jaký by to byl řád s lidskou tvář, kdyby neměl tu porci člověčiny, kterou nás obdarováváš.

Přijmi nejen naši gratulaci, ale i poděkování, že jsme mohli ty roky prožít vedle Tebe a mnozí také s Tebou.

Jindra Beránek  
mluvčí Klubu novinářů Pražského jara '68

**PhDr. Josef Maršík, CSc.**

## **Okénko rozhlasových pojmů 6**

### **Rozhlasové publicistické pásmo**

V procházce po krajině rozhlasových pojmů, která je určena především našim začínajícím spolupracovníkům, se dnes zastavíme u žánru, který po desetiletí zářil v rozhlasovém vysílání jako vrchol publicistické tvorby – u pojmu **rozhlasové publicistické pásmo**.

Přestože má více než osmdesátiletou tradici, není jeho charakteristika v dosavadním teoretickém odkazu jednoznačná a nelze uvést přesnou definici, která by jej zcela jasně a nezpochybnitelně vymezila. Vágnost vyjádření obsahu tohoto pojmu plyne zejména z nejasného zařazení pásma v žánrové skladbě rozhlasové žurnalistiky, z jeho uplatňování v různě se překrývajících a prolínajících oblastech rozhlasové tvorby (pásmo publicistické, literární, hudebně slovesné, vzdělávací ad.) i z využívání různých postupů a metod při jeho tvorbě, a to nejen publicistických (zejména dokumentárnosti, autentičnosti, faktografičnosti), ale také zvláště uměleckých (často dramatickou kompoziční stavbu, ale také umělou fabulaci, stylizaci i fikci, nebo dokonce mystifikaci). Navíc jej lze pojímat nejen jako svébytný rozhlasový žánr, ale také jako metodu rozhlasové tvorby, která se uplatňuje ve všech oblastech rozhlasové tvorby při skladbě dílčích programových částí do vyšších komponovaných rozhlasových celků – magazinů, sestav, bloků, seriálů ad.

Cílem tohoto článku samozřejmě není tyto terminologické a další nejasnosti, spjaté s pojmem publicistické pásmo, řešit. A to tím spíše, že v uplynulých deseti letech bylo postupně pásmo ve vysílání téměř zcela nahrazeno rozhlasovým dokumentem a featurem (fíčrem), které lépe vycházejí vstříc současným potřebám posluchačů i možnostem rozhlasové tvůrčí práce. A těžko lze předpokládat, že se pásmo do vysílání opět vrátí a bude plnit stejnou roli jako například v šedesátých letech minulého století. S pojmem publicistické pásmo se však i dnes mohou mladší kolegové setkat např. při využívání archivních pásem a zvukových dokumentů ve své publicistické tvorbě. Proto se pokusme, s vědomím výše uvedených složitostí a terminologických obtíží, alespoň v základních rysech tento pojem vymezit.

V nejobecnější rovině lze pásmo charakterizovat jako **montáž** „různorodých, relativně samostatných slovesných a hudebních částí do stylově jednotného, kompozičně uzavřeného, syntetického, dramaticky stavěného celku, který představuje novou kvalitu“<sup>1</sup>. Nejde tedy o nahodilé skládání jednotlivých částí – každá z nich i výsledný tvar musí respektovat

požadavek jednotného stylu, jasné kompozice a sevřeného tvaru. Všechny části tedy spolu souvisejí a žádnou z nich nelze vyjmout, aniž by nebyla narušena jasnost, srozumitelnost a logická stavba pásma. Proto je někdy pásmo přirovnáváno k větě, ve které má každé slovo své postavení a teprve celá věta dává výsledný smysl. Vedle publicistických prvků (např. reportáže, vypravování, glosy, dokumentární scénky) se v pásmu nezřídka uplatňují i prvky umělecké. Tato skutečnost řadí pásmo na pomezí publicistiky a umělecké tvorby. Umělecké prvky však musí být podřízeny primárnímu publicistickému cíli.

Pásmo se vyvinulo z rozhlasové přednášky na konci 20. let. V té době byla přednáška nejrozšířenějším rozhlasovým publicistickým žánrem, což odpovídalo tehdejší koncepci Radiojournalu – vzdělávat, vychovávat, šířit osvětu. Monologická přednáška však byla pro rozhlasové posluchače příliš náročná. Proto přednášející hledali způsoby, jak maximálně usnadnit posluchačům porozumění obsahu přednášky a upoutat jejich pozornost. Z toho důvodu se nejprve přednášky dialogizovaly a poté se do nich začaly zařazovat (pokud to tehdejší technické možnosti umožňovaly) i zvukové ukázky související s tématem, scénky, hudební předěly a další podle předem připraveného dramaturgického plánu. A to již byl krok k montáži a rozhlasovému pásmu.

Za zakladatele rozhlasového pásma je považován Dalibor Chalupa, který hledal již na počátku třicátých let minulého století cestu ve vývoji nového rozhlasového žánru zejména ve filmovém střihu a experimentu. V červenci roku 1930 napsal text pořadu s názvem Na tom našem dvoře čili Dvorní pěvci. To je považováno za první parodii a první rozhlasové pásmo. Z dalších průkopníků pásmové tvorby tohoto období jmenujme Františka Kožíka a Josefa Bezdíčka – všichni působili v brněnském studiu Radiojournalu.

V poválečném období připomeňme zejména publicistickou tvorbu muzikoložky a rozhlasové redaktorky Anny Hostomské, která v letech 1948–1950 vytvořila deset pásem, jejichž obsahem byly fiktivní rozhovory mezi významnými hudebními skladateli (Mistři se baví, Mistři a hra, Mistři o kýči atd.). Dalším významným autorem rozhlasových publicistických pásem byl František Gel (Feigel), který v letech 1949 až 1963 vytvořil několik desítek pásem zaměřených zejména na významné historické události (např. Marseillaisa, Pět Suezských průplavů,

O staroslavné Karlově univerzitě) a významné vědecké objevy a průkopníky vědy (např. Elektronické oči lidstva – věnované akademiku Heyrovskému). Padesátá léta ovšem znamenala ústup od autentického rozhlasového svědectví, zejména autentické reportáže využitě v pásmu.

Určité uvolnění přinesla šedesátá léta. Projevilo se ve větší orientaci pásmové tvorby na aktuální společenské problémy s využitím investigativních postupů a větší respektování požadavků posluchačů. Hrdinou pásma již přestává být „budovatel nové společnosti“, ale obyčejný člověk se svými každodenními problémy (tzv. problémové pořady). Zdokonalující se rozhlasová technika také umožnila pracovat více s autentickým dokumentem a využívat metody střihu. Aktéři se již nemuseli učit výpovědi zpaměti jako v předchozím období, jejich výpovědi proto byly přirozenější, otevřenější a věrohodnější. Z hlavních autorů připomeňme jen Ludvíka Vaculíka (např. cyklus pořadů Včera mi bylo patnáct), Věru Štovičkovou (např. Jemen) či Jaroslava Pacovského (např. Večer po neděli). Koncem padesátých let byla vytvořena Redakce AZ, která připravila řadu relací s uplatněním metody rozhlasového pásma (např. Piš a slyš!, Sedmilháří, Rada moudrých, Kolotoč). Důležitou etapou dalšího vývoje pásmové tvorby bylo období let 1967–1969. Politické uvolnění umožnilo věnovat se tématům, která byla v předchozích obdobích tabuizována. Do rozhlasu přichází řada autorů, kteří zde dříve nemohli působit. Byl to např. Čeněk Sovák, který jako bývalý politický vězeň připravil mj. několik pásem věnovaných politickým procesům padesátých let (např. Čtyřicet pět minut pro případ Bory, Půjdeme si hrát za ostatný drát), v nichž uplatnil autentické reportážní postupy s výrazným investigativním zaměřením.

Období tzv. normalizace přináší opět orientaci pásmové tvorby na tzv. angažovaná témata. Z ideologicky cenzurované šedi pásmové tvorby vystupuje do popředí zejména Jan Vít, který připravil několik pásem o handicapovaných dětech (např. Ticho od šesti do patnácti – o neslyšících dětech, Etudy pro klavír a jiné nástroje – o nevidomých dětech). Jeho

pásmo Řetěz získalo uznání na mezinárodní soutěži Prix Italia. K jistému oživení došlo ve druhé polovině osmdesátých let, kdy se objevily určité pokusy o zaměření publicistiky na společensky závažné problémy.

V poslední etapě začínající rokem 1990 lze v pásmové tvorbě vysledovat:

- zjednodušení formy – materiál se často připravuje celý v terénu,
- výraznější využívání autentického dokumentu (např. výpovědi svědků, kompetentních osob),
- příběh,
- konflikt – střet názorů,
- zřetelnou orientaci na společenské problémy, osudy lidí, otevřeně, bez zastírání a přetvářky,
- vypravěč často ustupuje do pozadí, nebo zcela mizí, či se stává přímým účastníkem dění,
- metoda – bez dlouhých úvodů a často bez předělů, přímo k podstatě problému, odstraňuje se vše, co by odvádělo pozornost od hlavního tématu,
- cíl – přinést nové poznání nebo téma představit z nového úhlu pohledu.

Terminologické a další nejasnosti a široký záběr rozhlasového pásma se také promítají do nejednotné a dosud neuzavřené klasifikace. Klasifikační kritéria přitom mohou být různá. Např. podle převažující tematiky se mohou pásma třídit na publicistická, umělecká, zábavná, vzdělávací či v detailnějším popisu na pásma historická, literární, hudební ad., podle dominantního uplatněného žánru na pásma reportážní, dokumentární, portrétní atd.

Specifickou formou rozhlasového pásma je feature.

V závěru připomeňme, že řada pásem, která byla vytvořena v minulých obdobích a která mohou být inspirativní i pro současnost, je uložena v Archivu Českého rozhlasu.

#### Poznámka:

- 1) Osvaldová, B. – Halada, J. a kol.: Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace. Praha, Libri 2007, s. 144.

## ROZHLASOVÁ HISTORIE

Mgr. Eva Ješutová

### Mikrofórum slaví abrahámoviny

Šedesátá léta jsou i v historii Československého rozhlasu plným právem považována za zlatá. Rozhlas prožíval obrovskou renesanci ve všech oblastech své činnosti. Vznikalo mnoho nových programových typů a měnily se jak forma, tak obsah pořadů. Z toho všeho, co během 60. let vzniklo nebo dostalo novou podobu, ale jen málo přežilo následné období normalizace. Jedním z pořadů, který v té době vznikl a na vlnách Českého rozhlasu se objevuje i dnes, byť ve zcela jiné podobě, je Mikrofórum. Je tak trochu paradoxem, že právě tento pořad vznikl z podnětu stranických orgánů. I když vysílání pro mladé byla trvale věnována značná péče a vzniklo pro ně několik pořadů, až do poloviny 60. let chyběl kontaktní pořad pro dospívající mládež. Navíc se všechny pořady předtáčely, aby bylo možné zajistit „nezávadnost“ jejich obsahu. Za závadnou byla považována i hudba tzv. západní provenience, tudíž se v pořadech nevyskytovala. To ale vedlo k tomu, že mládež se právě kvůli moderní populární hudbě zahraniční provenience uchýlovala k poslechu zahraničních stanic. Snaha přetáhnout mládež od poslechu zahraničních hudebních stanic vyvrcholila v roce 1965 vznikem nového pořadu – Mikrofórum. Poprvé se vysílal 12. července na stanici Československo I. a od 26. července pravidelně každý všední den od 15.00 do 17.00 hodin. Znělkou Mikrofóra se stala rokenrolová skladba Billyho Justise a Sida Mankera „Raunchy“ (1957) z filmu *Rock Around the Clock*. Název pořadu Mikrofórum vznikl jako složenina slov „mikro“ (malý nebo také mikrofon) a „fórum“ (veřejné místo k hlásání názorů). Pořad sestával z krátkých příspěvků zaměřených na zájmy mladých lidí, na mezilidské vztahy apod., doplněných množstvím hudby módních směrů tuzemské i zahraniční produkce. Právě o přísun zahraniční hudby se významně zasloužil tehdejší zahraniční zpravodaj Čs. rozhlasu v Paříži (a zároveň velký hudební nadšenec) Ludvík Čermák. Oblibu si Mikrofórum získalo nejen pro atraktivní hudbu, ale i proto, že se jednalo o první pořad, který ideálním způsobem spojil zábavu se seriózními tématy, která zajímala mladého posluchače. Redaktoři se zcela záměrně vyhýbali obligátní svazácké tematice a vysílali o tom, co považovali za užitečné a potřebné pro mladé lidi. Ostatně oni sami nebyli o mnoho starší než ti, kterým byl pořad primárně určen. Atraktivitu Mikrofóra zvyšovalo i to, že redaktoři dokázali k mikrofonu přivést zajímavé

osobnosti politiky, kultury, umění, vědy, techniky a sportu. Pravidelně přinášel pořad i rozhovory se slavnými zpěváky a autory populárních písní. Každý den představovalo dvouhodinové Mikrofórum nějakého hosta. Hosté spolu s moderátorem pořadu uváděli hudbu, diskutovali o různých tématech nejen ze svého oboru a na konci pořadu odpovídali na telefonické dotazy posluchačů. Živé denní – někdy i úplně improvizované – vysílání znamenalo nevídaný průlom do rozhlasové šedi a strnulosti.

S blížícím se rokem 1968 a měnící se společenskou atmosférou se Mikrofórum stále více věnovalo i aktuálním politickým otázkám, což zcela logicky vedlo ke střetům jeho tvůrců se stranickými ideology. Naštěstí tehdejší šéfredaktor Slavomil Vondrášek držel nad redaktory ochrannou ruku. Od počátku roku 1968 pak Mikrofórum přinášelo záběry z četných mnohahodinových manifestací, tzv. tribun otevřenosti, kterých se zúčastňovali především mladí lidé. Program Mikrofóra i nadále reflektoval všechny významné aktuální události „pražského jara“, a tak není divu, že záhy po srpnové okupaci v září 1968 bylo vysílání pořadu pro zbytek roku zastaveno. K obnovení živého vysílání Mikrofóra došlo až 6. ledna 1969. Obnovený pořad Mikrofórum, i když v poněkud pozměněném duchu, se ihned stal centrem zájmu II. odboru ČÚTI, jehož pracovníci často upozorňovali na obsahovou závadnost pořadu. Obnovení cenzury totiž bylo jedním z prvních kroků vůči sdělovacím prostředkům. Stejně bedlivě jako mluvené slovo sledovali cenzoři i hudbu, a to jak použitou v pořadu, tak i jako spojovací prvek. Jeden ze zadržených citátů hned prvního obnoveného Mikrofóra zněl: „Svobodomyslnost národa nejlíp vyjadřují náklady na cenzuru.“

V r. 1970 bylo Mikrofórum vysíláno na celostátním zpravodajském okruhu Československo, který se od září změnil na stanici Hvězda. Vysílalo se v čase 15.03–16.00 hodin, další půlhodina do 16.30 hodin byla věnována Agentuře Mikrofóra. Koncepce pořadu se do značné míry musela přizpůsobit charakteru proudového vysílání. Pořad si sice zachoval formu zpravodajského deníku určeného mládeži (připravovalo ho v té době Ústřední vysílání politického zpravodajství a publicistiky), ale byl koncipován jako sled krátkých, průměrně tříminutových vstupů, informací nebo rozhovorů, proložených populární hudbou. V rámci organizačních změn byla redakce Mikrofóra

na počátku normalizace převedena z Hlavní redakce politického vysílání 22. ledna 1971 zpět do Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež, konkrétně do její redakce výchovy a vzdělávání. Hlavní redakce pro děti a mládež tak zajišťovala program diferencovaně pro všechny věkové i sociální kategorie mladých posluchačů. Vysílání rozhlasu zahrnovalo pořady pro děti a mládež od předškolního věku až po vysokoškoláky. Ve všech pořadech pro děti a mládež byl kladen důraz na výchovu k socialistickému vlastenectví a internacionalismu a k marxistickému vědeckému světonázoru.

Od r. 1971 po 16. hodině Agenturu Mikrofóra nahradil pořad Brněnské kolo. V říjnu 1973 došlo k posunu vysílacího času o jednu hodinu, takže pořad běžel mezi 16. a 17. hodinou. V roce 1976 navíc nebyl vysílán každý den, některý týden chyběl v neděli, jiný v pátek. Od roku 1980 se pořad vysílal na stanici Praha denně od 16.35 do 17.20 hodin. I přes nejrůznější změny a přesuny zůstávalo Mikrofórum i v 70. a 80. letech posluchačsky velmi úspěšným pořadem, podle tehdejších výzkumů si jej pravidelně naladilo 1 200 000 posluchačů. Na svém kontě má Mikrofórum v té době i dvě gramofonové desky. O jejich vydání se zasloužil Tomáš Sláma. První z r. 1980 nese titul Bohdalová, Kopecký, Dvořák a Horníček v Mikrofóru, druhá – Mikrofórum pátrá – je záznamem veřejné nahrávky pořadu, kde hostem Tomáše Slámy byl mj. Václav Erban (1984).

Od 1. ledna 1987 získalo Mikrofórum navíc půlhodinu, takže jeho stopáž byla 75 minut. Kromě toho se rodina Mikrofóra rozšířila o Noční linku Mikrofóra, pro niž byly charakteristické „dialogy o životě“. S uvolňováním poměrů a perestrojkovými tendencemi v 80. letech redakce pod vedením Daniely Sedlářové nebojácně přinášela řadu otevřených kritických pohledů na stav našeho hospodářství. Dovolila si podstatně vyšší míru otevřenosti a kritiky, než tomu bylo u ostatních publicistických redakcí. Podobně odvážně si redakce počínala i v oblasti hudební. V polovině 80. let Mikrofórum informovalo o festivalu folkové, trampské a country hudby Porta, v r. 1984 už odvysílalo i přímé přenosy. Roku 1988 se v rámci Mikrofóra odvysílal např. seriál k 70. výročí vzniku samostatného státu Čechů a Slováků, otevřený pohled na naši historii, založený na širokém využití archivních dokumentů. Jeho autory byli Ivan Rössler a historik a vysokoškolský pedagog Vladimír Nálevka. Není proto překvapením, že to byli právě redaktori Mikrofóra (Sedlářová, Jablonský, Rössler), kteří v listopadu 1989 jako první z celého Čs. rozhlasu přes opakovaný zákaz vedení Čs. rozhlasu otevřeně a pravdivě informovali o dění ve společnosti. Za vysílání během revoluce i za dřívější působení převzalo Mikrofórum v květnu 1990 několik

hlavních cen na rozhlasové Žatvě. Dodatečným „oceněním“ jejich statečných postojů byla faktická likvidace redakce tím, že z vedení nově vytvořené samostatné Hlavní redakce pro děti a mládež byla odvolána PhDr. Daniela Sedlářová a její zástupce Ivan Jablonský, a redakce byla po třech měsících začleněna zpět do HRDM.

Ještě před tím ale 4. září 1989 zahájil činnost nový programový okruh určený mladým posluchačům. Ve spolupráci HRDM v Praze a Hlavní redakce pro mládež a vzdělávání v Bratislavě vznikla stanice EM. První experimentální vysílání se uskutečnilo 22. června 1989. Stanice vysílala v pásmu VKV II (evropská norma CCIR, současně ovšem šířeno i na středních vlnách). Koncipována byla jako osmihodinové vysílání (15.00–23.00 hodin) a spojovala úspěšné programové typy obou stanic (Mikrofórum, Noční linka Mikrofóra, resp. Rádio Elán a Modrá vlna). Stanice byla typem moderního, svižného a nonkonformního rádia. Základem bylo živé vysílání, informace o politice, ekonomice a kultuře; dominantní složkou byla hudba, která tvořila 65–70 % vysílání. Orientovala se hlavně na tzv. menšinové žánry. V té době nikdo netušil, že stanice má před sebou doslova jepičí život. Skončila k 31. prosinci 1990, rozhodnutí o zrušení okruhu padlo ovšem již v létě r. 1990. Hlavním důvodem bylo rozhodnutí vedení Čs. rozhlasu na Slovensku, že tuto stanici již nebude dále potřebovat a její vysílací síť využije pro šíření jiných programů. Druhým, nikoli nepodstatným důvodem byla nevyjasněná otázka dalšího financování Čs. rozhlasu ze státního rozpočtu a nedostačující výše příjmu z koncesionářských poplatků.

Stanice EM si za necelý rok a půl existence získala velké množství příznivců, takže její zánik vyvolal velký dopisový ohlas rozhořčených posluchačů, stížnosti se objevily i v denním tisku. Zrušení stanice vadilo nejen těm, pro které byla primárně určena, ale také širší a náročnější posluchačské obci, která oceňovala přínos stanice především v oblasti hudební. Jako jediná ze všech stanic vysílala zasvěceně uváděné monotematické bloky, mapující rozmanité styly od metalu po nezávislou hudební scénu, od vážné hudby až po folk či country. Zkrátka zaměřené na posluchače se specifitějším hudebním vkusem, než jaký nabízí střední proud, tvořící hudební složku ostatních stanic.

Rozhlas se ovšem nechtěl jen tak lehce vzdát zavedené značky, která bez pochyby patří k jeho rodinnému stříbru. Příslibem lepších zítřků pro mladé posluchače byl vznik Rádia Mikrofórum. Okruh začal vysílat 7. října 1991 v pásmu VKV II na vysílačích, které šířily signál stanice Praha. Vedl jej Richard Medek a byl koncipován jako hudebně-publicistická stanice navazující na to nejlepší, co bylo vytvořeno



ve známých Magazínech Mikrofóra a programu bývalé stanice EM. Obsahem i formou byla stanice zaměřena opět především na mladší věkovou kategorii posluchačů, přibližně mezi patnácti a třiceti lety. Vysílání nebylo určeno pouze ke kulisovému poslechu a jeho programové schéma se odlišovalo od komerčních stanic orientací na zájmového posluchače v oblasti publicistiky i v oblasti hudby. Rádio Mikroforum vysílalo sedm dní v týdnu, čtyři hodiny denně, od pondělí do soboty v čase mezi 16. a 20. hodinou a v neděli od 15.00 do 19.00 hodin. Programovými dominantami nového okruhu byly hodinu a čtvrt dlouhý publicistický pořad pro mladé Magazín Mikrofóra, hodinový kontaktní pořad s větším podílem hudby než mluveného slova Mikromix a hodinové specializované hudební pořady o různých žánrech moderní hudby (Radioporta, Nezávislá scéna, Gung-Ho, Poste restante pop a Mikroforum uvádí). Bohužel i Rádio Mikroforum bylo odsouzeno k brzkému konci. Důvodem bylo přerozdělování vysílacích sítí po rozpadu Československa. Rádio Mikroforum zaniklo 31. prosince 1992. Částečnou kompenzací za zrušenou stanici Rádio Mikroforum byl dvouhodinový magazín pro mladé Mikroforum, který se vysílal od 21.05 do 23.00 hodin na stanici Radiožurnál. V r. 1995 přibyl pořad Styl, v jehož názvu byl i rok (např. Styl 95, Styl 96) s podtitulem magazín Mikrofóra, ve kterém redaktoři hovořili se známými osobnostmi o životním stylu. V letech 1997–1998 se k dennímu vysílání Mikrofóra přidal cca 115minutový pořad Mikroforum Plus, vysílaný jednou měsíčně po zprávách ve 20.00 hodin. Roku 1999 došlo ke zkrácení pořadu na 35 minut.

90. léta probíhala ve znamení trvalé snahy Českého rozhlasu o vytvoření samostatného okruhu pro mladé posluchače. Bylo zpracováno několik poměrně zajímavých projektů, ale kvůli nedostatku vysílacích sítí k realizaci žádného z nich nedošlo. Proti spuštění veřejnoprávní stanice pro mladé posluchače se v polovině devadesátých let postavili i někteří provozovatelé soukromých rádií (například ředitel Frekvence 1 a Evropy 2 Michel Fleischmann), protože zcela logicky předpokládali, že by si konkurovali u stejné cílové skupiny posluchačů. Trvalo pak více než deset let, do r. 2006, než ČRo spustil stanici pro mladé ČRo 4 – Wave. Ani ona ale neměla na různých ustláno.

Vysílání Mikrofóra na Radiožurnálu skončilo k 31. 12. 2001, následovala čtyřměsíční pauza, po níž se pořad od 29. dubna 2002 vrátil na stanici Český rozhlas 2 – Praha. Pravidelně se vysílal od pondělí

do čtvrtka vždy v 15.00 hodin. Na jeho tvorbě se podíleli redaktoři stanice Český rozhlas 2 – Praha, reportéři všech regionálních stanic Českého rozhlasu a externí spolupracovníci.

Od února 2011 prošlo Mikroforum zatím poslední výraznou změnou – pořad s názvem Noční Mikroforum je vysílán na Dvojce, jak zní současný název bývalé stanice Praha, v čase 22.30–24.00 hodin od pondělí do soboty; v neděli pak od 22.40 do 24.00 hodin. Jeho moderátory už nejsou rozhlasoví profesionálové, ale osobnosti kulturního a společenského života, které k mikrofonu zvou jiné osobnosti. Moderátory této talkshow jsou např. Ondřej Kepka, Vlastimil Harapes, Martha Elefteriadu, Martin Kratochvíl, Roman Šmucler či Zora Jandová. Dramaturgii obstarává Alena Kumstýřová, která je s pořadem spojena od konce 70. let.

V průběhu padesáti let se na realizaci pořadu podílela celá řada skvělých rozhlasových redaktorů a moderátorů i mnoho externích spolupracovníků. Vyjmenovat je ale možné jen několik málo z nich. U prvních krůčků pořadu to byli např. Karel Mastný, Milan Rykl, Jana Vančurová (Špačková), Jan Ende, Ivan Štědrý, Eva Kopecká, Josef Podaný, Markéta Vítková či Pavel Tumlíř. V 70. a 80. letech se na přípravě Mikrofóra podíleli Tomáš Sláma (až do zákazu v r. 1984), Luděk Nekuda, Robert Bakalář, Jiří Tušíl, Miroslav Kaiser... Mimořádně kvalitní obsazení se sešlo v redakci Mikrofóra i v 80. letech – Ivanové Jablonský a Rössler, Martin Ondráček, Jiří Mejstřík, Jitka Götzová, Josef Prouza, Boris Hlaváček, Stanislav Berkovec... 90. léta jsou spojena hlavně se jmény Alena Kumstýřová, Eliška Klepalová, Hana Bakičová, Vladimír Hrubý, Václav Žmolík, často spolupracovaly Jana Klusáková či Michaela Grimmová. V novém tisíciletí např. Dan Moravec. Z řad regionálních tvůrců zmiňme alespoň brněnské Marcely Antošovou a Vandrovou a ostravského Miloše Zapletala...

Samotný pořad za půlstoletí prošel četnými změnami co do formy, obsahu, stanice vysílání a vysílacího času. Tou nejvýraznější změnou je to, že v současné podobě rozhodně není tím, čím byl v době svého vzniku a následujících desetiletích – totiž fenoménem, který dokázal k pravidelnému poslechu rozhlasu přilákat především mladé posluchače. A že tomu skutečně tak bylo, dokládají nejen vzpomínky mých kolegů, ale i mé vlastní z dob gymnaziálních a vysokoškolských studií. Dokonce i na povinné bramborové brigády jsme s sebou nosili tranzistor, abychom v 15, resp. 16 hodin nezmeškali poslech Mikrofóra...

## Rádio Mama pohledem tvůrců a teoretika médií

(rozhovory vedl Bc. Michal Ježek)

### Každá nová věc musí být překvapivá a matoucí

Říká na adresu Rádía Mama jeho tehdejší dramaturg **Dušan Všelicha**. Zábavné, improvizální a mystifikační pořady tvůrčí skupiny hodnotí s odstupem dvaceti let. „Nebyla to jen legrace,“ dodává k ojedinělému rozhlasovému projektu své doby.

### Kolik se vám toho vlastně vybavuje, když jde už o dávné události? Byl jste tehdy s Rádiem Mama svázaný nejvíc z jeho tvůrčího kolektivu.

Heleďte se, mně se spontánně vybaví proud tolika věcí... okamžitě mi naskočí obličej... Jarda Dušek, tehdy už v divadelním prostředí oceňovaný, ale ještě bylo dlouho do jeho slavných filmových rolí. Podobně Jirka Macháček, kterého jsme objevili na divadle někde v Příbrami jako mladého právníka. Když jsem teď po letech procházel rozhlasovými chodbami, vybavilo se mi, jak tu chodily Lenka Vychodilová nebo Ester Kočíčková. To vlastně nebyla Ester – jmenovala se nejdřív Renata Divišová a pak Renata Pařezová. Už tenkrát ale dělala vynikající pořady.

### Mluvíme o době 1993–1996, je to tak?

Když se chcete bavit o Rádiu Mama, musíme nejdřív udělat miniaturní mimo rozhlasový úvod už z roku 1990. Někdy hned po revoluci se v tom kvasu objevili lidé s nápadem založit rádio, které by bylo nové, nezávislé a překvapivé. V té době jsem už měl rozhlasovou zkušenost a oni mi nabídli, abych připravil programový koncept. No jo, ale o soukromém vysílání jsem neměl páru. Už ani nevím, jak vznikl nápad, aby to rádio tvořili lidé z malých divadelních scén a svoji činnost rozvíjeli v éteru.

### Před sametovou revolucí jste pracoval v Oddělení rozhlasových her. Tam jste si mohl talentované lidi vytipovat.

Právě. Oslovil jsem pak Jaroslava Duška, Přemysla Ruta, Jirku Nekvasila (později šéfa Národního divadla), aby napsali co nejmenší rozhlasové hry.

### Kterým se později říkalo Představeníčka?

Je možné, že jsme jim tak říkali. Pěkný název. Každopádně nás to bavilo, takže jsem chtěl tvůrce ještě víc spojit. Povedlo se. Přizval jsem i lidi odjinud, například Roberta Nebřenského – dneska šéfa hudební skupiny Vltava. Sestavil jsem z nich tým, který pak soukromé vysílání plánoval. Stanice fungovala jako *Hello World* stejnojmenné společnosti, my jsme si už ale říkali Rádio Mama; vysílali jsme jen dva týdny.

### Pak se investoři pohádali a vy jste museli balit kufry.

No, ale stejně jsme něco stihli. A když nás pak odtamtud vykopli, tak jsme cejtli, že mezi námi něco tvůrčího opravdu vzniká... Naštěstí jsem záhy potkal v Českém rozhlase Jaroslava Pacovského, který tam psal pro děti, takže jsme mu nabídli improvizované pohádky. A pak se stalo, že se tehdejší šéfredaktor redakce zábavy Ivan Rössler stal šéfem Prahy (*dnešní Dvojky – pozn. red.*) a mě vyzval, abych šel na jeho místo. To už jsme v roce 1992.

### Takže jste jako vedoucí redakce zábavy založil tvůrčí skupinu Rádio Mama, kterou jste začlenil do programu a která se postupně rozrůstala.

Jo. Připomněl bych, že se v roce 1993 stal šéfem ČRo 2 – Praha Libor Vacek. Tím se podle mého názoru otevřelo nejlepší období této stanice. Nebudu mu na dálku mazat med kolem huby, ale já když si představím pojem programový manažer nebo intendant stanice, tak on je pro mě ideální představitel. Začalo období, kdy se Praha hodně oživila, a hledaly se způsoby, jak chytit posluchače, které to tehdy ztrácelo po statisících. Takže jsme vytvořili tým specializovaných dramaturgů (*kromě Všelichy ho tvořili Václav Flegl, Karel Tejkal a do své smrti Bohumil Kolář – pozn. red.*), který začal stanici měnit. Je pravda, že Rádio Mama bylo kontroverzní, faktem ale je, že křivka poslechovosti zaznamenala výraznej zub směrem nahoru.

### Čím si vysvětlujete, že v krátké době poslechovost strmě padala a pak ten skok? Myslíte, že lidé pochopili, že normalizační rozhlas spojený s totalitním režimem už nemusí poslouchat, a to tím spíš, že vznikla nabídka soukromých, zábavnějších rádií a dalších médií?

Krise důvěry prostě přijít musela, protože médium se neměnilo. Myslím, že tehdy rozhlas potřeboval prožít takové to retro období. To znamená, že se sáhlo do archivů a přišli lidé, co tady dělali tenkrát, což přineslo spoustu zajímavých věcí. Vznikl třeba senzační cyklus her Samuela Becketta, ale... ani ten nemohl přinést nějaký obří zásah, obdiv veřejnosti. Posluchači chtěli, aby vznikaly výrazně nové věci, protože rozhlas měl pořád pověst trošku zatuchlé budovy.

### Cítili jsme, že výraz rozhlasu má být rytmičtější

### Říkáte zatuchlá budova... Co jste chtěli dát své tvůrčí skupině do vínku, aby časem taky nezatuchla?

Povím vám k tomu jednu vzpomínku. Ještě v době hlubokého komunismu jsem zažil besedu s Bohumilem Hrabalem. Oslnilo mě, jak dokázal skvěle formulovat v podstatě podvrtné myšlenky, a to ne tím, že by křičel „svrhnete Husáka“, ale protože pojmenovával věci přesně a zároveň barvitě. Říkal: „Vy novináři píšete o nových věcech, ale musíte si uvědomit, že zakladatel kybernetiky Norbert Wiener říká: ‚Každá nová věc musí být překvapivá a matoucí.‘“ Věta mi utkvěla jako jedna ze životních manter. S Rádiem Mama to bylo taky tak.

**Zmiňoval jste, že tvůrci pocházeli často z malých divadel. Většina také prošla alternativním filmem, jako byl Kouř. Neměli zpočátku problém adaptovat se na rozhlasové studio?**

Právě že naopak. Pro tehdejší rozhlasáky bylo studio spíš jen taková rámusárna, která musí být dobře vytlumená, aby se zvuk kvalitně nahrál. My jsme s ním ale začali experimentovat – v divadle je přeci nějaká magie, proto ostatně už někdy v pravěku vzniklo, tak proč by to nefungovalo i v rádiu? Vzpomínám, jak jednou přišel básník Radomil Uhlíř, který k nám taky patřil. Byl to obr. No a tím obřím hlasem povídá, že by chtěl udělat cyklus básnických skladeb *Curyšská kasemata svobody* – Rádio Mama totiž nebyla jen legrace. Tyhle svoje litanické zpěvy chtěl natočit způsobem, že jeho jazzová kapela naživo zahraje a on souběžně zpěvy zarecituje. No, a když měl Radomil první frekvenci, tak jsem věděl, že má natáčet s Líbou Podlešákovou, což byla dvorní zvukařka Josefa Červinky. A protože se mi tehdy zdála už jako dáma v letech, chtěl jsem za ní ještě před frekvencí zaběhnout a říct „prosím tě, Radomil je výbornej básník, jenom se ho nelekni, je to prostě hřmotná postava, vypadá lehce strašidelně“. Ale vzpomněl jsem si až v průběhu. Běžím do režie a tam... úplná pohoda. Líba mi říká: „To je úžasný, víš, co udělal? (šeptá) Von stál připravený před dlouhou frekvencí, takhle vprostředku studia třepal rukama a mružel mhmhm mhm. Já mu říkám: ‚Co to děláte?‘ A von ztlumeným hlasem opakoval: ‚Musím nasát to studio, musím nasát to studio.‘“ Tím chci říct, že pro nás byl prostor studia a přičleněná režie jeden fascinující organismus. Zkoušeli jsme třeba, do který hlasatelny se dá nastěhovat piano, aby na něm mohl hrát Přemysl Rut a jak v něm živá hudba zafunguje.

**Když jsme u experimentů se zvukem... Poslouchal jsem archivní nahrávky mamáckých pořadů a překvapovaly mě některé zvukové efekty; jak jste je vyráběli bez počítačů?**

Když vám to budu dnes vyprávět, tak mi možná zčásti nebudete vůbec rozumět. My jsme cítili, že

ten výraz rozhlasu má být rytmičtější. Líbily se nám proto smyčky, tj. rytmická opakování, která jsou dnes už banální součástí každého hip hopu, jenomže víte, jak se tehdy dělaly? Nejdřív jsme zvuk nahráli na páskový magnetofon, pak jsme pásek stříhli a nakonec spojili. No jo, ale potom se musel pomoci tyče nebo tužky vzdálené od magnetofonu natáhnout, protože smyčka byla většinou delší než obvod pásku vedeného magnetofonem.

**To zní jako pravěk, dnes už je spousta efektů přednastavena ve stříhacím programu.**

Ale my jsme tehdy nevěděli, jak to bude znít. Všechny ty echa, sample a různé „krabičky“ se objevily až potom, co jsme z rozhlasu odešli.

**Improvizovali jste tedy nejen jako rozhlasoví spikři – improvizace se stala i metodou vašich zvukařů a techniků. Přinesla ale výsledek, o který jste se snažili?**

Pamatuju si, že jsme jednou točili improvizace Jardy Duška a Lenky Vychodilové a pak jsme se je snažili ozvučit jimi samotnými. Společně se zvukovým mistrem Milanem Křivohlavým a s tou úžasnou techničkou Danielou Městkovou jsme tahali smyčky po celé režii. Pásek měřil třeba dvacet metrů. Dana vzala těžký stojany na mikrofony a kolem nich se to táhlo. A teď ten Milan všechno spustil ze strojů a ono to tam jezdilo, což se nám strašně líbilo. Zkoušeli jsme, co to dovolí, a smyčka skutečně zvuk rytmizovala a zmnožovala.

**Obecně se asi dá říct, že se zvuk vašich pořadů vymykal dobovému standardu podobně jako satirický styl mamáckých moderátorů. Nevadila vám ale někdy ta disonance?**

K tomu mě napadá příklad. Jeden z pořadů Rádía Mama se jmenoval *Držte nám palce* a vysílal se tak, že končil v pátek o půlnoci. Zjistili jsme, že když skončí, zavolá zvukař na Galerii – kde se vysílání řídilo – a řekne „je to vaše“. Tam pak zase nějaký jiný zvukař pustil hlasatelnu, kde hlasatel standardně pravil „bude půlnoc“, a pak se ozvaly zvony. To se nám taky moc líbilo, takže jsme hlášení do našeho pořadu integrovali. Snažili jsme se ho připravit tak, aby hlasatelovo „bude půlnoc“ bezprostředně navázalo, čímž pořad do vysílání zaplul.

**Major na vrátnici: „Pane Všelicho, máte nahrávku? Tak mi ji dejte!“**

Mezi pořady Mamy tedy patřilo: *Držte nám palce; mini rozhlasové hry, kterým se možná říkalo Představeníčka... a Ester Kočičková mi vyprávěla o pořadu Kamenná školka, plném černého humoru*

### **a parodie soudobého vysílání rozhlasu. Co do té množiny ještě patří?**

Vezměme to chronologicky. Úplně na začátku jsme vytvořili pohádku pro Jaroslava Pacovského a měli jsme jeden pokus pro Mikroforum, který ale skončil velkou kontroverzí. Potom teda vznikl hodinu a půl před půlnocí pořad *Držte nám palce*, který měl blízko k improvizaci, protože jsme ho většinou tvořili až naživo ve studiu. A ten se už uchytil. Využívali jsme v něm i rozhovory po telefonu.

### **Což byl později hlavní princip mystifikačního pořadu *Přepadení*.**

Myslím, že *Držte nám palce* vznikalo paralelně s *Přepadením*. Telefonní rozhovory ale na rozdíl od *Přepadení* ještě nebyly mystifikační. Navíc *Přepadení* se předtáčelo a pečlivě stříhalo, protože se z toho dělala taková ucelená story.

### **Mystifikace po telefonu je dnes už běžná metoda, kterou si osvojilo třeba soukromé rádio Evropa 2. Jak jste na to ale přišli před více jak dvaceti lety?**

Bylo jasné, že budoucnost rozhlasu právě v téhle komunikaci vězí. Do rozhlasu každou chvíli přijel někdo ze zahraničního rádia, ať už veřejného, či soukromého, a říkal „my máme show s telefonováním“. No a my jsme tady měli potřebnou nahrávací techniku, ale chtěli jsme nápad rozvinout. Nechtěli jsme si jenom dělat z lidí srandu. Vložili jsme do rozhovoru příběh, takže ve výsledku byl moment překvapení součástí řekněme malé rozhlasové hry či povídky, která končila i ve prospěch těch, co byli přepadeni. Hodně se tomu věnoval Jirka Macháček, který za to získal cenu na Prix Bohemia Radio v roce 1995.

### **Čestné uznání „za hledání nových forem rozhlasové zábavy“. Vzpomenete si na nějaký příběh *Přepadení*?**

Nezapomenutelná byla *Židovská svatba*. Povídka o tom, jak si chce mladý muž z vypočítavosti vzít židovskou dívku. Židé ho proto chtějí vobřezat, takže volá doktorům, co to pro něho bude znamenat, a pak volá duchovním, co mu na to raděj. Nakonec ale zjistí, že příbuzní té dívky slibované peníze nemají, takže slečnu začne odmítat a požaduje část své uříznuté předkožky.

### **No, když tuhle story poslouchám, představuji si, jak se asi tvářili nábožensky ladění lidé, případně lékaři nebo třeba jen starší posluchači... To musel být jeden z kontroverzních dílů.**

Nepochybně. *Přepadení* jako takové vzbuzovalo nejvíce kritiky. Myslím ale, že kritizovali hlavně lidi typu vrátnejch, kteří byli ve svý kukani zvyklí, že

jim tam jde něco normálního, a teď nevěděli, jestli je konec světa nebo co. Kdyby jim v tom dráťáku běhala stanice Vltava s Leošem Janáčkem, voni by se bránili taky... Celkově byly reakce posluchačů opravdu rozmanité. Jednou takhle dělal Macháček díl, který se jmenoval *Dohořávky*. Volal hasiče, dělal ze sebe jednoduššího člověka a říkal: „Já jsem hasič amatér, já bych s vámi rád jezdil hasit.“ Šéf hasičů se jmenoval Musil, bezvadnej chlápek, kterej se ptá, co že by teda s nimi chtěl dělat. „No, já mám mopedu, na něj bych dal dva kyblíky...“ „Ale dyť vám ta voda bude šplouchat...“ „No ale já mám takový gumičky...“ Tak se na něčem dohodli a pan Musil mi pak volal: „Hele, chlape, vy jste si ze mě dělali legraci, co kdybyste udělali o hasičích taky něco navážno?“ Zkrátka, bral to s nadhledem. A my jsme hned vzápětí skutečně natočili seriózní vyprávění hasičů o jejich zážitcích a postojích.

### **Pan Musil měl smysl pro humor, o vaše pořady se ale tuším jednou zajímala i policie.**

To bylo tak. Macháček tenkrát udělal *Přepadení*, kdy se představil jako firma Baby free, která tady evidentně unáší děti, vozí je někam do Německa a tam je prodává. A teď volá nějaké autodopravě:

„Potřebuju převézt děti autobusem do Kolína nad Rýnem.“

„No, proč ne...“

„Vypadalo by to tak, že bysme je v průhonickém parku naložili už spící a pak by si je za kolínskou katedrálou v jedny uličce převzal Helmut.“

A teď ty lidi říkají: „A není to nějaký divný?“

„No tak divný to je, ale dáme 200 marek za kus.“

„Jó, tak to je jasné, my tady máme ty autobusy...“

### **Dopravce reagoval navážno?**

No jasné, mysleli si, že udělali kšeft s firmou Baby free... Po nějakým čase mi volali z vrátnice. Stál tam vestrej člověk, hrany kolem brady. „Major Dvořáček z kriminálky. Pane Všelicho,“ byl takovej hodně odtažitej. „Vy jste dramaturg pořadu Baby free? Byla to legrace?“ „Byla.“ On na to: „Máte nahrávku? Tak mi ji dejte.“ Pak přišel za čtrnáct dní, už byl vlídnější, dal mi žvejkačku a říkal: „Víte, co se stalo? Někdo jel v autě, telefonoval a zároveň poslouchal rádio. Měl přitom pocit, že se mu do hovoru v mobilu propojil jinej hovor, kterým někdo prodává český děti do zahraničí.“ Šest neděl hledali policajti po celé ČR, kde firma Baby free krade děti, až to došlo k majoru Dvořáčkovi, který si vzpomněl, že něco takového slyšel v rádiu, tak si řek', hele, to bude fór a pátrání zrušil. Tak to bylo *Přepadení*.

### **Neposouvá tenhle případ *Přepadení* do škatulky řekněme rozporupných projektů?**

Takhle. Já myslím, že policie musí často jít po mnohem podivnějších stopách a příznacích. Na tohle ostatně přišli a slouží jim to jenom ke cti. Samozřejmě... Vy se ptáte, co jsme mohli svými pořady vyvolat negativního, do jaký míry si to člověk uvědomuje a jak s tím pracuje. K tomu bych chtěl říct, že většina těch mystifikačních rozhovorů končila v přátelském duchu. I té firmě s autobusy jsme pravdu nakonec prozradili. Když budete *Přepadení* poslouchat, zjistíte, že lidé sice byli napáleni, ale většinou to brali v legraci.

**Neříkali jste si přesto někdy, že se vám věc vymkla z ruky? A teď myslím třeba i pozitivním směrem. Teoreticky se mohlo stát, že by za vámi přišel major Dvořáček s tím, že vás angažuje do služeb policie, abyste mu dávali hlášení, která firma na co nekalého přistoupila. To by byl důkaz, že se z původně jen rozhlasové zábavy může stát vysílání, které má společenskou funkci... řekněme bohulibou.**

No, takové služby nám pan major tenkrát nenabídl. (úsměv) Musím ale hájit zábavu, protože zábava je sama o sobě dost bohulibá. To je jedna z nebohulibějších záležitostí vůbec! Když vezmete lidem každodenní starosti. Když je dostanete do vzájemného rauše mezi tvůrcem a příjemcem.

**Tenkrát chodili do rozhlasu za pár stovek...**

**Zajímalo by mě, jak jste o roli svých zábavných pořadů postupně přemýšleli. Jestli jste chtěli kromě zábavy, satiry, improvizace, mystifikace a hry třeba právě otestovat, co jsou různé skupiny a instituce ochotny udělat pro peníze...**

Já bych k tomu řek' asi to, že jsme nechtěli dělat jen atrakce. Chtěli jsme je udělat součástí tvůrčího procesu. Pro mě je dodnes jednou z mých profesionálních hrdostí, že vím, že to zafungovalo, lidi jsme bavili a možná jsme i poukázali na tehdejší problémy v rádiu a ve společnosti. Jasně, uznávám, že to bylo za cenu, že si babičky a staří pánové říkali, kam to naše rádio spěje. Na druhou stranu ale přicházeli i pozitivní reakce, a to i od hodně vzdělaných lidí.

**Dovedu si představit, že si vaše pořady našly početnou skupinu odpůrců i příznivců... Rádio Mama ale nakonec v ČRo skončilo. Jak jste o tom komunikovali s generálním ředitelem Vlastimilem Ježkem? Říkal mi, že mezi Mamáky byly skvělé osobnosti, ale projekt se nehodil do vysílání stanice Praha, protože její posluchači byli velmi konzervativní.**

Já se vám trochu vyhnu, ale něco vám řeknu. Počítali jsme s tím, že budou přicházet problémy. Probíral jsem se šéfredaktorem spoustu detailů.

Nehráli jsme si na to, že jdeme jediným správným směrem...

**Já vím, tehdejší šéfredaktor Libor Vacek mi říkal, že jedno Přepadení „překročilo meze, které jsou únosné pro veřejnoprávní médium“, což jste si prý také uvědomili a „materiál byl zlikvidován“.**

Jo. Nicméně on věděl, že jako celek věc funguje. Když se ale zamyslíte nad pozicemi ve vyšším managementu, tak to už jsou spíš politické funkce, které vlastně musí vnímat hlasy voličů. A problém je, když generální ředitel dostává stížnosti od posluchačů typu: můj syn v noci poslouchal rádio a tam někdo řek' slovo prdel. No tak řek', no. Když si dnes pustíte Cimrmany – který si dneska národ kupuje po tisících kopií – tak Zdeněk Svěrák přece ví, že v určitý chvíli zboří sál tím, že to řekne.

**V roce 1996 jste z Českého rozhlasu odešel a následovala vás většina tvůrců Rádia Mama. V čem dnes vidíte přínos skupiny pro vysílání?**

Před pár lety jsem nakoukl do moderních rozhlasových studií, což se mi strašně líbilo, ale byl to velký šok... Viděl jsem, jak je to všechno legrační, že vlastně devadesát procent našich pokusů už nemá moc hodnotu, že je to stejná historie jako stan ve Kbelích. I po těch letech se mi to ale přesto zdá senzační. Myslím, že jsme tehdy opravdu přispěli ke zlepšení obrazu rádia, ostatně vyhráli jsme řadu festivalových cen. Přínos vidím v tom, že jsme přivedli do rozhlasu tvůrce a zároveň posluchače, kteří by se jinak rozhlasové tvorbě nevěnovali, protože by měli pocit, že rádio je uzavřená kapitola a přesměrovali by se na divadlo, televizi nebo film.

**Máte naději, že něco z vaší éry v rozhlase přetrvá?**

Když tvůrci Rádia Mama přišli do rozhlasu, nenechali svoji osobnost na vrátnici, ale rozvíjeli ji před mikrofonem. Mimochodem, podívejte se na ty lidi skrze to, co mají dnes za sebou: Jaroslav Dušek mi před časem říkal, že na Dvojce dělá „jaktovidiče“, Ester Kočíčková je dneska velká hvězda a o Macháčka by se tady teď taky všichni přetrhli. Ale tenkrát chodili do rozhlasu za pár stovek a posouvali celou tu instituci nejen v tvůrčím smyslu, ale i v tom mentálním. Vždycky bude aktuální, aby si někdo s charismatem sed' za mikrofon a posílal rozhlasové vlny lidem, který poslouchaj' na druhý straně.

**Tvořili jsme z vnitřní svobody a nadšení**

Vysvětluje Jaroslav Dušek, mistr rozhlasové a divadelní improvizace, který do Rádia Mama zapojoval své studenty. „Vznikalo z energie, která byla ve vzduchu,“ vzpomíná.

Scházím se vámi v divadle těsně po vašem

představení, ještě k nám doléhají hlasy diváků...

Ano, teď přináší provozní Jan sklenku bílého korsického vína Chardonnay... Na zdraví. (*cinknutí*)

### Co vám paměť nabízí z časů Rádía Mama?

Vybavuje se mi pocit nebo energie. Já si totiž nepamatuji, co kdy přesně proběhlo, ale pamatuji si velké nadšení... Když původní Rádio Mama krátce po sametové revoluci vzniklo, navrhovala Marie Třešňáková (přezdívkou Marie Schön), aby se jmenovalo „máma“, což se nám zalíbilo, protože si to hned zapamatujete. Ještě než z nás vznikla tzv. tvůrčí skupina, dělali jsme v rozhlasu jednou za týden či čtrnáct dní takové drobničky. Zkoušeli jsme tvořit pořady živě s telefonními vstupy. Ale pořád nás posouvali hlouběji a hlouběji do noci, až jsme vysílali od půlnoci do jedné. Muselo to být ještě před rokem 1993, protože naše principy potom přebírala vznikající soukromá rádia.

### Jaké se vám vybavují tváře?

Úplně na počátku s námi byli Robert Nebřenský, Lenka Vychodilová, Jirka Macháček, Marie Laštovičková (uměleckým jménem Máša Vrbová), patrně se tam pohybovala i Soňa Pajerová, Lumír Tuček a samozřejmě dramaturg Dušan Všelicha, který jednotlivé lidi oslovoval a dělal partu. Kolem jeho osoby se vše otáčelo.

### Jak jste se s ním prvně kontaktoval?

On mě oslovil už předtím... Pro rozhlas jsem točil s Alanem Vitoušem improvizované *Vizity* a psal jsem i nějaké hry.

### Třeba *Narozeniny*.

No, nejdřív *Modlitbičku*. *Narozeniny* vznikly potom podle povídky Rosti Volného. Ale dneska už vám neřeknu, či to byl nápad...

### Členka Mamy Ester Kočičková dešifrovala některé hlasy na dobových nahrávkách pořadu *Kamenná školka*. Měli by to být lidé, které jste učil na Konzervatoři Jaroslava Ježka a paralelně prý přivedl k rozhlasu.

To asi bude pravda. Ale *Kamenná školka* je z pozdějšího období, z nějaké další vlny mamáckých aktivit.

### Zmiňovala Libora Olšanika, Natašu Burger, technika Hynka Němečka, Mílu Doležala...

Ha, ha, potvrzují. Směju se, jak je předcítáte a já si tak jako vzpomínám..., teda potvrzují, že ti lidé existují. Dále Zora Azrak, dnes břišní tanečnice. Říkali jsme jí orientální zázrak. Tomáš Pospíšil, později učitel v lesní školce. Jo, nevím, jestli byli všichni ze stejného ročníku, ale chodili k nám do dramatického

oddělení konzervatoře, kde jsem je učil improvizaci, která se pak přesmykla v rozhlasovou.

### Zkusme to podobně s pořady: *Přepadení*.

To byl princip, kdy jsme volali na ředitelství různých firem a další místa a podrobovali pracovníky mystifikačním nápadům. Ale dávali jsme si záležet, aby byly natolik absurdní, že se daly prokouknout. Jenže lidé je často neprokoukli. (*udiveně*)

### Proč jste netočili *Přepadení živě*?

Živě by to bylo moc složitý, vysílalo se večer, a to byste se už šéfům firem moc nedovolal... Takže pořad se sestřihával, ale jinak byl velmi živý, protože ty reakce byly poctivé. Často veselé. Vzpomínám třeba, jak jsme tvrdili, že máme koně, který je dobrý skokan, ale trpí krátkozrakostí, takže se mu špatně chodí na překážku... Žádali jsme optiku, aby mu vybrousili kontaktní čočky. A představte si, oni byli ochotní.

### Začali hrát vaši hru...

Nevěděli jsme určitě, reakce bývaly bizarní. Často nám přitom otevírala dveře jedna kouzelná věta... Když jsme jednou volali do architektonického studia, že potřebujeme přístřešek z neotrkvých materiálů pro našeho stárnoucího jelena, tak jsme nejdřív slyšeli, že to... ehm... asi nepůjde. „Ale počkejte, peníze nejsou problém,“ no tak najednou, že by jako přijeli jelena pozorovat. Stanovili jsme totiž, že si na něho nejdřív musí zvyknout. Z takových telefonátů někdy vznikaly přímo absurdní scénky.

### Naplněné i černým humorem.

No jo, tak když voláte pohřební službu a tvrdíte, že zemřel váš kamarád parašutista, který měl poslední přání být shozen z letadla... A teď jsme s pracovníci pohřební služby řešili, jak by měl správný pohřeb tímto způsobem vypadat. Navrhovali jsme, že spustíme rakev z letadla na padáku přesně mezi pozůstalé. Jenže ta paní: „To bych nedělala.“ (*vystrašeně*) Tak jsme nechápali: „A proč ne?“ „To se rozprskne.“ „Takže lepší by bylo hodit mezi pozůstalé urnu?“ A ona naléhavě: „Určitě, určitě.“

### Dušan Všelicha říkal, že reakce volaných byly hodně rozmanité. Setkali jste se někdy se zlostí?

No jasně. Napadá mě příklad z podobného nočního pořadu, který se už živě vysílal. Pouštěli jsme v něm dialogy jakoby z různých pražských bytů a reportéři tvrdili, že ty byty snímají štenicemi StB. Zakomponovali jsme dovnitř vodítko, že jde o mystifikaci, vždyť ze všech míst reportovaly stejné hlasy (Lumír Tuček a jeho manželka). Jenže se ozval naprosto rozčilený posluchač, že používat síť StB je

memorální a vážně nám tam přednášel, že je to od nás velice, velice neetické.

### **Vlastně to bylo pár let po konci totalitního režimu.**

No právě. Ty rekce upoutaly sociologa Bohuslava Blažka, který napsal článek o sociologické síle průzkumníků Rádía Mama. Výbuchy negativních emocí jsme zažívali i v *Přepadení*, takže se soustředil mimo jiné na to, jak mystifikační pořady zrcadlí nekompetentnost ředitelů volaných firem. Když si představíte, že jsme zavolali do Grafotechny „dobrý den, tady nová banka Slavobanka, napište si nové číslo účtu, převedli jsme ho k nám, transakce vás stála 150000 korun...“ a pan ředitel málem dostal záchvat! Blažek v té souvislosti psal, že lidi v pozicích top manažerů reagují dost zvláště. Vždyť šéf si mohl kauzu v klidu prověřit a řešit ji věcně. Sociolog měl dojem, že naše pořady dobře ukazují nevyzrálou společnost. Nebral nás jen jako legraci a recesi, ale taky jako výraz doby, kdy se do funkcí dostávali lidi, kteří ještě neměli vybudovaný vnitřní svět.

### **Přepadení vás proslavilo. Než kapitolu uzavřeme, nemáte v hlavě nějaký kousek, který vám přijde po letech legendární?**

Jednou jsme volali technickému řediteli hotelu Atrium, že se přijede ubytovat náš kamarád Eskymák, který má s sebou tulení mládě, co je na něm závislé, protože ztratilo rodiče. Hotelový šéf skutečně přistoupil na představu, že mládě a Eskymák tedy budou bydlet spolu, mládě v koupelně. Ale když jsme mu pak oznámili, že za týden přijede ještě bratr Eskymáka, který má s sebou tři ryby..., tak pan technický ředitel vyslovil slavnou větu: „Pánové, ryby ne.“ My na to překvapeně: „Tulení mládě ano, a ryby ne?“ A von řekl: „Tulení mládě ano, ale ryby ne!“ Takže i takovéto bizarní situace mezi nepřebornými telefonáty vznikaly. Myslím, že většina lidí tu legraci neprokoukla nebo si nebyli jisti.

### **Proč myslíte, že to lidi často neprokoukli? Je to tím, že lidský hlas má po telefonu (tím spíš před érou mobilů) větší moc, takže lidé spíš uvěřili nabídkám, které by jinak odmítli jako blbost?**

Roli asi sehrál fakt, že tehdy u nás telefonní mystifikaci nikdo neznal, všichni byli takoví naivní...

### **Nejen v *Přepadení*, ale i silvestrovské soutěži *Haló, tady Jiří Macháček*, která stála na stejném principu. Čím se tyto pořady lišily?**

*Haló, tady Jiří Macháček* byla soutěž inspirovaná pořadem soukromé stanice (tuším Rádía Kiss). Jejich moderátor vytočil náhodné telefonní číslo, a když volaný správně odpověděl, jakou poslouchá

frekvenci, získal odměnu. Vymysleli jsme paralelu. Když se třeba ozvalo „dobrý den, tady Bláha“, tak my s omluvou, já, to je směla, kdybyste řekl „tady Jiří Macháček, tak byste od Českého rozhlasu vyhrál dvacet tisíc korun“. Že ho to teda mrzí. „Ale pane Bláha, je to ještě horší, protože jste nesplnil podmínku naší soutěže, musíte oddržet trest. Můžete si vybrat ze tří druhů, šlehnutí bičem, úder zátkou šampaňského nebo polití vodou.“ Když byl člověk vtipnej, vybral si šlehnutí bičem – pustili jsme skutečné prásknutí. Když byl hodně vtipnej, následovalo třeba „au, au“.

Takhle jsme předtočili několik telefonátů a pak jsem živě moderoval: „Bohužel nikdo se neozval, takže zkusíme zavolat samotnému Macháčkovi.“ Jirka to zvedl: „Tady Jiří Macháček.“ Vyhráváte dvacet tisíc, řekl jsem, ale ještě je třeba, aby notář potvrdil regulérnost soutěže, načež on stejným hlasem říká „ano, potvrzuji, že výhercem je pan Jiří Macháček“. Týden co týden Macháček stále vyhrával a když už měl „na kontě“ osmdesát tisíc, zazvonil jednoho krásného dne v redakci telefon.

### **Stížnost.**

Kdyby stížnost! „Tady Jiří Macháček,“ volala starší pani. „A co jako,“ říkám. „Chci dvacet tisíc.“ (*vážným hlasem*) „Ale počkejte, to musíme volat my vám, ale náhodně.“ Načež propukla: „Zloději, podvodníci, hajzlové,“ tak to nás hodně překvapovalo, jak naivně některý lidi médiu věřili, že nepochopili vtip, a jak se potom dovedli rozčílit.

### **Mystifikace má smysl tam, kde ji nečekáte**

### **Říkal jste, že princip telefonní mystifikace od vás odkoukávala soukromá rádia. Přijde vám, že ho ještě nějak rozvinula?**

To právě nemyslím. My jsme se snažili vytvořit scénku, která mystifikaci vyzradí. Když jsem ale potom poslouchal námi inspirované pokusy, jak moderátoři vtipkují ve stylu „odtáhli jsme vám auto...“, to už přeci nefunguje. Jak má dotyčný poznat, že je to legrace, když se mu taková věc běžně může stát?

### **Říkám si, jestli by se mamácké mystifikace ujaly ještě dnes.**

Dneska by nás *Přepadení* nebavilo. Mezitím proběhlo v televizích a rádiích mystifikací tolik... Všechny ty skryté kamery, sitkomy, Monty Pythoni a já nevím jaký další absurdní kousky, že bychom už moc lidí nevzrušovali. Princip je obehnaný.

### **Zkuste si představit, že by se tvůrci *Mamy po desetiletích* sešli a zkusili by tvořit v dnešním rozhlase. Co byste vysílali?**

Ale to by se přece ukázalo. Musel bych chvíli zkoumat situaci, protože už nemám přesnou představu. Možná bychom přinášeli něco úplně jiného, třeba nějakou jemnost. Možná bychom jako vrchol mystifikace dělali nějakou seriózní věc. (*smích*) Teoretizovat nemá smysl, my jsme měli vždycky výhodu, že jsme mohli dělat, co nás bavilo.

**V návaznosti na sociologický článek: neřikali jste si časem, že se váš původní záměr dělat legraci vyvinul v něco, čemu se dá říct společenská role veřejnoprávního média?**

Já jen vím, že Rádio Mama vznikalo z energie určité radosti, že jsme mohli svobodně tvořit a třeba i bořit nějaká tabu, se kterými jsme byli nespokojeni. Nebyli jsme žádní rozhlasoví bardi, bylo napínavé, co se může semlít... Vždycky nás bavilo vykolejit posluchače ze stereotypu vnímání. Tohle možná byla nějaká úloha Rádía Mama, protože mystifikace má smysl jen tam, kde ji nečekáte, totiž ve vážném prostředí.

**Raná devadesátá se k tomu báječně nabízela, ne?**

Stereotyp ale najdete v každý době. Rádio Mama pro mě bylo určitý... nechci říkat slovo zrcadlo, ale dejme tomu lupa, která stereotyp zvýrazňovala. Dotáhli jsme ho ad absurdum, až byl přebujelej nebo vyšinutej, vystřelenej ven. To myslím, že byla sociologická úloha, o který mluvil Bohuslav Blažek. Ale mělo to i jednoduchý podoby, vybavuje se mi třeba *Hudební kotlík (navazující na poetiku Mamy už po jejím konci v ČRo – pozn. red.)*, kde jsme pouštěli písně The Beatles pozpátku. Udělali jsme hitparádu songů, které soutěžily o přízeň volajících posluchačů. Měly natolik harmonickou melodickou linku, že je šlo celkem snadno poznat i pozpátku. Takže jsme je pouštěli současně, tři až čtyři a zesilovali ten, který získával nejvíc hlasů. Ohromná mela.

**Na začátku jste říkal, že si vybavujete hlavně nadšení. Roli asi sehrál fakt, že většina z vás do té doby neměla s rozhlasem zkušenost.**

To je takovej výklad, ale my jsme si prostě užívali přirozený setkávání, Dušan nás jako dramaturg pozval, otevřel situaci „tady můžete tvořit“, no tak jsme tvořili. Často to, co nás spontánně napadlo. Pořady vznikaly samospádem, řekl bych z potenciálu lidí, kteří se sešli, a taky z radosti a energie, která tehdy byla ve vzduchu.

**Myslíte tím vývoj, kterým procházela společnost?**

To moc ne, dělali jsme improvizované divokosti v různých divadlech už třeba od roku 1980–1982. Už tehdy nás spojovala určitá ironie, recese, nespoutanost, svoboda. Ať už šlo o improvizované pohádky, které jsme vymýšleli až na místě, nebo

třeba už z pozdější doby podivný *Nekonečný seriál Rádía Mama* v hlavní roli s Tomášem Slámou, který hrál Tomáše Slámu.

**Předpokládám, že téma seriálu jste dopředu nevěděli.**

To nemělo žádný téma. (*s podivem*) Samospádem vznikl první díl, pak se psal druhý, třetí. Autoři se střídali v psaní z týdne na týden a herci hráli..., hrál tam Miroslav Moravec, ale třeba i režisér Karel Weinlich.

**Jsme tady v divadle, před chvílí skončila divadelní improvizace... Řekl byste, že vám zkušenosti z rádía pomáhají na pódiu?**

To né, jedno pomáhá druhému, i když slovo pomáhá je zavádějící. Spíš se to navzájem oplodňuje, okysličuje... Na jevišti se hodně pohybujeme, vytváříme akce..., ale v rozhlase jsme se nořili do světa zvuků a slov, které evokují nějakou představu. Mohli jsme se soustředit třeba jen na zvukomalebnost, prozkoumávat ji. Přitahovala nás intimita zvuku, tónu. Bavilo nás rozvíjet zvukové významy, nečekané spojení a souvislosti, z nichž můžete nakonec rozvinout příběh. Jednotlivosti nejsou podstatné jako spíš proud energie, ve kterém tvoříte. Konkrétní nápady raději zapomínám, abych mohl příště tvořit nezávisle.

**Zdůrazňujete kvalitu samotného zvuku. Jak se vám spolupracovalo se zvukaři?**

Chci zdůraznit, že zvukař byl nezbytnou součástí našeho procesu improvizace. To se prostě jinak nedá dělat! Ať to byl Hynek Nováček, Luboš Chmelař, nebo další dva tři lidé, byli vždycky spolutvůrci. Společně jsme hledali ideální snímání, postupně jsme zkoušeli prostorové mikrofony, detailní mikrofon... Zvukař nacházel určité zvukovej prostor, kterej jsme slyšeli ve sluchátkách a mohli hned reagovat – improvizace umožňovala okamžitě proměnit charakter děje, prostoru, postav. Moc důležitá byla vzájemná vyladěnost. Když s námi točili technici, kteří z nás byli v rozpacích, šlo to hned hůř.

Svého druhu génus byl Luboš Chmelař, výbornej zvukař, který ze záhadných důvodů dokázal při improvizaci předpovídat, co se bude dít. Já jsem to nechápal, když vysvětloval, že mě vidí kamerou, napětí v těle a podle něho usuzuje, jak hodlám následující postavu ztvárnit. Najednou změnil střihem třeba barvu hlasu, což zase inspirovalo mě. Žasnul jsem.

**Když vás tak poslouchám, neláká vás návrat do rozhlasového studia?**

Loni jsme v rozhlase dělali dvě nebo tři improvizace... Když mě někdo osloví, tak klidně do něčeho vstoupím, ale že bych chtěl v rozhlase dělat něco trvalejšího..., nemám na to teď vnitřní prostor.



### **Když Mama jako tvůrčí skupina v ČRo skončila, ještě jste na její poetiku navazoval...**

V Českém rozhlasu jsem potom byl rok nebo dva zaměstnaný, moderoval jsem na Praze páteční odpoledne, pro které jsem psal několik pořadů, už jsem zmiňoval *Hudební kotlík* v autorské trojici s básníkem Radomilem Uhlířem (v Mamě si říkal Radomil Uhlazený) a divadelním kolegou Pjér la Šézem, kde jsme mudrovali, pochopitelně že velice filozoficky a odborně, nad otázkami trampingu za zvuků trampských písniček. Památný je i *Vtip v původním znění*, který jsem také uváděl s Radomilem. Pouštěli jsme vždy tři různé vtipy – čínský, švédský nebo mongolský, aby posluchači hádali, který je nejvtipnější. Jenže jsme sami nevěděli, kde vtip končí a kde začíná další. Vítěze jsme vyhlásili v následujícím pořadu, Radomil přečetl překlad, který si vymyslel. Součástí odpoledne byl taky ten *Nekonečný seriál Rádía Mama*, můj pořad *Za mozkem* a pořad *Do záňadří* – moderoval ho se mnou Pjér a hovořili jsme s Milanem Machovcem o spoustě důležitých věcí... (*úsměv*) A tyhle divoké pátky probíhaly ještě předtím, než vzniklo soukromé Rádio Limonádový Joe, kde obměněná parta Mamy pod Všelichovým vedením pokračovala.

### **Chardonnay dopito, číšník Jan nikde... Co ještě říci?**

Asi už jen prazvláštní příběh rodiny Hervertovy. Pro vaši představu, jak vznikaly pořady... Šel jsem s Dušanem vrátnicí, kde nákej člověk mluvil ohromně hlasitě s vrátným, takovým zvláštním dramatickým projevem. Ukázalo se, že se jmenuje Josef Hervert, okamžitě nám začal vyprávět, jak byl za komunismu perzekuovanéj. Vyplývalo, že má hodně dětí, který všechny zpívaj'. Tak jsme toho energického chlapa s dětma pozvali do živého vysílání.

### **Jak to dopadlo?**

Dopadlo to vopradu neuvěřitelně. Moderoval jsem s Robertem Nebřenským (přezdívaným Bobi Miláček, mně se říkalo Růžový buvol). „Vážení posluchači, rodina Hervertova vám zazpívá první píseň.“ „Díky za každé nové ráno, díky za každý nový den.“ (*zpívá*) A pak se Hervert rozhovořil, vopradu se s tím nemazal a začal do přímého vysílání jmenovat estébáky, majory a říkat jejich adresy a teď to tam ze sebe všechno sypal. Jenže my jsme už nemohli couvnout, jeli jsme dál v žoviálním stylu pouťových vyvolávačů... „To je teda síla, slyšíme autentický příběh rodiny Hervertovy a žádáme další píseň.“ (*křičí*) Načež ty děti reagovaly jako profíci a hned zapěly „Andulko šafářová, husičky nemáš doma...“ Rozjelo se to celý jako nacvičená věc. Hervert se dostal do varu a začal vyprávět, jak mu jeho sousedi, komunisti, ukradli dceru. „Tak to je fantastický složitý

příběh, žádáme dceru rodiny Hervertovic, jestliže nás poslouchá, aby nám zavolala na toto telefonní číslo,“ vtipkovali jsme. No jo, ale představte si, že ona zavolala. (*tíše*)

### **Tak jste je spojili...**

Ozvala se vážná, plačící dívka... „tati, tati, prosím tě, co to tam říkáš, nech toho...“. Hervert naprosto ostře: „Okamžitě se vrať domu! Co děláš, kde seš?!“ Brečela. Jenže my už nemohli couvnout, „to je tedy rodinné drama v přímém přenosu“ a do toho zas „Andulko šafářová...“, prostě šílený! Stala se nesku-tečná náhoda a my jsme jen žasli, co jsme odvysílali. Takže i to bylo mámivé Rádio Mama.

### **Mama do rozhlasu patřila**

Konstatuje moderátor a teoretik médií **Václav Moravec**. „Český rozhlas ale nebyl schopen zacílit své programové okruhy,“ upozorňuje.

### **Když přednášíte o první půlce devadesátých let v Českém rozhlasu, proč tvůrčí skupinu kolem dramaturga Dušana Všelichy zařazujete do výukových stanov?**

Rádio Mama bylo ve své době skupinou velmi pokrokovou. Vycházela ze základních principů rozhlasu, jako je fantazie, rozvíjení abstrakce nebo hra s jazykem, se slovy. Její pořady bývaly hravé, interaktivní, a přitom alternativní. Když si vybavuji třeba soutěžní pořad *Co je to to Lumíra Tučka*, tak v něm nešlo jen o hru, protože měl dramatizovanou podobu, podobně jako telefonní mystifikace v rámci *Přepadení*, které vždy tvořily mini příběh. Takže si myslím, že na jednotlivých projektech Rádía Mama najdeme inspiraci, jak by studenti měli přistupovat k rozhlasové tvorbě a jak lze využívat hlavních rozhlasových principů.

### **Tvůrci Mamy vzpomínají, že šlo tak trochu o protest vůči normalizační podobě rádia. Společenská atmosféra pár let po revoluci prý přímo vybízela, aby rozhlas vysílal „experimentální“ pořady, které nezaručovaly klasické schéma.**

Dovedu si představit, že to mohl být protest nebo spíš bych řekl rebelie v mezích zákona. Podíváte-li se ale na devadesátá léta v rádiích jako taková, tak vidíte, že Mama nebyla úplně ojedinělá. Vezměte si soukromé Rádio Golem, kde moderovali herci z Ypsilonky. Vznikl tam seriál o některých druzích z nás, *Rodinka aneb Byli jsme a budem*, což byly improvizace Kaisera a Lábusy, které později přešly do ČRo pod názvem Tluchořovi. Takže ta 90. léta byla i v soukromé rozhlasové tvorbě natolik zajímavá, že Mama do nich zapadá jako jeden z inspirativních projektů. Ostatně i ona nejdřív velmi krátkou dobu vznikala v někdejším soukromém rádiu Hello World.

### **Když Mama získala ve vysílacím schématu druhého okruhu ČRo větší prostor, vyrojily se stížnosti posluchačů. Čím si to vysvětlujete?**

Praha tehdy byla velmi konzervativní. Šéfredaktor Libor Vacek se ji spolu s Dušanem Všelichou snažil omladit, přiblížit ji stanici rodinného typu v tom smyslu, že by vysílala pořady pro jednotlivé věkové skupiny. Většinou totiž cílila na posluchače starší padesáti let. Tak si asi dovedete představit, jak tam musel vyčnívat experiment, jehož součástí byly funkční vulgarismy. Když třeba Jaroslav Dušek dělal svoji improvizovanou noční pohádku o zlých Hurdech, kde řekl „milý zlý Hurdo, di do prdele“, tak je jasné, že potom starší posluchač psal stížnosti Radě ČRo. Pokud by Praha zmíněnou reformou prošla, Mama by tam přirozeně zapadla.

### **Souhlasíte s názorem tehdejšího generálního ředitele Vlastimila Ježka, že by se Mama v pozměně podobě ujala spíše na stanici Vltava?**

Myslím, že Vlastimil Ježek si to zpětně přikrášluje a hledá alibi, protože reakce posluchačů by byla podobná i na konzervativní Vltavě. Problém Českého rozhlasu let devadesátých, ale i současnosti je ten, že vedení nemá odvahu transformovat jednotlivé okruhy, neví, co s nimi dělat. To znamená... Radiožurnál nemá odvahu odstranit z vysílání hudbu a udělat dobrou zpravodajskou a publicistickou stanici, protože je tam zlaté teleposlechovosti a všichni si myslí, že kdyby hudbu opustil, poslechovost by mu výrazně klesla. Nikdo to ale nevyzkoušel a já tvrdím, že pokles by byl minimální. Pokud se totiž podívám na sledovanost ČT24, která je na evropské poměry nadstandardní, tak je dána tím, že v rozhlase neexistuje kvalitní celoplošná VKV zpravodajsko-publicistická stanice (*rozhovor vznikl před spuštěním celoplošné stanice ČRo Plus – pozn. red.*)

Podíváte-li se na dnešní posluchače Dvojky, tak nám věkový průměr od časů Prahy možná ještě narostl. A stále platí, že stanice má podobné publikum s regionálními okruhy. Já si opravdu myslím, že Mama v ČRo skončila proto, že rozhlas jasně neřekl: máme tady regionální okruhy, tak uděláme Reginu, která bude pro konzervativnější, starší posluchače, ale Prahu postavíme jako stanici plnoformátovou, kde budou mít zábavné programy a programy pro mládež svoje místo. Vždyť se podívejte třeba na Meteor, který má většinu posluchačů starších 40 či 50 let. To je populárně-vědecký magazín pro mládež? Myslím, že celý příběh Mamy prostě ukazuje, že Český rozhlas nebyl schopen lépe specifikovat své stanice, zacílit je a plnit veřejnou službu v jednotlivých segmentech. A bohužel toho není schopen ani dnes.

### **Na druhou stranu, nedávno mi říkal Přemysl Rut, konzervativnější člen Mamy, že rozhlas tvůrčímu experimentu přál až do konce devadesátých let, kdy prý teprve neměl pochopení pro alternativu, kterou Mama představovala svojí satirou, namířenou primárně dovnitř média.**

Nevím, jestli si to Přemysl příliš neidealizuje a nesoustředí se příliš na pohled samotných tvůrců. Když jsem v devadesátých letech mluvil s Dušanem Všelichou a Jirkou Macháčkem, tak oni tehdy svoji činnost jako alternativu vnímali, sami sebe chápali jako takový underground, který má i nemá podporu vedení. Když se ale na Rádio Mama podíváme zpětně, tak já myslím, že by jako alternativa netrvalo dlouho. Kdyby tehdy management rozhlasu neustoupil tlaku posluchačů a Rady – protože chtěl mít pohodlnější život – tak by se z něho dříve nebo později stal mainstream. Vezmete-li si dnes Duška, Macháčka, Kočičkovou... to jsou přeci dneska mainstreamové osobnosti.

### **No počkejte. Co se týče jejich účinkování ve filmech, tak určitě, na druhou stranu ale Dušek přeci dělá specifické divadlo čisté improvizace nebo třeba Ester Kočičková navazuje na Mamu Rádiem Ořechovka, které je také spíše pro komunitu újezi vyprofilovaných posluchačů.**

Já vám na to mohu namítnout, že když ta komunita skončila v rozhlase, tak se objevila v kabelové televizi HBO, vytvořila tam formát stand-up comedy Na stojáka a lidé si je byli ochotni ve velkém množství předplácet, takže tohle alternativa moc není. Nebo když se podívám na Duškovo divadelní představení *Don Miguel Ruiz*, které má úplně vyprodané, a přitom v mnoha ohledech připomíná jeho rozhlasový pořad *Za mozkem...*, myslím, že to mainstream je. Pokud by rozhlas nechal Mamě prostor, stala by se i tam velmi populární, ostatně částečně byla.

### **Dobře, vraťme se ke stylu Rádía Mama, totiž humoru. Žijeme v době, kdy se na nás z médií valí černá kronika. Neměl by proto humor být explicitní součástí nabídky média, aby se jeho konzument nezbláznil z událostí, které jsou tragické, ale z jeho pozice často neovlivnitelné?**

Bezespору. Ta relaxační nebo oddychová funkce patří i k médiu veřejné služby. Rádio Mama patřilo po stránce humoru k tomu lepšímu ve slovesné rozhlasové tvorbě. Podíváme-li se ale například na sitkomy BBC, jako jsou *Jistě, pane ministře* a *Jistě, pane premiére*, tak tyto věci podle mě mají být i v rozhlase, protože nabízejí ironizaci, nadhled nad běžné události. To by mělo být součástí širokého portfolia média veřejné služby. Ostatně dělají to i komerční stanice. Omlouvám se, že dávám příměr

znovu z televizního prostředí, ale HBO má v USA velmi populárního britského komika Johna Olivera, který moderuje pořad *Last Week Tonight*. Je to shrnutí uplynulého týdne, velmi vtipné a velmi populární, takže myslím, že by ČRo i ČT takové formáty prospěly.

**Rádio Mama vynikalo hravostí, mystifikací a improvizací. Václav Moravec, jako moderátor publicistických pořadů, si asi mystifikaci moc dovolit nemůže, jaký význam pro vás ale má hra a improvizace?**

Jak říká Marek Eben, mělo by se to tvářit jako improvizace, ale je to připravené. Myslím, že ten potenciál Jaroslava Duška – že působí jako improvizátor, ale přitom vládne velkým přehledem a slovní

zásobou – způsobuje, že to vlastně úplná improvizace není. On, Lumír Tuček a stejně tak i celá ta parta Mamy měli fundament, ve kterém improvizovali, stavěli na základech, které improvizované nebyly. Podívejte se na lidi, kteří se improvizovat pokouší, ale tuhle výbavu nemají... bývá to trapné.

**Utekl jste mi z otázky, která byla namířena na vás jako moderátora.**

U mě to improvizace není, ale hra ano, a to v čím dál větší míře psychologické. Často se snažím, aby divák pochopil, co se odehrává mezi politiky, jak spolu komunikují, jak oni mezi sebou tu hru hrají. Někdy bezprostředně nezasahuju, ale pak si začínám hrát já.

## MOSTY A PROPASTI.

### Česko-německé hudební vztahy v meziválečném Československu

Sborník ze stejnojmenné mezinárodní muzikologické konference konané 3.–5. 11. 2011 v Praze  
Editoři Jitka Bajgarová – Andreas Wehrmeyer

Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v.v.i – Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg (zřizovatel Kraj Horní Falc)

„Sudetští Němci naprosto Prahy nepotřebují...“.

Strukturální centralismus a ideologická decentralizace v textech pražského německého vysílání československého rozhlasu (1925–1938) s hudební tematikou.

Eckhard Jirgens

Úvodní citát „*Sudetští Němci naprosto Prahy nepotřebují*“<sup>1</sup> pochází od Ernsta Schollicha, antiaktivisticky orientovaného parlamentního poslance Německé národní strany a starosty moravskoslezského města Nový Jičín.<sup>2</sup> Vysloven roku 1932 během parlamentní schůze, odráží vyhoceným způsobem „negativistickou“ pozici značné části českých a moravských Němců oné doby: po marném usilování o to, aby se nemuseli stát občany nově vzniklé Československé republiky, se po založení státu v roce 1919 cítili rostoucí měrou ovládní většinovým českým obyvatelstvem. Mimo jiné spatřovali i v utužujícím se centralismu, který Schollich metaforicky opsal slovem „Praha“, vážnou hrozbu pro své naděje na dalekosáhlejší politickou samosprávu a rozšíření možností kulturního a hospodářského vývoje.

Z kulturně historického hlediska nemůže nikdo vážně popřít, že Praha byla srdcem „národního obrození“, čímž zaujímá takřka nejvyšší příčku mezi celou řadou českých „národních ikon“. Schollichův výrok tak nelze chápat jen jako pouhý útok na státní centralismus, musíme jej vyložit i jako svého druhu „svatokrádež“, jako cílené napadání české národní identity. Se svým poslaneckým mandátem Schollich rozhodně nezastupoval pouze zájmy oné (relativně velké) části německého obyvatelstva, která vyznávala „naivní“ etnopolitický separatismus, nýbrž věnoval – jak lze vyčíst z jeho biografie – ve své politické práci značně sil i všeobecnému zhoršování česko-německých vztahů, takže zde máme co činit s příkladem vědomého prohlubování již existujících společenských „příkopů“.

Na závěr svého vystoupení vyjádřil Schollich obdiv vůči „...pražským Němcům, kteří na tak těžkém místě proti celému světu nepřítel, proti celému světu nenávisť a národnostního utlačování zachovávají své místo a hájí je všemi prostředky a s vypětím všech sil“.<sup>3</sup> Jako ideologický konstrukt měl tento již sám

o sobě dosti rozporuplný postoj nepochybně svoje zastánce; historicky se však v tomto populistickém zjednodušení nedá legitimovat, poněvadž se tehdejší německé menšiny v hlavním městě, tradičním centru nejen českých, nýbrž i německo-českých elit, nabízela veskrze přínosná a konstruktivní pole působnosti. To se mimo jiné týkalo v době, kdy Schollich pronesl svou řeč, i poměrně nového média – rozhlasu, který byl v Československu zaveden v roce 1923 a jenž o dva roky později (1925) obohatil svoje spektrum o programy v německém jazyce, určené německé menšině, o takzvané Německé vysílání (Deutsche Sendung).

Právě co se rozhlasu týče, musela být Schollichovi dobře známa skutečnost, že se programy v německém jazyce dají na území Čech připravovat výlučně a jenom v Praze.<sup>4</sup> Pouze tam byly zajištěny veškeré nutné personální a technické předpoklady pro zejména německými nacionalisty neustále vehementně požadované rozšíření Německého vysílání. To se analogicky vztahovalo i na mnoho dalších kulturních, vědeckých a politických institucí, jejichž decentralizace – to znamená přeložení z Prahy do německočeských „provinčních“ oblastí, popřípadě rovnou do Německa či Rakouska – by pro německou menšinu měla fatální (kulturně)politické důsledky.

Jakkoli byl rozhlas v prvních letech své existence ještě relativně bezvýznamným médiem, vzbuzujícím spíše úsměv, zdá se, že státní kontrola rozhlasem šířených informací byla vždy považována za nezbytnou. Podobně jako v případě tiskového práva si zákonodárce byl od samého počátku jasně vědom skutečnosti, že nekontrolované šíření jakýchkoli – to znamená i separatistických a extrémistických – myšlenkových obsahů prostřednictvím mikrofonu může pro stát představovat riziko. V tomto duchu posuzovaly cenzurní instance ČSR i veškeré (v německém jazyce vytvořené) verbální příspěvky z hlediska jejich konformnosti vůči ústavě. Na jejich ortelu pak záviselo vysílací povolení, respektive jeho zamítnutí.<sup>5</sup>

Cenzurním ustanovením vděčíme mimo jiné i za to, že se v Ústředním archivu Českého rozhlasu v Praze našel značný počet strojopisů německých textů určených k vysílání, z nichž zase nemalá část má vztah k hudbě.<sup>6</sup> Jedná se přitom o 149 textů od zhruba 52 autorů.<sup>7</sup> Většina jich pochází z let 1931–1934 (122 strojopisů), z let 1926–1931 se zachovalo osm, z doby po roce 1934 19 textů (1935 – čtyři, 1936 – osm, 1938 – šest, 1939 – jeden). Příčina toho, že z let po roce 1934 máme tak málo textových podkladů, a to navzdory nárůstu vysílacího času, tkví v nezájmu posluchačů o hudebně historická a teoretická témata; rozhlasové cykly tohoto typu posléze zcela vymizely a počet jednorázových, uzavřených příspěvků byl zredukován.<sup>8</sup>

### **Německo-německé identifikační rozdílnosti: provincialismus versus urbanita**

Hudební a literární programy pražského rozhlasu měly již na počátku 30. let díky vystoupení zahraničních hostů vyloženě mezinárodní charakter. I Německé vysílání tudíž mělo snahu získávat – navzdory skoupě vyměřenému vysílacímu času pro vlastní regionální záležitosti – renomované osobnosti (především z německé jazykové oblasti), pokud se právě zdržovaly v Praze, k účasti na rozhlasových produkcích. To se opakovaně projevovalo i u přednášek se vztahem k hudbě. Pokud se na seznam přednášejících podíváme z hlediska jejich bydliště, tak nás zpočátku nepřekvapí, že z 35 autorů s domovem v Čechách jich 31 sídlilo v Praze.<sup>9</sup> Na druhém místě co do počtu však nejsou tvůrci z českých „provinčních“ oblastí (čtyři),<sup>10</sup> nýbrž z Vídně (sedm).<sup>11</sup> Položka „dějiny a teorie hudby“ v Německém vysílání pražského rozhlasu tak byla pokrývána především odborníky ze dvou středoevropských kulturních metropolí, z čehož lze vyvodit závěr, že kontakty mezi Prahou a Vídní byly úzké a jevily se zajímavější nežli styky mezi Prahou a „periferií“ Čech. To se dá zdůvodnit tím, že pražský vzdělávací spolek Urania, na jehož bedrech, jak známo, ležela zodpovědnost za německé rozhlasové relace, udržoval již tradičně přátelské vztahy s Uranii vídeňskou. V Praze realizovaná myšlenka vzdělávání lidu se vídeňské praxi velmi podobala, a dala se tudíž bez problému přenést i do programové nabídky Německého vysílání československého rozhlasu. Další příčinu je možno spatřovat v urbánní identitě „obyvatele hlavního města“, která spojovala nejen Pražany a Vídeňany, ale i pražské Němce a pražské Čechy a z níž se odvozovala v celé zemi nejvyšší „kompetence“ ve věcech hudební kultury, stejně jako údajně nenapadnutelná vůdčí úloha ve vztahu k „venkovu“.

Mnohé skutečnosti tak mluví pro to, že vzdělanostní elita pražské Uranie s velkou samozřejmostí vycházela z „druhořadosti“ – pokud nechceme hovořit přímo o „zaostalosti“ – „provinční“ kultury v Čechách, což podmiňovalo i nepříznivé soudy ohledně odborné erudice, zkušeností a zběhlosti eventuálních „venkovských“ spolupracovníků.<sup>12</sup> Autoři z oblastí, kde nebyly univerzity ani odborně specializované knihovny tak dle jejího názoru už sami o sobě nemohli nároky, kladené na vysoce kvalifikovaný personál před mikrofonem, nikdy splnit. Kulturně topografický „schod“ vedoucí z vysoce rozvinutého centra do „provinčních“ nížin – skoro tak, jako kdysi z antické metropole Athén do divoké Boiótie – se dal z hlediska vedení pražského vysílání překonat pouze centrifugálním informačním a vzdělanostním transferem. Ve vztahu Prahy k Vídní oproti

tomu žádné podobné kulturně topografické odstupňování – alespoň v této pregnantnosti – nenajdeme. Zde vznikl alternující vztah neboli – abychom si připomněli motto naší konference – „most“.

Jestliže se v tomto kontextu podíváme na početně skrovně zastoupenou tvorbu z „provinčních“ krajů, zjistíme následující: dvě z přednášek se dají jednoznačně považovat za reklamní vysílání firmy Förster, vyrábějících v severních Čechách klavíry (1. propagace domácího muzicírování, k němuž patří klavír; 2. reklama na elektrochord, typ elektrického klavíru, který řečená firma vyráběla). Zbylé dva texty jsou věnovány jubilantům (1. Leopoldu Stokowskému k 50. narozeninám; 2. Camillo Hornovi k 75. narozeninám).<sup>13</sup> Nepočítaje „insiderskou“ fundovanost referenta firmy Förster, jsou tyto vstupy obsahově triviálními narativními útvary bez hlubších hudebně analytických explikací. Jejich tvůrci mohli být i laici se zájmem o hudbu, takže krece odpovídaly stereotypu nepříliš hodnotné textové produkce tak, jak to pražská elita patrně i očekávala.

Zaměříme-li se na otázku, zda existují témata vídeňských či pražských autorů, která by bývali mohli stejně dobře pojednat jejich „provinční“ kolegové v daných regionálních podmínkách, lze o tom, alespoň co se hostujících referentů z Vídně týče, do značné míry právem pochybovat. Zde se totiž skutečně většinou jednalo o otázky, jejichž zpracování by bez určité znalosti aktuální vědecké literatury, případně nejnovějších hudebně estetických pozic, bylo stěží možné.<sup>14</sup>

Ohledně pražských autorů lze konstatovat, že velká část jejich přednášek vyžadovala vědecky fundované východní znalosti a navíc se dala vytvořit pouze s pomocí speciální literatury, materiálu, jaký mohl ve skrovných městských knihovnách „provinčních“ oblastí být stěží k dispozici. Nemalá část textů obsahuje přímo informace z hlavního města, jako například od března 1931 do konce roku 1935 v ne zcela pravidelných odstupech vysílaný *Přehled hudebních programů na příští týden*,<sup>15</sup> upoutávka na nejpozoruhodnější hudební pořady domácích stanic, z níž se dá usuzovat na přímé kontakty s konkrétní rozhlasovou redakcí.<sup>16</sup> Bylo by skutečně příliš komplikované pověřovat těmito pracemi osoby zvenku. Ryze praktické důvody tu vytvořily rozsáhlé pole působnosti zejména pro pražský autorský okruh.

Jiné záležitosti se ovšem veskrze daly přenechat „mimopražským“ – tady šlo hlavně o hudebně pedagogický sektor. Tak třeba přípravu několikadílného cyklu *Nástroje orchestru* (autor Leo Schleissner, Praha) by jistě různí externí autoři zvládli stejně dobře; stejně tak by nebyl problém nechat v rámci zprvu zřídka vysílaných reportáží z německých jazykových oblastí častěji přijít ke slovu mimopražské redaktory se zprávami o událostech v hudebním životě severočeských a západočeských měst.<sup>17</sup> Skutečnost však byla taková, že do poloviny 30. let se drtivě většině kulturních aktérů z prostředí českých Němců – 98,2 % německých obyvatel v Čechách nežilo v Praze – poprávalo sluchu jen výjimečně. Tím pádem nás nikterak neudivuje, že „provinční“ posluchači dlouho nedokázali vyvinout opravdový zájem o „své“ Německé vysílání: prostě se v něm nevyskytovali.

Markantním příkladem této dlouholeté ignorace vůči hudebnímu životu na periferii Čech je přednáška Edwina Janetschka z cyklu *Hudební dějiny současnosti* (Musikalische Zeitgeschichte). 4. ledna 1932 Janetschek ve zpětném pohledu na uplynulý rok řekl: „To, že rok 1931 nevešel zcela do povědomí jako rok Mozartův, není nikterak dobrým doporučením pro naši moderní hudební kulturu, jež lpí spíše na plytké současnosti jazzu a šlágru nežli na ušlechtilém dědictví našich klasických mistrů hudebního umění. Patříčný ohlas v hudebním životě roku 1931 nenalezlo ani 175. výročí Mozartova narození, natož pak 140. výročí jeho úmrtí, přestože jedno jubileum stálo na počátku a druhé na konci roku, čímž by se býval byl dal celý rok bohatě využít.“<sup>18</sup>

Půl roku před tím provedl náhodou jiný pražský autor, Richard Pflugshörl, podrobnou rekapitulaci Koncertního života Němců v republice. Na půldruhé stránce jeho strojopisu byla řeč výlučně o slavnostních a pamětních akcích k Mozartovu roku 1931, pořádaných ve větších českých městech s německým obyvatelstvem.<sup>19</sup> A jako jediný z 31 pražských rozhlasových příspěvatelů Pflugshörl zaregistroval, že „provinční oblasti hlavní město co do rozsahu a kvality koncertního života převyšují a jsou na něm zcela nezávislé. Hudební život má svůj vlastní profil, je národnostně mnohem výrazněji formovaný a usvědčuje opakované tvrzení, že německý lid nemá ve státě žádnou vlastní kulturu, ze lži. [...] Zdejší německví tak fanaticky lpí na tradici, jež trvale zajišťuje jeho pověst“.<sup>20</sup>

Pflugshörl tím jednoznačně poukazuje na specifickou hodnotu hudební kultury na periferii Čech, jejíž význam a rozmanitost Praze víceméně unikaly. „Provinční“ hudební scéna se tak jako tak jen zřídka objevovala v již zmíněných *Přehledech hudebních programů*, což se dá vysvětlit především tím, že hudební programy zpravidla vznikaly v rozhlasových nahrávacích studiích nebo na místech s budovou rozhlasu kabelově propojených (Národní divadlo, Nové německé divadlo, Obecní dům, některé kostely). Tím pádem se také uplatnilo pouze to, co bylo nejvíc po ruce: rozhlasem přenášený německý hudební život Prahy.<sup>21</sup> Dvě ze skutečně řídkých výjimek: programový přehled z 1. 7. 1931, kde Leo Schleissner upozorňoval

na mimořádný symfonický koncert Karlovarského lázeňského orchestru – to však nejspíš především kvůli velice úzkým vztahům k hlavnímu městu: účinkovali tam pražští sólisté (Fidelio Fritz Finke, Franz Langer) a výtěžek šel na konto pražské Německé akademie hudby a dramatických umění (Deutsche Akademie Für Musik und darstellende Kunst), která měla finanční potíže.<sup>22</sup> V neděli a ve svátek vysílané ranní koncerty z Karlových Varů připomněl i Rudolf Krauss 21. 5. 1931.<sup>23</sup> Reportáž – dokonce třicetiminutovou – se zprávou Roberta Kohlerta o Kraslických hudebních slavnostech (Graslitzer Musikfest) 1933 vysílala Praha 9. 7. 1933.<sup>24</sup> Celkem byla německá „provincie“ zmíněna v 15 příspěvcích, „německou Prahu“ oproti tomu místy i poměrně detailně tematizovalo 22 textů.<sup>25</sup>

V momentě, kdy se u osob zodpovědných za německé vysílání z hlavního města začala projevat změna postoje ve smyslu většího zohledňování „provinčních oblastí“, měli už tamní rozhlasoví posluchači za sebou „konverzi“ k nacionálně socialistickým propagandistickým vysílačům.

Celek pražských německých rozhlasových textů zaměřených na hudbu dokládá hudebně kulturní „propast“ mezi Němci „provinčními“ a „metropolitními“, což je právě zde zřetelnější nežli u mnoha tiskových médií a bezpochyby souvisí s centralistickou strukturou tehdejšího rozhlasu, jeho mediálně historickým nedostatkem alternativ daným skutečností, že se jednalo o státně monopolistický podnik, a lokálními preferencemi na osobní rovině. Bývalo by bylo možné právě posledně jmenovaný aspekt – osobní preference – poněkud oslabit v jeho dopadu tím, kdyby pražská Urania delegovala tvorbu určitých vysílacích formátů na německé redaktory z „provincie“. Tak by Německé vysílání bylo bývalo mohlo přispět ke zmenšení stávající „propasti“. Při výzkumu a hodnocení hudebně kulturních vztahů mezi Němci a Čechy je skutečně třeba vycházet ze dvou současně existujících německých hudebních kultur na území Čech, mezi nimiž musí vědecký pohled nutně diferencovat. V sudetoněmecké hudební historiografii poválečného období již tento rozdíl není tak jasně rozpoznatelný: je překryt prožitky odsunu a z nich povstaleho kolektivního autostereotypu „osudového společenství“ všech z Československa vyhnanych „provinčních“ i pražských Němců.

### Urbánní hudební kultura v Čechách

Na základě těchto zjištění vyvstává otázka, jakou roli hrála jazykově česká hudební kultura u pražských německých autorů (u „provinčních“ přispěvatelů nehrála roli žádnou).<sup>26</sup>

Nejprve pojmenujme dvě obligátní „překážky“, které byly jakýmsi „pojistkami“ proti šíření nežádoucích myšlenek německých autorů prostřednictvím rozhlasu:

1. Zodpovědnost pražské Uranie, která jako organizátorka Německého vysílání ručila za politickou loajalnost svých referentů. Tím pádem byla i nejnižší „cenzurní instancí“. Urania vždy usilovala o harmonické vztahy s ředitelstvím československého rozhlasu. Kdokoli se dostal před mikrofon, byl – alespoň potenciálně – aktivistou.
2. Přísnější cenzurní předpisy ve srovnání se všeobecným tiskovým právem.<sup>27</sup>

Jakožto „překážky“ variabilní k nim přistupují dvě „psychologické pojistky“:

1. Autorský honorář, který mnozí v těchto více méně těžkých dobách nechtěli dát lehkovážně v sázku.
2. Na české straně vše ostatní zastihující hudebně kulturní centrum „Praha“, které vždy skýtalo dostatek látky k přednáškám všeho druhu a jemuž se tak jako tak zpravidla věnovala převážná část pozornosti.

Německo-české vztahy se tudíž dají prozkoumávat pouze se zřetelem k těmto omezením. Zvláště co se tematizace konfliktů týče, nelze očekávat otevřenost pražských autorů, ve vztahu k variabilním „překážkám“ se zase nedá počítat s jejich sebekritikou.

Skutečně existuje jen několik málo strojopisů, kde tyto „mantinely“ nebyly respektovány, takže jsou na nich patrné zásahy cenzury. Většina výtek se vztahuje k cyklu *Přehled hudebních programů příštího týdne*.<sup>28</sup> Pro ilustraci dva příklady, k nimž je však nutno dodat, že autoři ze sekce „hudba“ byli dle dnešní znalosti pramenů v tomto ohledu všichni vcelku „způsobilí“ a nikdy se neodchylovali od předložených a cenzurovaných textů s úmyslem provokovat. Nejprve citát z příspěvku Edith Voglové, podle fotografie z roku 1933 mladé, a tudíž asi poměrně nezkušené autorky, která napsala: „Je škoda, že se při vysílání hudby z desek musíme vždy nechat překvapit. Překvapení vůbec, jsou-li příjemná, vyvolávají sice pocity blaha, člověk by se nicméně leckdy rád na kvalitu a intenzitu těchto blahých pocitů naladil. Prosíme tedy o zveřejnění příslušných programů.“<sup>29</sup>

To, co nám dnes připadá zcela „nevinné“, bylo tehdy vážným rozhlasově politickým faux pas: s veškerými přáními, podněty a návrhy k německým pořadům se bylo nutno bez výjimky obracet pouze a jenom

na pražskou Uranii, která následně záležitost řešila s rozhlasovou společností.<sup>30</sup> Pustit podobnou kritiku do éteru a navíc se, tak jako v tomto případě, míchat do interních záležitostí původně české programové koncepce, to v dané době stále ještě zacházelo příliš daleko.

Druhý příklad je z pera Rudolfa Krausse a pochází z roku 1934: „*Program československých stanic v příštím týdnu není bohatý na vysílání s vysokou hudební hodnotou.*“<sup>31</sup> Výrok působí na první pohled nenápadně, byl však veřejným znevažováním československého rozhlasu – tím spíše, že Krauss u mikrofonu fungoval jako reprezentant této instituce –, a tudíž poškozováním obchodních zájmů, a proto musel být potlačen. Ten, kdo svým posluchačům sděluje něco v tom smyslu, že v nadcházejícím týdnu nemusejí rádio vůbec zapínat, protože tam stejně nic zvláštního nebude, se nesmí divit, když tím vzbudí nevoli a prohloubí „příkopy“, místo aby stavěl „mosty“. Další zásahy cenzury se omezovaly už jenom na krácení příliš obsáhlých textů a na užívání německých místních jmen tam, kde předpis žádal česká.<sup>32</sup> Protože příspěvky pražského Německého vysílání nestačily naplnit zhruba desetiminutový vysílací formát *Přehledu programů* bez více či méně netaktní propagace a předvádění sebe sama, bylo zohledňování českých hudebních pořadů otázkou žurnalistické serióznosti. Protože „provinční“ oblasti Čech mohly vzhledem k výlučné vázanosti tohoto vysílání na médium rozhlasu těžce hrát jakoukoliv roli, objevovaly se nezdědka tendence, vedle pražského studia intenzivněji zapojovat i další československé rozhlasové „filiálky“.<sup>33</sup> V takovémto konceptu je jasně znatelná vůle nedávat tolik prostoru pragocentristu a klást větší důraz na rozmanitost celostátní programové nabídky. Zde by se už dalo v nejširším slova smyslu hovořit o „decentralizačních snahách“, jakkoli se výsledky ne vždy dají považovat za smysluplné. Setkáváme se kupříkladu s upoutávkami, které jsou těžce něčím víc než bezmyšlenkovitou reprodukcí v tisku uveřejněných tabulkových přehledů vysílaných programů – bezmyšlenkovitou proto, že se v nich bez jakéhokoli uvažování vypočítávají i pořady stanic, jejichž příjem byl v Čechách z technických důvodů zcela vyloučen. Pražští autoři jako například Edwin Janetschek tak měli dosti důvodů k tomu, aby se soustředili výhradně na pražskou produkci.<sup>34</sup> Erich Steinhard naopak referoval bez udání vysílacího času mimo jiné o zábavné hudbě všeobecně a uzavřel svoje úvahy, podnícené rozhlasovou přednáškou Aloise Háby o moderní egyptské hudbě, citátem z Héródota, popisujícím hudební slavnosti starověkého Egypta.<sup>35</sup> Motto *Přehled hudebních pořadů příštího týdne* mohlo tudíž vyvolávat nejrůznější asociace.

Pro ozřejmění několik příkladů. V prvním vysílání tohoto cyklu, které na 12. 3. 1931 připravil Walter Seidl, je reálný poměr mezi českou a německou částí programu jakožto koncept dobře rozpoznatelný. Na čtyřech a půl strojopisných stranách se pouze jedna jediná věta týká Německého vysílání, což zhruba odpovídá podílu německých produkcí na celkovém vysílacím čase pražského studia.<sup>36</sup> Všechno ostatní se vztahovalo na majoritní programy, jejichž vrcholy byly náležitě prezentovány. Tuto mimořádně silnou dominanci českých hudebních produkcí Seidl relativizoval tím, že zahájil svoji řeč obšírným komentářem k zamýšlenému vysílání děl *německého* skladatele Beethovena, interpretovaných Českou filharmonií, řízenou *německým* hostujícím dirigentem Bruno Walterem, načež následovala delší promluva o pořadech s díly *českých* mistrů Smetany a Dvořáka. Seidlovi se tak – ať už vědomě, či nevědomky – podařilo zprostředkovat velice vyváženou představu o prezenci české a německé hudební kultury ve vysílacím programu daného týdne. Naneštěstí však zapomněl na jakýkoli údaj o tom, v kolik hodin budou všechny tyto přenosy koncertů, jež rozhodně stojí za poslech, začínat, čímž původně dobrý celkový dojem dostal znatelnou trhlinu.

Heinrich Swoboda ve své programové upoutávce na dny 10.–16. května zase usiloval o celostátní přehled zahrnující všechny československé vysílače. K neděli 10. 5. kupříkladu řekl: „*Brno bude v 10 hodin dopo[ledne] vysílat přenos symfonického koncertu orchestru Zemského divadla. Dir[igent] Zd[eněk] Chalabala. Provedeny budou od O[svalda] Chlubny: [,]Symfonie života a lásky[.] a symfonická báseň [,]Ve slévárně[.] od A[leksandra] Mossolova[!]. Brno tento koncert postoupí rovněž vysílačům Moravská Ostrava, Košice a [cenzorem přeškrtnuto: Pressburg; rukou vepsáno:] Bratislava.*“<sup>37</sup>

Kdo se trochu vyzná v technických danostech tehdejší doby, ví, že v Praze tehdy nebylo možno brněnský program přijímat – k tomu by bývalo zapotřebí takzvaného simultánního vysílání,<sup>38</sup> což se však, jak Swoboda výslovně podotkl, v tomto případě plánovalo pouze pro Moravskou Ostravu, Košice a Bratislavu, *nikoliv* však pro Prahu. Swoboda si tudíž mohl toto a v průběhu svého vstupu ještě další podobná sdělení odpustit; v Čechách se nedal poslouchat koncert z Brna a na Moravu se zase nedostala Swobodova doporučení. Zda Swoboda o této okolnosti nevěděl, či jestli se za tím vším neskrýval úmysl „vyrovnat“ enormní převahu českých produkcí z Prahy, dnes již neobjasníme. To však nic nemění na skutečnosti vyvolání určité „decentralistické“ imprese v hlavách posluchačů.

Již zmíněný Rudolf Krauss si pro týden mezi 12. a 18. listopadem – čili přesně rok před oním cenzurou kritizovaným vystoupením, o kterém už byla řeč – zvolil zase jiný koncept.

Do obvyklého shrnutí programové nabídky československých stanic, která dle jeho názoru patrně už tehdy „neobsahovala příliš mnoho událostí zvláštního významu“<sup>39</sup>, aktuálně začlenil podrobný popis děje Smetanovy opery *Libuše*. Zajisté tak neučinil pouze proto, aby navzdory hudebnímu programu, jenž se mu zdál „bezvýznamný“, přece jen se ziskem využil vysílacího času, který měl k dispozici; jeho řeč spíše vzala nanejvýš očekávaný obrat, řekl totiž: „Z důležitých koncertů **mimo rozhlas** [zdůraznil E. J.] je namísto zmínit koncert vynikající francouzské houslistky Colette Franz, dále páteční večer árií a písní slavného polského tenoristy Kiepurý a především 1. filharmonický koncert v pondělí v Novém německém divadle, který jakožto hlavní díla přinese Brahmsovu 1. symfonii a Bostonskou symfonii Paula Hindemitha.“<sup>40</sup>

Cenzura měla v tomto případě svázané ruce, protože kritika se tu bezpochyby nacházela „mezi řádky“. Kraussovi samozřejmě šlo o skutečně velice „hubenou“ hudební nabídku Německého vysílání těchto let, která se skládala především z písní s doprovodem klavíru a komorních děl, občasných sborů a především opakovaně z *musique détachée*. Krauss tak chtěl připomenout, že pražská německá hudební scéna může nabídnout mnohem víc než to, co se v rozhlase vysílá, a jmenoval alespoň jeden živoucí důkaz v tomto směru: Hindemithovu *Bostonskou symfonii*, op. 50, provedenou v Novém německém divadle. K podobně decentní kritice sáhl mimochodem již měsíc předtím, 15. 10. 1933, Wilhelm Maria Wesely,<sup>41</sup> který Kraussovi patrně posloužil jako vzor.

Celkově viděno se valná část programových přehledů drží Walterem Seidlem zachovávaného silně asymetrického rozdělení informací o českých a německých produkcích. Tato nanejvýš zdrženlivá tematizace německých částí programu je pozoruhodná už z toho důvodu, že by se právě tento vysílací cyklus býval byl nejlépe hodil pro kontinuální propagaci německých hudebních pořadů československého rozhlasu. Proč ta nesmělost, to je otázka, na niž nesnadno odpovědět. Svoji úlohu tu nejspíš sehrálo přesvědčení, že Německé vysílání nemůže postavit poměrně opulentním českým hudebním produkcím po bok žádný, ani přibližně odpovídající ekvivalent, protože je nutno nadřadit hudebně žurnalistickou férovost a objektivitu případným dalším zájmům. Zda se právě tyto skutečnosti dají zahrnout pod klíčový pojem „most“, obsažený v mottu naší konference, to může být v každém konkrétně zvoleném interdisciplinárním kontextu posuzováno velmi různě. Shoda však může do značné míry zavládnout v poznání, že zde nemáme co činit se záměrným generováním „příkop“. V rámci Německého vysílání nehrála česká hudební kultura Prahy jakožto samostatné téma rozhlasových textů žádnou roli.

## Shrnutí

Centralisticky budované skupiny a organizace skýtají téměř ideální podmínky pro vznik nejrůznějších hierarchických struktur. Tak, jak je zřejmé na uvedeném příkladu českého rozhlasového vysílání, nevznikají tím jen nové personální a administrativní „žebříčky“, nýbrž i „externí“ hierarchie, jež se zpětně vážou na již existující, avšak málo významné kolektivní stereotypy, které historicky posilují a prosazují. Pražský rozhlas byl takovýmto případem. Poskytoval nosnou bázi pro favorizaci urbánní pražské hudební kultury oproti jiné referenční formě, deklarované či deklasované jako „domorodý provincialismus“. Jestliže pražská česká hudební kultura, která po zavedení hudebního vysílání a zřízení jak rozhlasového orchestru (1926), tak Orchestru FOK (1934) v kontextu hudebních kultur na území Čech stále znatelněji sílila, stoupl význam hudební kultury pražských Němců s jejím poměrně nepatrným podílem na celkovém objemu vysílání a bez vlastního stabilního rozhlasového instrumentálního tělesa jen nepatrně. Zavedení přednášek s hudební tematikou – byly ostatně pouhou epizodou v kánonu rubrik Německého vysílání – nemohlo tuto situaci nikterak podstatně změnit. Pražští Němci však přesto dosáhli, co se jejich celkové rozhlasové prezence v oblasti hudební kultury týče, znatelně privilegovaného postavení v porovnání s německým hudebním životem v „provinčních“ regionech Čech, což bylo díky dosahu vysílače Praha-Liblice, který se počátkem 30. let velmi rozšířil, možno zaznamenat i v sousední cizině.

Ne zcela nepodstatnou komponentou této privilegovanosti bylo i upřednostňování autorů, kteří převážně žili a pracovali – co do hudební kultury – v pokrokovém, urbánním prostředí hlavního města. Němečtí posluchači v „provinčních oblastech“ Čech definitivně nechtěli a nemohli sdílet tuto kulturní hybriditou danou představu o vysílání a jeho poslání. Prostřednictvím pražských rozhlasových příspěvků se nedal realizovat (zpočátku s velikými nadějemi spojovaný) pedagogický záměr – výchova hudebně esteticky lépe vyškoleného a zralejšího posluchačstva cestou poučení a informací o vývojových tendencích v hudební kultuře; v podstatě si nedokázaly získat nikterak mimořádnou pozornost – pro malý zájem musely být nakonec zrušeny. Publikum uspokojovalo svou každodenní potřebu informací a zábavy spíše konzumací nacionálněji zbarvených, homogennějších a mnohem méně náročných programů říšskoněmeckých rozhlasových stanic. Mediálně podporované přednostní postavení nejprogresivnějšího regionu německé



hudební kultury v Čechách se tak pouhým otočením knoflíku pro volbu frekvence prakticky „zneutralizovalo“, vzdělanostní a informační centralismus pražského Německého vysílání tím byl jednoduše vyřazen ze hry, takřkajíc decentralizován.

Schollichův politicko-ideologický separatismus a odmítavý postoj sudetoněmeckých „provinčních“ regionů v oblasti hudební kultury však nemají kořeny v jedné a téže kauzální souvislosti, alespoň ne zcela. Důvody prvního z obou fenoménů spočívají jednoznačně v koncepci etnopolitických „brandingových“ strategií, příčiny druhého z nich jsou komplexnější. Vedle německo-českých vztahů zde hrají roli i obě rozdílné kolektivní identity českých Němců – urbanita a provincialismus. K tomu přistupuje určitá míra antisemitismu a – v souvislosti s ním – působení říšskoněmecké propagandy, stejně jako tehdy všeobecně známá skutečnost, že spolupracovníci Německého vysílání neměli daleko k aktivismu. Vlivem všech těchto tendencí získaly separatistické ideologie a decentralismus u „provinčního“ obyvatelstva jasnou převahu nad silami inkluze, kotvícími ve společné příslušnosti k německému národu, jež se však samy o sobě proměňovaly se šířením nacionálně socialistického obrazu člověka a s ním spojených názorů na kulturu. Při vši pozornosti věnované vztahům mezi Čechy a Němci by se neměly pomíjet „příkopy“ zející ve sféře hudební kultury mezi oběma německočeskými regionálními identitami.

Ve vztahu k české hudební kultuře jsou příspěvky z cyklu *Hudební přehled* nejzajímavější. I přes zcela rozdílné názory na obsahové ztvárnění tohoto formátu se nesetkáváme s přehnanou sebe prezentací, ani s náznaky sympatizování s pozicemi německého nacionalismu. I když kritika byla před mikrofonem nepřijatelná a mohla se artikulovat pouze „mezi řádky“, svědčí dotyčné texty přece jen o profesní integritě svých autorů i jejich loajálním postoji vůči státu a jeho mediálně právním pravidlům hry. Vlažnému zájmu, co se podpory a propagace „provinční“ hudební kultury českých Němců týče, odpovídala tím větší fixace na urbánní hudební kulturu Prahy, z velké části reprezentovanou českou většinou.

Závěrem je třeba konstatovat, že interakce mezi pražskou českou a pražskou německou hudební kulturou byly relevantnější než mezi hudební kulturou pražských a „provinčních“ Němců v Čechách. V poválečné literatuře, např. u Rudolfa Quoiky, jenž hovoří o pouhém životě obou národů „mimo sebe navzájem“ (Vorbeileben),<sup>42</sup> je tato skutečnost v duchu utváření identity „sudetoněmeckého osudového společenství“ negována, respektive „vymazána“, neboť fyzické „vyhnání“ z let 1945/46 muselo být quasi „zákonitě“ následováno duchovní „protiakcí“, totiž „vyhnáním“ hudebně kulturní tradice. Z tohoto hlediska je rozhodně třeba se ztotožnit s pozicí Evy Hahnové, citovanou na počátku této publikace. K jejímu požadavku konkrétní časové diferenciaci kulturně historických procesů je nutno připojit i požadavek reflexe lokálních determinací.

## POZNÁMKY

- 1) Citováno z: *Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna*, 24. 5. 1932, list 4. (<http://www.psp.cz/cgi-bin/win/knih/1929ns/ps/stenprot/188schuz/s188004.htm>; poslední připojení 1. 12. 2011).
- 2) Ernst Schollich (26. 4. 1882 Libina – konec května 1945 Nový Jičín), od roku 1920 poslanec parlamentu, vedoucí frakce Německé národní strany (Deutsche Nationalpartei, DNP) v letech 1929–1935. Bližší údaje viz: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1850*, 2. vydání, sv. 11, seš. 52, Wien 1997, s. 120n. K protizidovskému postoji Ernsta Schollicha viz: OSTERLOH, Jörg: *Nationalsozialistische Judenverfolgung im Sudetengau 1939–1945*, München 2006, s. 101.
- 3) *Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna*, 24. 5. 1934, list 4 (viz pozn. 1).
- 4) Nehledě na principiální znalost legislativní situace byl Schollich, jak už bylo výše zmíněno, starostou Nového Jičína (v letech 1923–1933), města, jehož Německý rozhlasový klub (Deutscher Radioklub) se v roce 1930 svým spektakulárním vystoupením z nacionalisticky orientovaného Svazu německých rozhlasových sdružení v Čechách, na Moravě a ve Slezsku (Bund deutscher Radiovereine in Böhmen, Mähren und Schlesien) dostal na mediálně politickou periferii této korporace. Bližší viz JIRGENS, Eckhard: *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik. Eine Bestandsaufnahme*, sv. 1, Frankfurt a. M. atd 2005, s. 149n.
- 5) Rozhlasová cenzura byla přísnější nežli tisková. Viz např. [http://www.psp.cz/knih/1925ns/ps/tisky/t095\\_01.htm](http://www.psp.cz/knih/1925ns/ps/tisky/t095_01.htm) (sub 955/III.) (Poslední připojení 1. 12. 2015). K právním předpokladům viz JIRGENS, Eckhard: *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik. Eine Bestandsaufnahme*, cit. d., sv. 1, s. 25n a 28.
- 6) I když příspěvky Německého vysílání s hudební tematikou byly po jistou dobu relativně kontinuálně vysílány dvěma československými stanicemi – Brno a Praha, zachovaly se dle údajů vedení pražského archivu pouze texty pražského Německého vysílání. Co se německých programů stanice Brno týče, je pro období 1927 až 1938 možno doložit 182

- hudebně zaměřených promluv (Praha v letech 1925–1938: 587 promluv; Moravská Ostrava v letech 1930–1938: 59 promluv). Nejvyššími autory v Brně byli Hans Holländer (23 promluv mezi lety 1927 a 1938); Josef Peschek (11 promluv v letech 1928–1938) a Hans Matthias Habel (9 promluv v období 1927–1936).
- 7) Počet autorů se nedá zjistit přesně, protože některé strojopisy byly doručeny bez udání jmen jejich tvůrců. Protože se jména autorů nedají najít v příslušných časopisech, ani se jich nelze dopátrat za pomoci stylistických nebo mikrotypografických zvláštností, byly texty pokaždé posuzovány jako „psané jiným autorem“. Jmenovitě bylo uvedeno celkem 49 autorů.
  - 8) FRANKL, Oskar (ed.): *Der Deutsche Rundfunk in der Tschechoslowakischen Republik. Zum 20jährigen Bestand der Prager „Urania“ im Namen des Volksbildungshauses „Urania“ in Prag und mit Unterstützung der tschechoslowakischen Rundfunkgesellschaft*, Prag 1937, s. 110: „V poslední době byly stále kursy omezeny, protože se z publika ozvaly hlasy, upírající těmto počínům oprávněnost. V důsledku toho jsme museli ukončit v podstatě tak cenné kursy redaktora Schleissnera, Oskara Bauma, docenta Nettla a jiných.“
  - 9) Vzhledem ke skutečnosti, že elita českých Němců převážně žila a pracovala v Praze, není s podivem, že i většina profesionálních hudebních historiků z jejich řad bydlela v Praze či jejím okolí. Byly zde nejpříznivější pracovní podmínky, k nimž nepochybně patřily také užitečné a přímé možnosti kontaktu se všemi zúčastněnými aktéry rozhlasového vysílání: bylo zde hlavní sídlo československé rozhlasové společnosti Radiojournal se všemi důležitými odděleními, k tomu nejrenomovanější operní scéna českých Němců, Nové německé divadlo (Neues deutsches Theater), dále Německá akademie hudby a dramatických umění (Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst), kulturní redakce nadregionálního německého tisku (Bohemia, Prager Tagblatt), spousta českých kulturních institucí, univerzitní pracoviště atd. Proti Schollichovu tvrzení, že sudetští Němci Prahu absolutně nepotřebují, se dá postavit antiteze, že: Všichni Němci v Čechách potřebovali Prahu alespoň jako orientační bod pro svoje kulturní perspektivy do budoucnosti, protože „Praha“ byla součástí jejich hudebně kulturní identity, stejně jako byl charakter hudební kultury v „provinčních“ oblastech osídlených českými Němci součástí pražské německé identity.
  - 10) Byli to Manfred Förster (Jiříkov), Richard Karpe (Střekov), Gustav Laufke (předseda Svazu Camillo Horna v České Lípě) a Georg Schreiber (Jiříkov).
  - 11) Rudolf Felber, Hans Georg Marek, Paul Amadeus Pisk, Viktor Popper, Richard Specht, Paul Stefan, Otto Kaperl. Tři autoři byli z Německa (Frank Warschauer, Siegfried Nadel, Hans Steinschneider), jeden z Bratislavy (Alexander Szana); u tří příspěvatelů se bydliště v době autorství textu nedalo zjistit (Gerhard Hirsch, Walter Wilhelm, Friedrich Zelenka).
  - 12) Viz rovněž: JIRGENS, Eckhard: *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik. Eine Bestandsaufnahme*, cit. d., sv. 1., s. 45nn. Zajímavou narážku na tyto napjaté vztahy mezi Němci „pražskými“ a „provinčními“ nalézáme u: FRANKL, Oskar (ed.): *Der Deutsche Rundfunk in der Tschechoslowakischen Republik*, cit. d., s. 179, kde se na zcela neobvyklém místě – totiž na konci jmenného rejstříku – objevuje poznámka: „Ve většině případů jsme, pokud se jedná o spolupracovníky z naší domoviny (s výjimkou Prahy jako vysílací stanice) v osobním seznamu udali bydliště, abychom tak na tomto místě poukázali na spjatost Německého vysílání s bohatým kulturním dědictvím jednotlivých měst.“ Že tato „spjatost“ vůbec nebyla tak „niterná“, jak se může zdát, vysvítá z jiné části citovaného textu, kde se píše: „Přehled skladby programu pražského Německého vysílání v době od 10. května 1936 do března 1937 svědčí o čím dál tím horlivější snaze [...] přibírat sudetoněmecké kruhy mimo hlavní město [...] stále se zvyšující měrou ke spolupráci.“ Tamtéž, s. 158. Jak ukazují formulace „čím dál tím horlivější snaha“, „stále se zvyšující měrou“ a „přibírat“, projevoval se jistý deficit ve spolupráci „sudetoněmeckých kruhů“ na pražských německých pořadech, což se dá vysvětlit tím, že obě strany – sudetoněmecké „kruhy“ a pražské Německé vysílání – na sobě navzájem nebyly nikterak zvlášť interesovány, k čemuž jak jedni, tak druhí měli svoje důvody. „Provincie“ se v podstatě „přibírala“ ke spolupráci pouze tehdy, když byla na pořadu vysílání témata jako „vlast“, „sepětí s rodnou půdou“, „lid a národ“ či „kulturní kořeny“. V opačné relaci se o kooperaci s Německým vysíláním zajímala pouze západočeská lázeňská města: představovalo totiž pro ně bezplatnou reklamu.
  - 13) Řeč k počtům jubilanta pronesl předseda Svazu Camillo Horna v České Lípě, Gustav Laufke. Další Svazy Camillo Horna existovaly pouze mimo území Čech, ve Vídni a Štýrském Hradci.
  - 14) Tituly dotyčných příspěvků zněly: *Lidová píseň v Československu* (Rudolf Felber); *Leoš Janáček jako operní skladatel* (týž); *Joseph Haydn* (Otto Kaperl); *Mluvená opera. Výzva moderní doby* (Hans Georg Marek); *Od valčíku k jazzu. Taneční formy s hudebními ilustracemi* (Paul Amadeus Pisk); *Hudební kritik dneška* (Paul Stefan); *Kam kráčí hudba?* (týž). Pouhá vyprávění jsou: *Poslední dny Johanna Brahmsa. S osobními vzpomínkami* (Richard Specht); *Přehled hudebních programů v týdnu od 1. do 7. října [1933]* (Viktor Popper).
  - 15) Názvy vysílání se měnily. Formát se například jmenoval i jen *Musikvorschau* (hudební přehled).
  - 16) Tato domněnka se zakládá na skutečnosti, že mluvené *Přehledy* někdy obsahovaly víc detailů, než tomu bylo v programových časopisech. Vyplývá to ze srovnání s údaji v publikaci: JIRGENS, Eckhard: *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik. Musiksendungen 1925 bis 1938. Datenbanken und Texte*, Sudetendeutsches Musikinstitut (ed.), Regensburg 1999 (dále jen: *Datenbanken und Texte*). Následující, v dané publikaci čísly opatřené

- pořady (číslo před lomítkem = tabulka roku/číslo za lomítkem – číslo konkrétního pořadu) je třeba doplnit či zkorigovat na základě přesnějších nebo odlišných údajů v *Hudebních přehledech*: čísla 31/58; 31/75; 31/78; 31/88; 31/91,1 a 31/91,4; 31/88; 31/91; 33/79; 33/80; 33/82; 33/124; 33/142,1; 33/176; 33/178; 33/185,1; 33/186,3; 33/193; 34/68,1 a 68,2; 34/192,92; 34/292,2 a 34/292,5; 34/342,2 a 34/342,2 a 34/342,6.
- 17) To, že reportáže zvenku byly vůbec raritou, mělo svoji příčinu patrně v tom, že Německé vysílání mohlo jen těžko získat jeden z mála přenosových vozů. Přehled reportáží, včetně „provinčních“ viz FRANKL, Oskar (ed.): *Der Deutsche Rundfunk in der Tschechoslowakischen Republik*, cit. d., s. 74nn.
  - 18) JANETSCHKEK, Edwin: *Musikalische Zeitgeschichte III. (An der Wende des Jahres 1931)*, s. 1, in: *Datenbanken und Texte*, číslo 32/4 (podle pozn. 16).
  - 19) PFLEGSCHÖRL, Richard: *Das Konzertleben der Deutschen in der Republik*, s. 4n., in: *Datenbanken und Texte*, číslo 31/94. 4 (podle pozn. 16).
  - 20) PFLEGSCHÖRL, R. : *Das Konzertleben der Deutschen in der Republik*, s. 1, tamtéž. Aby se předešlo možným nedorozuměním, je na místě zdůraznit, že pozice Ernsta Schollicha, citovaná na počátku, se s Pflęghšörlovými názory nekryla, jakkoli to na první pohled může tak vypadat. Cílem Schollichových výtek byl český „národní duch“, Pflęghšörl oproti tomu kritizoval nadřazenost a přezíravost pražských německých kulturních elit ve vztahu k „provinční“ kultuře českých Němců.
  - 21) Zachovaný celek obsahuje 42 programových přehledů. 33 z nich se dopodrobna zabývá pražským programem, na brněnská vysílání je položen silný důraz šestkrát, na vysílání z Moravské Ostravy a Bratislavy vždy jedenkrát.
  - 22) „Přenos právě tohoto koncertu je však pozoruhodný ještě z jiného důvodu. Koná se ve prospěch Německé hudební a dramatické akademie v Praze.“ SCHLEISSNER, Leo: *Deutsche Einführung in das Musikprogramm der kommenden Woche*, s. 1, in: *Datenbanken und Texte*, číslo 31N/11 (podle pozn. 16).
  - 23) „V neděli a pondělí započne stanice Praha v sedm hodin ráno s přenosem ranního koncertu Karlovarského lázeňského orchestru a dá tak těm, kdo časně vstávají, příležitost přenést se do tohoto nádherou jara se skvícího kraje naší domoviny alespoň ve fantazii.“ KRAUSS, Rudolf: *Deutsche Einführung in das Musikprogramm der kommenden Woche*, s. 1, in: *Datenbanken und Texte*, číslo 31N/10 (podle pozn. 16).
  - 24) *Datenbanken und Texte*, číslo 33/105,3 (podle pozn. 16). Kohlertův rukopis (autor patrně pocházel z kraslické dynastie stavitelů dechových nástrojů Kohlert-Söhne) má sotva tři a půl stránky. Čtyři další reportáže byly z Teplic (tamtéž, čísla 31/77 a 33/4), Liberce (tamtéž, číslo 36/373 s číslem P 373) a Františkových Lázní (tamtéž, číslo 37/138). Texty přednesené v těchto vysíláních nejsou známy.
  - 25) „Provinční oblasti“ jsou zmiňovány v následujících příspěvcích: tamtéž, čísla 31N/10; 31N/11; 31/94; 32/4; 33/79; 33/105,3; 33/123,3; 33/170,1; 34/64; 34/89,1; 34/109,1; 34/189; 35/283,3; 38/361. „Praha“ je tématem vstupů: tamtéž, čísla 31N/8; 31N/9; 31/77; 32/54,4; 32/56; 32/87; 32/154; 33/165; 33/79; 33/107,1; 33/117,1; 33/184; 33/202,1; 34/283; 34/70; 34/159,1; 34/189; 34/231,1; 34/406; 36/314.
  - 26) U zmíněných tří „provinčních“ autorů s již jmenovanými tématy (*Stavba klavírů Förster, Camillo Horn a Leopold Stokowski*) nenajdeme žádné styčné body. Tím pádem máme – až na výjimky rovněž v urbánním prostředí zakotvených autorů Rudolfa Felbera a Viktora Poppera z Vídně (viz výše, pozn. 14) – co činit pouze s příslušníky urbánní pražské německé hudební kultury a jejich odkazy na hudební kulturu českou.
  - 27) Viz výše, pozn. 5.
  - 28) Viz výše, pozn. 15.
  - 29) VOGL, Edith: *Einführung in das Musikprogramm der kommenden Woche*, s. 2, in: *Datenbanken und Texte*, číslo 31/177 (podle pozn. 16). V německém vysílání se do roku 1934 nepoužívaly téměř žádné gramofonové nahrávky, takže se tato kritika v podstatě mohla vztahovat pouze na český program.
  - 30) Viz JIRGENS, E.: *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik. Eine Bestandsaufnahme*, cit. d., sv. 1, s. 121.
  - 31) KRAUSS, Rudolf: *Vorschau auf das Musikprogramm der tschechoslovakischen Sender*, s. 1, in: *Datenbanken und Texte*, číslo 34/324 (podle pozn. 16).
  - 32) Oficiálním rozhlasovým jazykem byl „československý“ jazyk.
  - 33) Jednalo se o stanice Brno, Moravská Ostrava, Bratislava a Košice.
  - 34) Tak např. JANETSCHKEK, Edwin: *Vorschau auf das Musikprogramm der tschechoslowakischen Sender (10.–16. 9.)*, in: *Datenbanken und Texte*, číslo 33/152,1 (podle pozn. 16).
  - 35) STEINHARD, Erich: *Das Musikprogramm der kommenden Woche auf den tschechoslowakischen Sendern*, s. 4, in: *Datenbanken und Texte*, číslo 33/105,3 (podle pozn. 16).
  - 36) Tato – mimochodem poslední – věta zní: „A nakonec uslyší ještě ctitelé sborového zpěvu a romantické písně v neděli v Německém vysílání lidové písně, stejně jako písně Schubertovy, Brucknerovy a Brahmsovy, přednesené univerzitním pěveckým sdružením ‚Bardové.‘“ SEIDL, Walter: *Einführung in das musikalische Abendprogramm der kommenden Woche*,

- s. 5, in: Datenbanken und Texte, číslo 31N/1 (podle pozn. 16). Německé vysílání se v této době na pražském podílelo 5,7 %. Viz JIRGENS, E.: *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik. Eine Bestandsaufnahme*, cit. d., sv. 2, s. 309.
- 37) SWOBODA, Heinrich: *Deutsche Einführung in das Musikprogramm der kommenden Woche*, s. 1, in: Datenbanken und Texte, číslo 31/N7 (podle pozn. 16). Na rozdíl od Swobody měla Edith Vogl ve svém přehledu ze 17. 6. 1931, kde byla řeč o současném vysílání dvou doporučení hodných pořadů, jasno, protože napsala: „*Ve středu, tedy žel současně s pražským vysíláním ‚Veselých paniček‘, se bude ze Zemského divadla v Brně přednášet Pucciniho hudební drama ‚Tosca‘.*“ Autor neznámý [Edith VOGL]: *Einführung in das Musikprogramm der kommenden Woche*, s. 1, in: Datenbanken und Texte, číslo 31/77 (podle pozn. 16). Protože Brno její přehled nevysílalo (viz JIRGENS, E.: *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik, Eine Bestandsaufnahme*, cit. d., sv. 2, s. 216. „*Převzatá vysílání 1931: z Prahy (Německé vysílání)*“, číslo 31/77 se tu nevyskytuje), mohla být citovaná věta formulovaná pouze vědomě „decentralistickou“ intencí autorky.
- 38) K tomu blíže PATZAKOVÁ-JANDOVÁ, Anna Jarmila a kol.: *Prvních deset let československého rozhlasu*, Radiojournal, Praha 1935, díl 1. Vývoj československého rozhlasu, s. 13–655, zde s. 138n.
- 39) KRAUSS, Rudolf: *Vorschau auf das Musikprogramm vom 12. bis 18. November 1933*, s. 1, int: Datenbanken und Texte, číslo 33/202,1 (podle pozn. 16). Cenzura tyto formulace tentokrát ponechala bez zásahu.
- 40) KRAUSS, R.: *Vorschau auf das Musikprogramm vom 12. bis 18. November 1933*, tamtéž, s. 4.
- 41) WESELY, Wilhelm Maria: *Vorschau auf das Musikprogramm der Woche vom 15.–21. Oktober 1933*, s. 3n, in: Datenbanken und Texte, číslo 33/170,1 (podle pozn. 16). Wesely ve svém přehledu dokonce zmiňoval „mimopražské“ akce, viz tamtéž.
- 42) QUOIK, Rudolf: *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956, s. 10.

(doslovný přepis textu)

## OSOBNOSTI – VÝROČÍ

**Mgr. Ludmila Hovorková**

### Vzpomínka na Břetislava Balcara

1. 7. 1930 Nové Město nad Metují, okr. Náchod – 4. 8. 1999

*novinář*

S Břeťou Balcarem jsem se poprvé setkala po listopadu 1989. Byl mezi prvními dobrovolnými spolupracovníky Koordinačního centra Občanského fóra v Hradci Králové spolu s ostatními kolegy – dřívějšími novináři, kteří za své politické a občanské postoje z doby „pražského jara“ byli po roce 1969 vyloučeni z KSČ a vyhozeni ze zaměstnání. Jako politicky nespolehlivý pak zastával práci skladníka na Stavebním závodě Východočeských státních lesů. Paradoxem doby byl fakt, že v jeho portfoliu skladovaných věcí byly i výbušniny.

Po dvaceti letech podřadného postavení v socialistickém Československu se tito bývalí novináři (mnozí za tu dobu dosáhli důchodového věku nebo se k němu blížili) aktivně zapojili do „kácení“ starého režimu a nastolování demokratických poměrů při Občanském fóru ve Východočeském kraji. Cenné byly jejich zkušenosti s komunistickou mocí, která je smetla do role vyděděnců, a především jejich profesionální novinářská odbornost. Zde byli nezastupitelní při vzniku nových redakcí především tištěných médií (viz týdeník Občanského fóra s názvem Východočeský večerník), někteří se načas vrátili do svých původních redakcí (Hradecké noviny, dříve Pochodeň, nebo do hradecké rozhlasové stanice). A byli rovněž jakousi spojkou s bývalými kolegy, kteří emigrovali a vraceli se domů (např. ze Svobodné Evropy, BBC, Hlasu Ameriky...).

V sekci „osmašedesátníků“ patřil Břetislav k těm, kteří již nechtěli znovu do funkcí, ze kterých byli vyhozeni. K novinářině se vrátil jinak. Především napnul své síly směrem k obnově profesního sdružení novinářů – vznikajícího Syndikátu novinářů České republiky. Ve východočeském regionu byl jeho praktickým zástupcem a koordinátorem novinářů – i nečlenů. Otevřel v Hradci kancelář syndikátu, kam jsme my tehdejší novináři zhusta chodili. Zvláště kolegové na volné noze či začátečníci nebo my po nějaké delší nepřítomnosti ve městě. Aby nám řekl novinky a termíny různých tiskovek. Nelitoval času a zúčastňoval se hodně akcí, organizoval za syndikát tiskové konference a rozesílal informační zprávičky. Adresa sídla regionálního syndikátu novinářů se několikrát změnila, ale Břetislav byl pro novináře vždy k dispozici prakticky až do své předčasné a nečekané smrti.

Nyní můžeme na Břetislava Balcara už jen vzpomínat nebo položit květinu k rozptylovému palouku na kuklenském hřbitově. Osobně tak činím ráda, protože jsem vděčná za jeho činnost pro nás tehdejší královéhradecké novináře začínající nebo znovuzačínající v devadesátých letech. Břeťa byl v povaze aktivní a činorodý člověk. Měl velkého koníčka – motorismus spojený se značkou Trabant. Ve spolku stejných nadšenců rovněž zanechal výraznou pozitivní stopu. Na závěr zmíním fakt, že byl veden v nechvalném seznamu StB pod krycím jménem „trabantista“. To byla velká rána pro mnohé, když se o tom dočetli v seznamu vydaném syndikátem novinářů. Zklamání ale postupně bledlo s postupujícími informacemi o estébácké džungli, v níž byl v tomto konkrétním případě asi nejvíce poškozen samotný Balcar.

**Ing. Rudolf Chaloupka:**

*„Dovolte mně připojit několik poznámek k textu kolegyně Hovorkové o B. Balcarovi. Pracoval jsem jako redaktor Československého rozhlasu v Hradci Králové, takže jsem Břeťu znal z jiného okruhu jeho činnosti.“*

*Než se stal ředitelem studia, byl krajským zpravodajem Československého rozhlasu v Královéhradeckém kraji. V osudovém roce 1968 se podílel na ilegálním vysílání studia. Na počátku normalizace byl, stejně jako my ostatní, z rozhlasu vyhozen. Jako ředitel byl velmi důsledný. Byl známý tím, že pracovníkům studia dával úkoly napsané na malých lístečcích. Občas přicházel do práce i se svým jezevčíkem. Ještě před svým odchodem stihl společně se svojí sekretářkou shrnout všechny dopisy a rezoluce, které posluchači poslali na znamení nesouhlasu s okupací, do knihy, která byla známá jako „růžová“ podle barvy obalu.“*

*Kolegyně Hovorková se zmínila o tom, že Balcar se dostal jako „trabantista“ do nechvalného seznamu. Je to pravda, ale tady je nutno napsat, že se zároveň dostal do krajského komunistického seznamu lidí, kteří byli určeni k likvidaci. Takže co si vybrat.“*

**Pozn. redakce: Životopisná data Břetislava Balcara jsou v plné šíři uvedena v medailonku k výročí jeho 80. narozenin ve Světě rozhlasu 24/2010.**

**Mgr. Jiří Hubička**

## **Ota Pavel, pův. jm. Otto Popper**

2. 7. 1930 Praha – 31. 3. 1973 Praha

*rozhlasový redaktor, novinář, spisovatel*

### **Dvojitý rozhlasový život Oty Pavla**

Psát medailon Oty Pavla je ošidné. Z dramatických životních osudů této výrazné osobnosti české prózy bylo už mnohokrát popsáno vše podstatné. V některých článcích, jež vznikly se snahou zaútočit na city čtenářů, i mnoho nepodstatného. Snaha vylíčit detailně všechny peripetie, které Pavlův život provázely, počínaje trpkými zkušenostmi chlapce z poloviční židovské rodiny v průběhu války přes postupný vzestup jeho spisovatelské slávy až po smutný závěr jeho života poznamenaný těžkou psychickou nemocí, musí vést nutně k opakování mnohokrát už řečeného.

Portréty osobností, jež vznikají pro periodikum „Svět rozhlasu“, však vybízejí k přesnějšímu vymezení tématu, jímž je vazba na rozhlas. Tato orientace vyžaduje nutně zúžení pohledu, soustředění na oblast, která v jiných biografických statích není příliš propátrána. Je to tím, že Ota Pavel patřil k oněm osobnostem rozhlasové historie, které v tomto médiu začínaly, které si zde začaly ověřovat svoje tvůrčí schopnosti, získávat první stopy úspěchů, avšak které v něm pobýly poměrně krátce.

Ota Pavel vstoupil – řečeno s trochou nadsázky – do rozhlasu dvakrát. Jednou na necelých sedm let jako začínající redaktor a tedy zaměstnanec instituce na tehdejší Stalinově třídě č. 12, podruhé jako už uznávaný a ceněný autor, jehož díla si rozhlas (sídlící už na Vinohradské 12) začal všímat (a využívat je), byť až na sklonku krátkého autorova života. Využívá je však dodnes.

### **Pavlova (Popperova) etapa rozhlasového redaktora**

Ottu Popperovi, neboť tak se v té době ještě jmenoval, bylo pouhých 19 let (na den přesně!), když na doporučení jiného rozhlasáka (Arnošta Lustiga) nastoupil jako redaktor politického zpravodajství do Hlavní redakce politického vysílání. Lustig v rozhlase pracoval v té době pouhý rok (také jako redaktor zpravodajství). Byl o čtyři roky starší než Otto, proto neunikl koncentračnímu táboru. V říjnu 1944 byl transportován do Terezína spolu s Jiřím Popperem, Ottovým bratrem. Ottu před deportací do koncentráku uchránil jeho nízký věk. S Arnoštem Lustigem se setkali až po válce a postupně se mezi nimi vyvinulo pevné přátelství.

Jakkoli Otto vstoupil do Československého rozhlasu velmi mlád, měl za sebou už celou řadu zásadních životních zkušeností. Šťastná léta raného dětství,

prožitá v Praze a především pak u řeky Berounky, popsal ve svých vzpomínkových knihách natolik půvabně a působivě, že je nemá smysl parafrázovat. Pokud je někdo nečetl, pak nepochybně zná jejich (zdařilé) filmové prepisy. Etapu stále ještě dětských let, která pak prožil v Buštěhradě nedaleko Kladna, kam se rodina Popperů odstěhovala v roce 1939, aby unikla persekucím zaměřeným proti židovským rodinám (ale i proti smíšeným – v rodině Popperů byl židovského původu pouze otec Leo) po nástupu fašismu, zachytil pak i v dalších svých prózách.

Jedním z určujících zážitků bylo pro Ottu vypálení Lidic v červnu roku 1942. Ottovi bylo dvanáct let.

*(„Zkáza Lidic zasáhla celý svět. Ale Buštěhrad, můj tatínek, maminka, bratři, já, my jsme viděli Lidice hořet, my jsme slyšeli Lidice přes kopec křičet, já chodil s Příhodou do školy a najednou bylo jeho místo v lavici zoufale prázdné, my tam hrávali fotbal, tatínek tam měl kamarády... My na zkázu Lidic nemůžeme nikdy zapomenout, nám zůstaly v srdci zakousnuty jako klíště... Tatínka to tehdy sebralo, měl už v očích ten prokletý starej smutek.“ Smrt krásných srnců, Praha 2004, s. 63)*

V roce 1943 byli do koncentračního tábora deportováni Ottovi bratři Hugo a Jiří. Téhož roku nechala maminka Ottu pro jistotu pokřtít. V únoru 1945 pak byl do Terezína internován i otec Leo.

Otta během války vychodil obecnou i měšťanskou školu, intenzivně sportoval – hrál fotbal a hokej, vzápětí pak ale také byl v roce 1944, jako čtrnáctiletý, totálně nasazen na práci v dole v Dubí u Kladna.

Po válce vystudoval dvouletou obchodní akademii, poté absolvoval jednoroční kurzy ruštiny a angličtiny v ústavu moderních řečí. Stále ho bavil sport, ale po prodělané těžké operaci mandlí se mu už mohl věnovat jen jako trenér. V polovině roku 1949 ho Arnošt Lustig přiměl, aby napsal žádost o přijetí do Čs. rozhlasu. V rozhlase byla v té době poptávka po mladých. Probíhaly intenzivní čistky, v jejichž rámci odcházeli (nedobrovolně) zkušení redaktori, hlasatelé a představitelé mnoha dalších profesí.

Otto píše: *„Žádám o laskavé přijetí do služeb čl. rozhlasu jako redaktor politického zpravodajství... Bydlím v Praze 7, Farského ul. č. 3 u rodičů. Otec je státním úředníkem. Mám dva sourozence, bratry Huga a Jiřího. Hugo je krajským tajemníkem KSČ v Sušici a Jiří je krajským tajemníkem SBS. Do strany KSČ jsem vstoupil jako 17letý 7. 11. 1947.“*

Je zřejmé, že ke vstupu do politicky exponovaného Československého rozhlasu nestačila Ottovi pouhá přímluva Arnošta Lustiga. Musel projít nepochybně složitou procedurou kádrování. Ale v jeho doposud krátkém životě nebylo nic, co by kádrovákům vadilo. Naopak – jeho členství v KSČ bylo významným předpokladem, který mu cestu do rozhlasu otevřel. (Skutečnost, že mužští členové Popperovy rodiny přežili úskalí koncentráku, že si všichni byli vědomi zásluhy Sovětského svazu na osvobození republiky, přivedla do strany postupně všechny rodné příslušníky.)

Otto tedy nastoupil na začátku července 1949 jako redaktor-čekatel politického zpravodajství. Po dvou zkušebních měsících mu byla (dokonce se zpětnou platností od začátku července) podepsána řádná redaktorská smlouva. Dne 1. srpna téhož roku byl přijat za člena Svazu čs. novinářů.

Je zřejmé, že se už od počátku svého působení v rozhlase osvědčil. Marie Kořátková, tehdejší (krátce sloužící) šéfredaktorka Rozhlasových novin, se stručným příspěvkem zasadila za Ottovo trvalé přijetí do zaměstnaneckého poměru („*Pracuje již dobře, prosím o kladné vyřízení,*“ píše Kořátková).

Z doby Ottova působení v rozhlase se bohužel nezachovaly žádné jeho příspěvky, a to ani ve zvuku, ani v písemné podobě. Dokonce nemáme doklad ani o tom, kdy přesně přešel z redakce politického zpravodajství do redakce sportovní. Je však nepochybně, že ke sportu měl pozitivní vztah a nepochybně využil první příležitosti, kdy se mohl ke sportovnímu zpravodajství dostat. Byl tehdy v oné redakci obklopen zvukovými jmény: vedoucím byl Otakar Procházka, působil zde sportovní reportér Josef Hora, Štefan Mašlonka, ale také (byť externě) Josef Laufer, současně zde v roce 1951 začínal Karel Malina, v roce 1953 Stanislav Sigmund. Zatímco tito v tu dobu přicházeli, někteří museli odejít – v roce 1952 byli vyhozeni Josef Hora, Miroslav Cikán a Edmund Koukal.

(„*Dělal jsem s Horou a Koukalem. Byli to oba odborníci, oba rozuměli lyžování a dalším záležitostem. Hora psal věcně a dobře a Koukal byl ve svých často skutečně výborných fejetonech spíše samá kytička. Za čas jsem se trochu ořískal a už jsem sesmolil zprávu, potom kurzívu a začal jsem si troufat i na reportáž, což dodneška považuji za dost veliký a těžký útvár, ostatně to už říkal i tak vynikající žurnalista jako Egon Ervín Kisch.*“ Syn celerového krále, Praha 2004, s. 11)

I tento citát z Pavlovy knihy dosvědčuje to, co potvrzuje Rostislav Běhal, který v knize *Od mikrofonu k posluchačům* (s. 261) píše: „*V letech 1949–1950 pracoval ve sportovní redakci také Ota Pavel, který se však věnoval jen zpravodajství a reportáži psané.*“

Písemný doklad o tom, že Otto nejpozději od roku 1950 působil ve sportovní redakci, existuje až z března roku 1951 – „*12. 3. 1951 se vrátil zpět do naší sportovní rubriky Otto Popper, který byl v půlroční ústřední škole KSČ.*“

Poznámka vypovídá jednak o tom, že Otta měl před sebou v redakci nesporně perspektivu, jinak by nebyl poslán na půlroční stranické školení. Současně však svědčí i o tom, že prostor na soustředěnou práci v oné době neměl. Po půlročním stranickém školení musel na podzim téhož roku totiž narukovat na dvouletou základní vojenskou službu.

Větší část oněch dvou let prožil v Rokytnici v Orlických horách. Zastával funkci politického pracovníka, současně sportoval a také se snažil intenzivněji psát vlastní texty. Na vojně vznikly jeho první povídky, v nichž se odrážely především zážitky z vojny. Dočkal se i otištění několika z nich ve vojenském periodiku. Později je však nikde už nepublikoval, uznal, že šlo o práce začátečnické. Během dvou vojenských let v něm dozrálo rozhodnutí, že se chce prosadit jako spisovatel, možná v té době už se zrodila jeho touha věnovat se novinářině v její tištěné podobě, která později přispěla k jeho odchodu z rozhlasu. Na vojně se ovšem už – podle svědectví jeho blízkých – také poprvé začaly projevovat jeho psychické problémy.

Na podzim 1953 se Otta vrací do rozhlasu. Ve službách sportovní a také armádní redakce setrval ještě dva a půl roku. Z tohoto období existuje pouze záznam o tom, že byl v první polovině roku 1955 přičleněn do pracovní skupiny, kterou vedl Jiří Ruml, skupiny, která měla za úkol „...přípravu náčrtu scénáře hlavních dní I. celostátní spartakiády a návrhu organizačně technických a kádrových opatření pro zajištění hlavních dní I. CS“. Jen z náznaků v jeho korespondenci můžeme dedukovat, že mu rozhlasová práce stále méně vyhovovala. V jeho povinnostech převažovala povinnost vystupovat na mikrofon, živě komentovat sportovní události. Z jediného zvukového záznamu Ottova hlasu, který se v archivu uchoval (z této nahrávky budeme ještě citovat), je zřejmé, že mluvený projev nepatřil k jeho nejsilnějším stránkám.

Z oné nedlouhé etapy rozhlasového působení Ottovy Poppera po návratu z vojny stojí za zaznamenání dvě události: dne 29. 4. 1955 mu byla ONV v Praze 7 povolena změna jména a příjmení – na Ota Pavel. K rozhodnutí změnit si příjmení z Popper na Pavel dospěla celá rodina. Příjmení Pavel tak přijal nejen Otta (který si současně počestil křestní jméno na Ota), ale i jeho otec Leo a maminka Hermína, stejně tak bratři Hugo a Jiří. Tento krok podnikla rodina evidentně po zkušenosti z počátku 50. let, kdy se při represích a v honbě za třídním nepřítelem opět začal prosazovat zřetelný antisemitismus.

A o rok později, 11. dubna 1956, se Ota Pavel oženil. Vzal si za ženu svou rozhlasovou kolegyni Věru, rozenou Novákovou, dvakrát již do té doby vdanou, z toho jednou za jiného rozhlasového redaktora a reportéra – Bohuše Ujčeka. Ota přijal do nové rodiny Věřiny dva syny Jana a Petra. Společně pak měli dalšího syna – Jiřího. Všechny tři kluky pak Ota vychovával s velkou pozorností a oddaností. Jsou doklady o tom, že je vedl především ke sportu, ale také k lásce k přírodě, k rybaření, tedy k zálibám, jež později oslavil ve svých vzpomínkových povídkách.

Po sňatku se Otova rozhlasová kariéra brzy nachýlila ke svému konci. Z důvodů, které jsme už naznačili, sám rozvázal s Československým rozhlasem pracovní poměr k 30. dubnu 1956.

### Píšíím novinářem

Z rozhlasu zamířil Ota Pavel do sportovního týdeníku Stadion (vycházel v letech 1953–2006). Nevydržel tam však dlouho. Velké pracovní tempo nevyhovovalo začínajícímu autorovi, který byl zvyklý psát precizně, pečlivě formulovat a hojně přepisovat. Jeho tvůrčí proces byl tedy pomalý a zdlouhavý. Po roce Pavel přechází do čtrnáctideníku Československý voják (1957). Zde bylo tempo práce přijatelnější. Ota našel čas i na to, aby vystudoval tříletou střední školu pro pracující, kterou završil maturitou v roce 1960.

V armádním časopise pracoval do roku 1966. Měl na starosti sportovní rubriku, oblast, která mu byla bytostně blízká. Příprava rozhovorů a obsáhlejších materiálů o našich sportovcích mu dala příležitost navázat s mnohými z nich přátelské vztahy. Nahlédl do civilního života mnoha hvězd tehdejšího československého sportovního nebe, poznal odvrácenou tvář úspěchů a zářných kariér. To dalo základ jeho citlivému ztvárnění osudů sportovců, povídkám a knihám ze sportovního prostředí, jež zabírají první etapu úspěšného Pavlova spisovatelství. Dostal také šanci zamířit do zahraničí – v roce 1962 cestoval s fotbalisty Dukly Praha na jejich úspěšném turné po Spojených státech. Poté vznikla jeho první kniha, která mu získala věhlas – Dukla mezi mrakodrapy (1964). Příběhy ze sportovního života jsou pak obsahem dalších souborů povídek a reportáží – Plná bedna šampaňského (1967), Cena vítězství (1968), Pohár od Pánaboha (1971), Syn celerového krále (1972) a Pohádka o Raškovi (1974).

Jako reportér odjel také na zimní olympiádu do Innsbrucku v roce 1964. Na závěr jeho pobytu v alpském sportovním středisku propuklo naplno jeho psychické onemocnění, jímž byla maniodepresivní psychóza. Stav, ve kterém se ocitl, popisuje v jedné ze svých vzpomínkových knih: „Zbláznil jsem se na zimní olympiádě v Innsbrucku. Zatáhl se mi mozek,

*jako kdyby přišla mlha z Alp. Potkal jsem tam jednoho pána a pro mě to byl čert se vším všudy, měl kopyta, chlupy a rohy a staleté vykotlané zuby. Šel jsem pak zapálit do hor nad Innsbruck selské stavení. Přál jsem si, aby se rozsvítilo veliké světlo a zahnalo mlhu.“* (Ze závěru povídkového souboru Jak jsem potkal ryby, 1974.)

Do Prahy se vrátil v sanitě. Následujících devět roků, které zbývaly do jeho předčasné smrti, vyplnily střídavě pobyty v psychiatrických léčebnách, etapy hlubokých depresí a beznaděje, vystřídané naopak jasným obdobím plným euforie, plodného psaní a tvůrčích plánů. Ota Pavel zemřel na selhání srdce 31. března 1973.

### Návrat Oty Pavla do rozhlasu

Nemoc donutila Otu Pavla opustit práci v časopisecké redakci, od roku 1966 byl v invalidním důchodu. V té době, přerývané nečekanými a stále silnějšími atakami jeho nemoci, napsal nejpůsobivější část svého díla – autobiografické povídky, v nichž se zdánlivě prostou, nesmírně však účinnou formou navrácí k příběhům svého dětství, mládí, v nichž čtenáře zavádí do krajiny svého dětství, seznamuje ho s vášní, kterou pro něj představovalo rybaření. V několika příbězích pak vzpomíná na období těsně po konci druhé světové války. Povídky byly vydány původně ve dvou souborech – Smrt krásných srnců (1971) a Jak jsem potkal ryby (posmrtně 1974). Obě sbírky pak vyšly v několika reedicích, jež byly postupně doplňovány o další texty, v některých případech o ty, které v 70. a 80. letech byly z cenzurních důvodů ze sbírek vyjmuty (např. Běh Prahou).

Věhlas této části Pavlovy prozaické tvorby zvýšily i dvě zdařilé filmové adaptace. Obě natočil Karel Kachyňa (televizní filmy Zlatí úhoři, 1979, a Smrt krásných srnců, 1986). Mnohem méně se však připomíná, že téměř kompletní Pavlovo povídkové dílo bylo – postupně a často i v několika verzích – realizováno v podobě rozhlasového čtení. Počínaje jednou z povídek souboru Smrt krásných srnců, kterou v cyklu Stránky na dobrou noc přečetl Vlastimil Brodský v roce 1978, až po povídku Boty made in Italy, kterou natočil Jiří Lábus v roce 2014, jsou na rozhlasových nosičích zachyceny všechny prózy autora, který se dnes právem řadí mezi nejuznávanější spisovatele druhé poloviny 20. století.

Jde o autora, který po nedlouhé redaktorské epizodě ve sportovní redakci z rozhlasu odešel, aby se do něj vrátil „externě“, jako už uznávaný autor. Jeho dílo se zařadilo mezi nejcennější složky rozhlasového literárního programu. Tento „druhý rozhlasový život“ Oty Pavla několikanásobně přesáhl jeho život fyzický a není pochyb o tom, že jeho prózy můžeme bez přehánění označit za nesmrtelné.



**Dodatek:**

Ota Pavel z jediné nahrávky jeho hlasu, která se uchovala v Archivu ČRo (snímek není datován, ze souvislosti vyplývá, že byl natočen někdy v roce 1972 nebo na počátku roku 1973): „Sport jsem si vybral ze dvou důvodů. Jednak mám sport nesmírně rád. A některým sportovním odvětvím rozumím, protože jsem aktivně sportoval. Jednak jsem hrál hokej ve Spartě a svého času, to už bylo za války, jsem hrál fotbal za SK Buštěhrad. A já si myslím, že spisovatel má psát o věcech, které zná a kterým rozumí. A pak si také myslím, že sport a sportovní tematika je nezoraná, panenská půda, kde ještě není úplně prozkoumáno, jak to dělat, jak to psát... Myslím si, že psaní o sportu je vůbec to nejtěžší, o čem jsem

kdy v životě psal. (...) Když se podívám na to, co jsem ve sportovní literatuře vydal, říkám si, že by si lidé mohli myslet, že jsem psal jenom o tak zvaných špičkových sportovcích. Většinou tomu tak bylo. Ale ve své poslední knize, *Syn celerového krále*, jsem zařadil reportážní povídky o malých sportovcích. Tyhle povídky mám osobně velice rád. A také kritika ocenila, že jsem dokázal napsat nejen o špičkových sportovcích, ale také o sportovcích malých, kterých existují desítky tisíc a bez kterých by nemohl být ani ten sport špičkový... Teď píšu knížku, která má zatím pracovní název *Jak jsem potkal ryby*. Dá se říct, že je to taková autobiografie... tedy vyprávění o mně a o tom, jak jsem chodil podle řek...“

**PaeDr. Ivan Holas****Oldřich Blaha**

17. 7. 1930 Příkazy u Bystřice pod Hostýnem, okr. Kroměříž

**hudební režisér, skladatel**

Oldřich Blaha je hudební veřejnosti znám především jako jazzový klavírista, aranžér a skladatel, velký kus práce ovšem odvedl také v roli hudebního režiséra Československého/Českého rozhlasu.

Svou profesní dráhou zřejmě naplnil nenaplněné ambice otce – amatérského trumpetisty, který z rodinných důvodů nevyužil nabídky hudbou se živit. Oldřich Blaha hrál odmalička na klavír a varhany – od dvanácti let příležitostně i při mších v místním kostele. Po absolvování učitelského ústavu nastoupil do menších škol na Opavsku, současně začal hrát v amatérských souborech a komponovat.

Už po dvou letech ho ale láska k hudbě přivedla na brněnskou konzervatoř – nejprve studoval varhany, ale protože ho stále silněji vábil jazz, po dvou letech přestoupil do klavírní třídy Emila Šotoly. V té době už pravidelně hrál s brněnskými orchestry – s Erichem Knirschem jen krátce, naopak v orchestru Mirko Foreta celých osm let. Mezitím vystudoval skladbu na JAMU.

V době, kdy absolvoval svojí Symfonii pro velký orchestr, už ovšem začalo jeho pětileté působení za klavírem v Orchestru Gustava Broma (po jeho odchodu ho pak nahradil mladší bratr Josef). Spolu s Jaromírem Hnilíčkou a Pavlem Blatným (s tím ho spojuje příklon k tzv. třetímu proudu, tedy kompozičním propojujícím vážnou a populární hudbu) se stal kmenovým autorem orchestru. Jako hráč absolvoval v době zlaté éry orchestru řadu koncertních

a festivalových vystoupení u nás i v zahraničí a také natáčení v rozhlasu.

A právě rozhlas jej zlákal na nejdelší část jeho profesního života. Jako hudební režisér Československého rozhlasu Brno je podepsán pod mnoha nahrávkami jazzové, populární, lidové, dechové i symfonické hudby, včetně vlastních skladeb (tuto činnost vykonával až do důchodu v roce 1990, pouze na devět let se stal redaktorem pro taneční hudbu). Při natáčení klasické symfonické hudby spolupracoval s významnými dirigenty, jako byli František Jílek, Otakar Trhlík, Libor Pešek, ale také se svými vrstevníky, například Jiřím Bělohlávkem nebo Petrem Altrichterem.

Alespoň příležitostně také nadále účinkoval s orchestry a kapelami různých žánrů i jako sólový koncertní umělec. Roku 1971 se ujal sólového virtuózního klavírního partu při světové premiéře opery Bohuslava Martinů *Trojí přání* v Brně. Po roce 1990 se ve svých šedesáti letech vydal opět do světa – s nejrůznějšími jazzovými uskupeními koncertoval po celé Evropě i v zámoří.

Oldřich Blaha je autorem mnoha skladeb – téměř výhradně jazzových, od krátkých písní až po rozsáhlé kompozice, v jeho vážné tvorbě se výrazně uplatňují jazzové prvky nebo jde o syntézu symfonické a jazzové hudby. V letech 1974, 1977 a 1981 získal cenu v rozhlasové soutěži o nejlepší populární orchestrální skladbu, roku 1981 obdržel rovněž cenu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců.

## PhDr. Bohuslava Kolářová

### Jiří Kadlec

28. 7. 1925 Ostrava

#### *rozhlasový hlasatel*

Jiří Kadlec absolvoval čtyři třídy reálného gymnázia v letech 1937–1940, následující tři roky praktikoval v knihkupectví Franze Kafky v Ostravě-Přivozu a do r. 1945 tam pracoval jako účetní. Další dva roky navštěvoval obchodní akademii a jako tajemník Zemské junácké rady v Ostravě působil v letech 1946–1947. Ještě v téže roce se vrací do knihkupectví Franze Kafky a v letech 1949–1952 pracuje opět jako účetní v knihkupectví Svoboda v Ostravě-Vítkovicích.

Od r. 1950 účinkoval v Československém rozhlasu v Ostravě jako externí hlasatel a programový inspektor, kde se velmi osvědčil zvláště pro svou svědomitost a pečlivost. Proto byl v roce 1952 přijat na pevnou smlouvu. Úspěšně absolvoval školení hlasatelů ve Voznici, a tak když krajská stanice snižovala počet hlasatelů, projevil J. Kadlec zájem pracovat v Praze. Přijat byl 15. října 1953.

J. Kadlec byl aktivním členem Svazarmu, zúčastňoval se ústředních kurzů, např. techniků VKV nebo cvičitelů základní přípravy. V roce 1963 byl vyslán na žádost ředitele plzeňského rozhlasového studia Procházky a se souhlasem programového náměstka dr. Běhala jako hlasatel do Plzně, kde měl setrvat, než bude urychleně přijat kvalifikovaný hlasatel, při jehož výběru a zapracování měl být J. Kadlec nápomocen. Kmenově zůstával pracovníkem v Praze. V této době také získává maturitu studiem při zaměstnání na Střední všeobecně vzdělávací škole pro pracující v Praze (1961–1964).

Jeho práce hlasatele a programového inspektora byla oceněna udělením Čestného uznání ke Dni tisku, rozhlasu a televize (1965). Kadlecův hlas slyšeli posluchači např. při čtení komuniké ze setkání čtyř bratrských stran či hlášení sportovních výsledků z olympiády v Mexiku v roce 1968.

Dále si zvyšoval kvalifikaci studiem v ročním kurzu na Vysoké škole politické v oboru kulturní politika a filozofie (1968).

V srpnových dnech r. 1968 byl aktivním účastníkem protiokupačního vysílání. Svými názory na okupaci naší republiky se netajil. Vyvrcholilo to na silvestra 1969, kdy pronesl nevinnou větu, „...že jeden moudrý pán...“ (T. G. Masaryka? nejmenoval, ale všem byl autor citátu známý).

Co se dělo dál, je nejlépe patrné z následujícího dopisu:

9. 1. 1970

*Na základě předchozího souhlasu ZV ROH uděleného dne 7. 1. 1970 rozvazujeme s Vámi pracovní poměr výpovědí podle § 46 odst. 1 písm. e/ a f/ zákoníku práce ve znění zákona č. 153/69 Sb. s tříměsíční výpovědní lhůtou, takže Váš pracovní poměr skončí dnem 30. 4. 1970.*

*Jako důvod uvádíme: V rozhlasové relaci dne 1. ledna 1970 v 00.02 hod. jste svévolným způsobem ve vysílání použil vlastního textu a nedržel jste se pro Vás závazné předlohy. Touto svou činností jste zvláště závažným způsobem porušil pracovní kázeň.*

*V důsledku toho Čs. rozhlas nemá k Vám důvěru potřebnou pro zastávání dosavadní funkce, takže již nespĺňujete požadavky kladené na tuto práci.*

*Pavel Nykles  
šéf programového ústředí*

Kolegové na něj rádi vzpomínají, např. V. Fišer připomněl, jak jej Jiří Kadlec v roce 1958 zaučoval do hlasatelského „řemesla“ – do práce s rozhlasovým mikrofonem. Říká o něm: „I přes členství v KSČ to byl člověk rovný, poctivý, vzácný charakter, velmi pracovitý. Nezištně pomáhal kolegům, kteří jej měli rádi. Jedinou neřest mu bylo možné vytknout – byl silný kuřák. Jiří K. byl drobné postavy, hubený, mimořádně pečlivý otec rodiny.“

Po odchodu z rozhlasu pracoval v letech 1970–1983 v prodejně hudebnin Kniha, n. p., jako prodavač, později vedoucí; roku 1983 pak jako vedoucí v prodejně knih na Staroměstském náměstí v Praze, o rok později začal působit v zásilkové službě vydavatelství Panton v Praze. V roce 1987 odchází do důchodu.

Jiří Kadlec po listopadu 1989 žádá Československý rozhlas o vydání Osvědčení podle § 22 zákona č. 87/91 Sb. Dostal jej 30. července 1991 a ČsRo v něm osvědčuje, že pracovní poměr Jiřího Kadlece skončil dne 30. dubna 1970 z důvodů uvedených v § 21 zákona č. 87/91 Sb., o mimosoudních rehabilitacích.

V roce 1992 nastoupil J. K. znovu v rozhlasu na termínovanou pracovní smlouvu jako samostatný odborný programově výrobní pracovník. V popisu práce měl za úkol připravovat a zabezpečovat

složitě vysílání rozhlasového programu, odpovídat za výsledný tvar rozhlasového vysílání po stránce programové výrobní. Vydával závazné pokyny hlasatelům a technickým pracovníkům, týkající se režimu vysílání. Při zjištění nedostatků zajišťoval náhradní

program... S rozhlasem spolupracoval Jiří Kadlec až do roku 1998.

#### **Prameny:**

Archiv ČRo, osobní spisy.

## **Mgr. Jiří Hubička**

## **Růžena Hájková**

14. 8. 1900 Ružomberok (Slovensko) – přelom 60. a 70. let (přesně nezjištěno)

### **hlasatelka**

Se jménem Růženy Hájkové jako bychom se vrátili k několikrát už otevřené kapitole z dějin Československého rozhlasu, ke kapitole, v jejímž záhlaví by měl být citován interní dopis, který kádrové oddělení Československého rozhlasu nechalo v září 1950 doručit šesti zaměstnancům ČsRo.

V dopise stálo: „Oznamujeme Vám, že Vás odvoláváme z funkce hlasatele Čs. rozhlasu a udělujeme Vám placenou dovolenou od 25. září do 31. října 1950, v kteréžto době si můžete najít jiné zaměstnání.“

Mezi šesti adresáty byla – vedle Adolfa Máchy, Jaromíra Matouška, Kamila Pilze, dr. Ladislava Štorkána a Josefa Voseckého – také hlasatelka Růžena Hájková.

Tuto smutnou kapitolu (přesněji řečeno jednu z mnoha smutných kapitol z dějin ČsRo) jsme na stránkách Světa rozhlasu otevřeli už několikrát. Naposledy v čísle 33, v němž jsou publikovány stati o Jaromíru Matouškovi a Josefu Voseckém. Je zřejmé, že osudy všech šesti hlasatelů mají několik společných momentů.

Šlo o hlasatele, kteří prokázali v praxi nepopíratelné schopnosti, hlasatelské kvality, odbornou připravenost, improvizaci dovednosti; někteří z nich působili za mikrofonem už v průběhu válečných let a později se aktivně podíleli na vysílání v době květnových bojů o rozhlas v roce 1945, jiní přišli těsně po válce, ale i ti po pěti letech působení svoji profesionalitu potvrdili. Nikdo z nich nevstupoval do politických debat, po roce 1948 nikdo nevystoupil proti novému režimu. Přestože tedy proti nim nebyly žádné výhrady ani po profesní, ani po politické stránce, byli v rámci čistek, jež se postupně rozšiřovaly do všech vrstev společnosti a do všech profesí, označeni za „politicky nevyhovující“ a z rozhlasu ke stejnému datu vyhozeni.

Individuální lidské osudy této šestice hlasatelů byly přirozeně hodně odlišné. Růžena Hájková byla mezi svými kolegy nejstarší a měla za sebou specifickou zkušenost s působením v zahraničním rozhlasu.

### **Složitá cesta k mikrofonu**

Na rozdíl od svých hlasatelských kolegů dostala se Růžena Hájková k této profesi poměrně pozdě. Bylo jí už dvaadvacet let, když při pobytu v Londýně, kam se manželé Hájkovi odstěhovali už jako emigranti, přijala nabídku usednout za mikrofon české redakce BBC v Londýně. Ve vztahu k redakci byla externistkou, jedinou hlasatelkou hovořící slovensky. Brzy se nepochybně osvědčila, protože po roce působení (od dubna 1943 až do května 1945) byla angažována jako slovenská hlasatelka českého vládního vysílání BBC v Londýně.

K mikrofonu v onom válečném roce 1942 usedla bez jakékoli předchozí profesionální praxe. V dotazníku, který vyplňovala v březnu 1950, rubriku „zaměstnání před okupací“ proškrtla. Nebyla do té doby nikdy zaměstnána. Poté, kdy se v roce 1923 provdala za Františka Hájka, jenž byl důstojníkem generálního štábu a dosáhl hodnosti plukovníka, doprovázela svého muže na několika jeho zahraničních misích, v nichž působil jako vojenský atašé předmnichovské republiky.

Růžena Hájková spolu se dvěma jejími syny (Fedor, 1924, a Otomar, 1930) doprovázela svého muže při jeho působení v Srbsku (1930–1935) a v Haagu, kde vojensko-diplomatická mise plukovníka Hájka skončila 15. březnem 1939. Rodina se do okupované vlasti nevrátila. Nějaký čas pobývala ještě v Haagu, později v Paříži, v Alžírě, nakonec se přestěhovala do Londýna („...pak jsme společně šli, jak to život přinesl, cestou českých emigrantů,“ uvádí Hájková v dotazníku).

V uvedeném životopise jsou údaje o vzdělání, které Hájková (vlastně ještě jako Houdková) absolvovala. Uvádí měšťanskou školu v rodném Ružomberku a Sociální školu v Praze, kterou ukončila v roce 1920. Nevelký počet údajů o absolvovaných školách vyvažují informace o počtu jazyků, jimiž Hájková vládla – uvádí angličtinu, francouzštinu, srbštinu, maďarštinu a němčinu.

V Londýně manžel Růženy Hájkové onemocněl a v únoru 1943 v pouhých 49 letech zemřel. Cesta

k mikrofonu a tím k prvnímu zaměstnání R. Hájkové byla podmíněna nepochybně existenčními motivy. Sama se starala o dva syny. Její londýnské hlasatelské angažmá skončilo ihned po konci války. „Vládní vysílání Hlas svobodné republiky bylo oficiálně ukončeno 11. května 1945. Při té příležitosti se s věrnými posluchači rozloučil Hubert Ripka a hlasatelé Jiří Hronek, Pavel Tigríd, Ota Ornest a Růžena Hájková.“ (Ondřej Koutek: Zahraniční odboj na vlnách BBC, na webové stránce <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1401/030-044.pdf>)

V průběhu tří let, během nichž Hájková působila jako jediná slovenská hlasatelka vládního vysílání z Londýna, si vydobyla velmi dobrou profesní pověst. Když se po válce vrátila do Prahy, našla podporu u tehdejšího ministra zahraničí Jana Masaryka, který 3. října 1945 píše ČsRo (rukopisně!) toto doporučení: „*Ministerstvo zahraničních věcí potvrzuje, že paní Růžena Hájková, rozená Houdková, narozená 14. srpna 1900 v Ružomberku, pracovala po dobu asi 3 let jako hlasatelka Československého vysílání v Londýně, kde konala znamenité služby. Toto potvrzení se jí vydává jako doklad k žádosti o přijetí do služeb Československého rozhlasu v Praze. Ministr Jan Masaryk v. r.*“

Růžena Hájková byla do Čs. rozhlasu přijata dokonce ještě dříve, nežli byl dopis Jana Masaryka doručen. Postavil se za ni, jak zazní ještě dále, Bohuslav Laštovička, který v letech 1941–1945 působil jako redaktor čs. vysílání v Londýně a který se stal v roce 1945 na tři roky generálním ředitelem ČsRo. Díky těmto referencím byla do rozhlasu přijata 24. září 1945. Nejprve ve zkušební lhůtě. V té obstála velmi dobře. Po dvou měsících přichází osobnímu oddělení posudek (bohužel s nečitelným podpisem): „*Paní Růžena Hájková projevila jako hlasatelka zpráv čl. rozhlasu značný zájem o tuto službu a snaží se neustále, aby její výkon byl co nejlepší. Je ve svém oboru velmi svědomitá a v každém ohledu spolehlivá s velkým porozuměním pro jí přidělenou službu. Osobní vystupování bez závady, přímého charakteru. Navrhují proto, aby byla definitivně zaměstnána.*“

Zcela bezkonfliktně probíhalo dalších pět let, během nichž Hájková působila v úloze hlasatelky. Na otázku (opět z dotazníku), jaká byla její účast při únorových událostech v roce 1948, odpovídá lakonicky: ve službě.

V lednu 1950 píše vedoucí hlasatelů Vlastimil Strahl „kádrový posudek o Růženě Hájkové“. V něm z taktických důvodů vynechává informaci o tom, kdo všechno se za ni v roce 1945 přimluvil. O Janu Masarykovi už nepadne ani slovo. Posudek je to veskrze pozitivní: „*Po návratu (z Londýna) na doporučení s. Laštovičky byla přijata v Čs. rozhlase jako hlasatelka. Byla organizována v národně socialistické*

*straně. K novému režimu i ke straně měla vždy – i v únoru – loajální postoj. Vzhledem k opravdu čistému charakteru a snaze poctivě se vypořádat se všemi pro ni novými politickými problémy byla doporučena do školy v Poličanech, protože je naděje, že školení nezůstane bez vlivu. Pracovně velmi svědomitá, dobré morálky.*“

### Rychlá cesta od mikrofonu

Politické školení v rozhlasovém internátním výukovém středisku v Bílých Poličanech absolvovala Růžena Hájková v lednu 1950. Jaký na ni však mělo vliv, o tom se už nic nedozvíme. Další doklad o jejím rozhlasovém působení pochází až ze září téhož roku – je to sdělení o výpovědi, které jsme citovali v úvodu.

Nad důvody, které k výpovědi vedly, nemá cenu spekulovat. V roce 1950 byla doba čistek. Rostislav Běhal je charakterizuje takto: „*Jestliže v roce 1948 museli z rozhlasu odejít především příslušníci a sympatizanti jiných politických stran, museli v následujících letech svá místa opustit tzv. nespolehliví – často třeba i jen vtípalkové, kteří trousili bonmoty na všechno dění okolo sebe. Smysl pro humor se v této dusné atmosféře necenil. Výpovědi dostali bývalí příslušníci československých vojenských jednotek na západě, a dokonce i bývalí interbrigadisté (protože by mezi nimi mohli být špioni), odejít museli lidé nábožensky založení (protože víra v Boha byla v rozporu s ateismem marxistického materialismu), také židé jako potencionální ‚sionisté‘. Proverby probíhaly až do roku 1951. Řídily je akční výbory, k prověřování významnějších osobností vysílal sekretariát ÚV KSČ do rozhlasu dr. Štefana Raise.*“ (Od mikrofonu k posluchačům, s. 236)

Hájková měla ve svém životopise uveden dlouholetý pobyt v cizině, poté tříleté působení v českém vysílání BBC v Londýně. To samo o sobě v atmosféře hysterické nedůvěry vůči všem, kdo bojovali za osvobození republiky na západ od našich hranic, stačilo k tomu, aby byla „politicky podezřelá“. K tomu pak nastala ještě jedna okolnost, která vyplývá pouze z jediného, nenápadného řádku v dotazníku, který Růžena Hájková vyplňovala v březnu 1950. Zatímco ještě na konci roku 1947 dokládá zaměstnavateli, že oba její synové studují (starší Vysokou školu obchodní v Praze, mladší gymnázium Na Smetance), v roce 1950 v dotazu na staršího syna Fedora uvádí: v zahraničí. Místo pobytu: neznám...

Emigrace staršího syna nepochybně zpečetila ortel nad hlasatelskou kariérou Růženy Hájkové.

O tom, co v životě Růženy Hájkové následovalo po vyhazovu z Československého rozhlasu, nejsou žádné zprávy. Nepodařilo se dohledat ani datum jejího úmrtí. Proto se musíme spokojit s tím, co

vedl (v knize Kdo je kdo) Rostislav Běhal – zemřela „údajně na přelomu 60. a 70. let“.

Poslední stopa, která svědčí o její snaze dobrat se rehabilitace za neoprávněné vypovězení ze služeb ČsRo, pochází z 16. září 1968. Tehdy dr. Ferdinand Smrčka, předseda rehabilitační komise, vydal toto zjištění: „Soudružka Hájková dostala výpověď k 31. 10. 1950, a to se souhlasem ZV ROH, předchozí souhlas odboru pracovních sil ONV vůbec vyžádán nebyl, tomuto úřadu bylo pouze dáno na vědomí, že jmenovaná byla propuštěna. Rozhodnutí o propuštění bylo diktováno tehdejší výkladem třídní příslušnosti (za druhé světové války hlasatelka BBC, účast manžela na zahraničním odboji – vysoký důstojník zpravodajské služby, příbuzenské vztahy) a mělo zřejmě tzv. preventivní charakter.“

Pracovně byla s. Hájková velmi kladně hodnocena a také její vztah k lidově-demokratickému zřízení byl označen za loajální. Ze spisů tedy vyplývá, že výpověď daná s. Hájkové nebyla v souladu s tehdy platnými pracovními právními předpisy, pokud jde o věcné důvody k výpovědi, ani tyto z materiálů nevyplývají.

S ohledem na zjištěné okolnosti komise navrhuje vedení Čs. rozhlasu, aby s. Hájkovou plně morálně i politicky rehabilitovalo a poskytlo jí satisfakci.“

Dne 6. prosince 1968 tedy vedení rozhlasu (podepsán ústřední ředitel v zastoupení Ing. J. Šimr) poskytlo Růženě Hájkové písemně „plnou politickou

a morální rehabilitaci“, vyslovilo jí poděkování za práci pro ČsRo a popřálo jí mnoho úspěchů a osobní spokojenosti.

Co se týkalo jiných záležitostí, vyplývajících z rozvázání pracovního poměru, „...mohou být řešeny – budou-li vámi uplatněny – po vydání připravovaného zákona o mimosoudní rehabilitaci“.

Tento zákon však přijat nebyl, rehabilitační komise pracovaly ještě v prvních měsících roku 1969, pak jejich činnost ustala. „K obratu došlo až po změně ve vedení KSČ v dubnu 1969. Brzy přestaly fungovat rehabilitační komise ústředních institucí, roli rehabilitačních senátů převzaly řádné soudy, které případy řešily jako stížnosti pro porušení zákona. Měřítka těchto soudů se změnila, mnoho zjevně nezákonných případů rehabilitovat odmítly i přesto, že bylo porušení zákona prokázáno. Rehabilitace přestala být věcí veřejnou a politikou, konkrétní kauzy vyznívaly do ztracena, téma se vytrácelo z mediálního prostoru do kuloárů moci. Rehabilitační procesy tak zůstaly nedokončené a tisíce obětí nezákonností se spravedlnosti nedožily.“ (<http://www.ustrcr.cz/cs/soudni-rehabilitace>)

A to byl případ Růženy Hájkové, stejně jako dalších jejích kolegů, kteří byli z rozhlasu v roce 1950 vyhozeni a kteří si v průběhu roku 1968 zažádali o uznání rehabilitace. Dočkali se jen formální omluvy, praktických důsledků rehabilitace nikoli.

## Mgr. Eva Ješutová

### Josef Skála

17. 8. 1925 Hyby, okr. Liptovský Hrádok (Slovensko)

**redaktor**

Za více než devadesát let prošlo rozhlasem několik desítek tisíc zaměstnanců, z nichž jen malé procento se významněji zapsalo do jeho historie. O poznání více bylo těch, pro které to platí v pozitivním slova smyslu. Josef Skála ovšem patří k té menšině, o které jen stěží lze napsat cokoli pozitivního. A to nejen pro jeho nevalné kvality žurnalistické, ale především lidské, které se naplno projevily v období normalizace. Mezi těmi, kteří se s ním během jeho působení v Čs. rozhlase setkali, se nenašel nikdo, kdo by na něj měl nějakou pozitivní vzpomínku.

Narodil se na Slovensku, ve válečných letech 1939–1944 studoval na reálném gymnáziu. Po maturitě pracoval od 7. května 1944 do února 1945 v rámci totálního nasazení na stavbě letiště v Praze Ruzyni. V r. 1945 vstoupil do Národně socialistické strany, ale hned v následujícím roce ji opustil a stal se členem KSČ. Již v době studia na Vysoké škole

politické a sociální (1947–1951) pracoval v r. 1950 jako vedoucí politické školy na Státním úřadu pro věci církevní. V podobném duchu pokračoval v r. 1951 v národním podniku Investa Praha jako úředník oddělení pro výchovu kádrů. Z jeho dosavadního a vlastně i pozdějšího profesního životopisu vybočuje pouze práce v Čs. stavebních závodech Zličín (tehdy ještě u Prahy), kde dva měsíce pracoval jako montér. Po ukončení studia se roku 1951 ujal funkce vedoucího Ústřední dělnické školy ministerstva lesů a dřevařského průmyslu v Senohrabech. S touto profesní výbavou a praxí, bez jakýchkoli žurnalistických zkušeností, nastoupil 19. června 1953 do redakce propagandy Čs. rozhlasu.

Politické zpravodajství, jehož byla redakce propagandy součástí, vzniklo hned po druhé světové válce v květnu 1945. Jeho zakladateli byly dvě výrazné žurnalistické osobnosti – F. K. Zeman

a Jiří Hronek – ani jeden z nich v r. 1953 již v rozhlase nepracoval. J. Hronek odešel v r. 1948 na ministerstvo informací, odkud byl roku 1951 propuštěn kvůli své „západní“ válečné minulosti. F. K. Zeman musel opustit rozhlas v roce 1950, protože v době moskevských procesů ve druhé polovině 30. let vystoupil z komunistické strany (ačkoli po válce do ní znovu vstoupil). První vlna čistek zasáhla zpravodajství hned po únoru 1948, další po novinářských prověrkách v r. 1950. Prověrková komise, kterou vedl B. Köhler, doporučila u některých redaktorů rozhlasu okamžitý odchod, u dalších postupnou výměnu po nalezení adekvátní náhrady. První na řadě bylo pochopitelně zpravodajství. K urychlení procesu postupné výměny přispěla i rozsáhlá reorganizace, uskutečněná v r. 1952 podle sovětského vzoru a založená na principu hlavních redakcí. Do čela Hlavní redakce politického vysílání (HRPV) byl dosazen jako hlavní redaktor Karel Hrabal. Je také třeba vzít v úvahu, že v roce 1952 probíhal proces s R. Slánským, který velice citelně zasáhl i Čs. rozhlas. Nejbližší spolupracovník a spoluobžalovaný Rudolfa Slánského Bedřich Geminder byl v té době ředitelem zahraničního vysílání, spolu s ním byli souzeni i poradce a komentátor zahraničního vysílání André Simone a náměstek ministra zahraničí Artur London, jehož manželka pracovala ve francouzském vysílání. Geminder a Simone byli popraveni, London odsouzen na doživotí a jeho manželka vypovězena. V celém rozhlase panovala atmosféra strachu, nedůvěry a podezírání. Nikdo nevěděl, kdo další bude na řadě. Těm, u nichž bylo zřejmé, že odejdou, se ostatní vyhýbali, aby na ně nepadl ani stín podezření. V r. 1953 odešli z různých důvodů např. František Gel, Karel Beba, Zdeněk Mahler, Zdeněk Novák, Bohuš Ujček. Práce redaktora v politickém zpravodajství byla vysoce riziková, protože nad vysíláním neustále bdělo nejen tiskové oddělení sekretariátu ÚV KSČ, ale také řada udavačů z okresních a místních organizací KSČ. V této atmosféře bylo těžké zavděčit se nejen funkcionářům, ale i řadovým posluchačům. Mnozí z rozhlasových šéfů proto s ulehčením přijali vládní usnesení o zřízení Hlavní správy tiskového dohledu ze dne 22. dubna 1953. Svou činnost zahájila HSTD k 1. červenci 1953 a v praxi to znamenalo oficiální zavedení cenzury. Za této konstelace zahájil svou rozhlasovou kariéru Ing. Josef Skála. V jeho popisu práce je uvedeno: „*Bude pracovat jako samostatný redaktor při pořadech redakce propagandy. Jeho předběžné vzdělání i jeho činnost jako vedoucího roční a později půlleté dělnické školy zaručuje, že bude moci připravovat i psát relace na pomoc posluchačům RSS (rok stranického školení – pozn. autora) živá slova i ostatní relace redakce propagandy v tom rozsahu jako ostatní redaktori. Bude*

*postupně přebírat úkoly soudruhů, kteří z redakce v dohledné době odejdou.*“<sup>1</sup> Za povšimnutí stojí především poslední věta popisu práce. K 1. lednu 1955 byl J. Skála přijat i za řádného člena Svazu čs. novinářů. Postupně složil podnikové jazykové zkoušky z němčiny (1958), ruštiny (1959) a nakonec italštiny (1961). Ve všech případech byl hodnocen známkou 1. V redakci propagandy působil do března 1960, kdy přešel do Zahraničního vysílání jako vedoucí italské sekce. Výrazně si polepšil i finančně – od r. 1958 do r. 1961 z 1581 Kčs na 2300 Kčs. Jeho nadřízeným byl Květoslav Faix, který je podepsán i pod popisem práce: „*Podle směrnice hlavního redaktora vysílání do kapit. zemí řídí a plánuje práci italské sekce ZV, určuje její koncepci a rámcově řídí realizaci vysílání a plně odpovídá za jeho správný politický obsah. Pečuje o výchovu redaktorů sekce, o zvyšování jejich ideologické úrovně, zaměřuje jejich tvůrčí práci a sám píše zásadní politické příspěvky. Kontroluje a schvaluje všechny příspěvky určené k vysílání.*“ Ani slovo o odbornosti.

Během „pražského jara“ se J. Skála připojil k tzv. zdravému jádru, skupině dogmatiků, do níž patřili především Miloš Marko, Karel Hrabal, Květoslav Faix, Vladimír Brunát, Svatopluk Dolejš, Vladimír Vipler, Luboš Šimek, Pavel Nykles a Michal Schramm-Žižala. A nezaváhal ani v kritických srpnových dnech. Zahraniční vysílání, které v srpnových dnech r. 1968 vysílalo z objektu Čs. rozhlasu v Nuslích, osobně řídil jeho ředitel dr. Hrabal. Vysílání se dle jeho pokynů omezilo na desetiminutové zpravodajské relace, zakázal zařazovat neověřené a vůči okupantům kritické zprávy. Vysílalo se v němčině, angličtině, méně ve španělštině, francouzštině, češtině a slovenštině. Vysílání italské redakce (A) zastavil písemným příkazem hned 21. srpna ráno vedoucí sekce Ing. Josef Skála. Vysílání v italštině, tzv. Itálie B, vytvořené z podnětu ÚV KSČ, bylo řízeno představitelem Italské komunistické strany. Svě působení v ZV zakončil J. Skála tříměsíčním angažmá ve funkci šéfredaktora HRZK (15. července – 30. září 1969). Od 1. října 1969 se posunul o další pomyslný stupeň výše – stal se náměstkem ředitele ČRo a šéfredaktorem Hlavní redakce politického vysílání (HRPV).

Jedním z prvních kroků směřovaných ke konsolidaci sdělovacích prostředků bylo obnovení cenzury. Za dodržování pokynů Úřadu pro tisk a informace a za důsledné uplatňování politiky vlády ve vysílání se stali podle tiskového zákona a jeho doplňku v plném rozsahu odpovědní šéfredaktori. Boj mezi zastánci linie statu quo a tzv. zdravým jádrem, který začal prakticky záhy po podpisu moskevských protokolů, vyvrcholil v dubnu a květnu 1969 a skončil nástupem nového vedení Čs. rozhlasu

v červnu. V květnu otisklo Rudé právo „Slovo do vlastních řad“, vyzývající novináře, aby na nových základech pozvedli svou odpovědnost vůči komunistické straně, lidu a osudu socialistické republiky. K prvním signatářům patřili v Čs. rozhlasu právě příslušníci „zdravého jádra“ a samozřejmě nechyběl ani podpis J. Skály. Odměnou získali vrcholné funkce ve vedení rozhlasu a rekrutovali se z nich nejzřejmější normalizátoři. Novým ústředním ředitelem byl 20. června 1969 jmenován Ing. Bohuslav Chňoupek. Jeho úkolem bylo co nejrychleji dosáhnout obratu

v politickém vysílání a začít aktivně podporovat nové vedení komunistické strany. Toho bylo možné dosáhnout pouze radikálními personálními změnami ve vedení celého rozhlasu, náhradou dosavadních vedoucích pracovníků stranicky spolehlivými kádry. B. Chňoupek postupně odvolal z funkcí většinu náměstků a šéfredaktorů. Ředitelem Českého rozhlasu a současně svým náměstkem jmenoval dr. Karla Hrabala, šéfem politického vysílání Ing. Josefa Skálu, vedoucím programového ústředí Pavla Nyklese, ředitelem Zahraničního vysílání dr. Vladimíra Viplera.

## PhDr. Bohuslava Kolářová

## Doc. PhDr. Bohumil Kulínský, CSc.

21. 8. 1910 Petřvald – 11. 4. 1988 Praha

### *sbormistr, hudební pedagog, přední teoretik v oboru dětského zpěvu*

Bohumil Kulínský pochází z hornické rodiny, kde bylo šest dětí. Po smrti matky nemohl otec rodinu uživit, proto nastupuje 14letý Bohumil jako horník jámy Pokrok v Petřvaldě (1924–1930). Při nočních směnách se soustavně vzdělával. Absolvoval nejprve dva ročníky hornické pokračovací školy, pak 3. a 4. ročník měšťanské školy, tři ročníky houslového a tři ročníky violoncellového oddělení hudební školy. Poté byl přijat do soudní kancelářské služby nejprve u Krajského soudu v Ostravě a po vykonání soudní kancelářské a soudní knihovnické zkoušky byl jmenován kancelářským pomocníkem u Státního zastupitelství v Opavě. V roce 1931 odchází studovat učitelský ústav, kde byl po celou dobu studia odkázán sám na sebe. Dával kondice, hrál na violoncello a ještě pomáhal živit nezaopatřené sourozence.

V roce 1935 nastoupil vojenskou prezenční službu a v té době také vykonal půlku odborné zkoušky pro učitelství na měšťanských školách. Učitelskou dráhu zahájil na obecné škole ve Staré Bělé jako výpomocný učitel a po roce byl přemístěn do Hrabůvky, nejprve na školu obecnou a pak jako odborný učitel na školu měšťanskou. Zde založil dětský sbor Hrabůvští zpěváčci. S ním zvítězil v soutěži tehdejšího školského rozhlasu mezi 250 přihlášenými sbory! Z Hrabůvky několik let dojížděl do Prahy k soukromému studiu kompozice u Jaroslava Křičky a připravoval se ke státním zkouškám pro učitelství na učitelských ústavech a gymnáziích.

V září 1945 odchází do Prahy a v té době – po odchodu sbormistra Jana Kühna z Československého rozhlasu – založil nový Rozhlasový dětský sbor. (Většina zpěváků odešla za svým sbormistrem J. K.). Bohumil Kulínský v této sbormistrovské funkci setrval 29 let.

V r. 1946 složil doplňující maturitu na reálném gymnáziu v Ostravě. V letech 1945–1951 studoval na Filosofické fakultě UK v Praze (hudební věda, fonetika, estetika) a zároveň působil jako pedagog na několika školách v Praze. Vysokoškolská studia ukončil v roce 1951 doktorátem (PhDr.).

B. Kulínský byl mimořádně pracovitý, ve školských službách byl od září 1937 do 31. srpna 1954 a současně vedl celý dětský rozhlasový sbor. O jeho přijetí do částečného pracovního poměru ČsRo rozhodl svým usnesením 6. dubna 1948 jednatelský sbor Československého rozhlasu. Rozhodnutí padlo po velkém úspěchu sboru ve Švédsku. Z řady nadšených recenzí švédských novin vybíráme – Svenska Dagbladet 26. 4. 1948: „...prof. Kulínský si nemohl vyvoliti lepší dětské hlasy, než má ve sboru. Je to výborný učitel. Přednesy dětských sopránů a altů imponovaly svou přesností, barvitostí, jemností spočívající na pevné a jisté základně vhodně voleného hlasového materiálu. Zřídka kdy je možno slyšetí tolik stříbrně znějících krásných hlasů, jako při tomto sboru. Velkou atrakcí byla malá holčička se svým zpěvním sólem a výtečná sólistka písně *Za naším hájem, zpívaná ve švédštině.*“

Do funkce sbormistra (jako externí spolupracovník) měl B. K. nastoupit už k 1. květnu, protože jeho služeb rozhlas velmi nutně potřeboval v době Mezinárodní rozhlasové výstavy (MEVRO). Aby se této práci mohl plně věnovat, musel rozhlas požádat ministerstvo školství a osvěty o snížení jeho vyučovací povinnosti na Masarykově st. gymnasiu v Praze 2 na šest hodin týdně ve školním roce 1948/1949 (později na Jiráskově gymnasiu). V žádosti se uvádí, že B. Kulínský bude kromě práce sbormistra současně vykonávat referentskou funkci

v oboru hudební výchovy mládeže v rozhlasu školském. „Prof. Kulínský je dlouholetým vynikajícím spolupracovníkem Čs. rozhlasu již od dob své činnosti na Ostravsku a je pro pořady a hudebně-výchovné úkoly rozhlasu nepostradatelný.“ Zároveň se Čs. rozhlas zavázal hradit ministerstvu školství a osvěty substituční náklady, které z uvolnění Bohumila Kulínského vzniknou. Podobné žádosti se opakovaly i v dalších letech a byly podepřeny výsledky práce Dětského pěveckého sboru Čs. rozhlasu, jenž byl jediným reprezentačním sborem, který ministerstva školství a ministerstva informací vysílaly reprezentovat ČSR do zahraničí. Vystupoval také na mnoha „oficiálních slavnostech pořádaných vládou a nejčelnějšími korporacemi“.

PhDr. Blanka Kulínská coby bývalá členka sboru od r. 1945 vzpomíná na práci B. K. jako sbormistra: „Neustále zkoušel jednotlivce, porovnával, hodnotil. Bazíroval na dokonalé intonaci. Měl totiž absolutní sluch a nesnesl jediný nečistý tón. A stále poměřoval. Každý člen sboru měl své systemizované místo, své pořadí. Ano, pořadí. Už tenkrát každý z nás věděl, kolikátí jsme. Ten na první židli byl vedoucí hlasu. Byla to úžasná pocta, připadali jsme si nepostradatelní. A mohli jsme se přetrhout. Během každé zkoušky se pořadí měnilo. Naprosto spravedlivě a neomylně.“

Od srpna 1954 se B. Kulínský stává „naplno“ zaměstnancem Čs. rozhlasu, protože dochází k dalšímu rozšíření povinností sbormistra. Podle dohody mezi Hlavní hudební redakcí a Hlavní redakcí pro děti a mládež přechází do posledně zmiňované redakce. V popisu práce je uvedeno, že „bude navíčovat a řídit všechny skladby pro dětský pěvecký sbor, podle plánu sestaveného hudební redakcí. Tuto práci absolvuje v šesti zkušebních sekvencích a ve dvou natáčecích frekvencích týdně, které se počtem skutečných hodin rovnají šesti normálním týdenním frekvencím. Kromě toho se bude účastnit týdenních programových porad redakce a celostátních sekčních schůzí. (...) Redakce zařídí, aby měl možnost předávat své zkušenosti jednak pracovníkům této redakce, jednak vedoucím dětských pěveckých sborů v mimopražských stanicích“.

Vzhledem k obtížnosti těchto úkolů, zejména pokud šlo o soustavný pěvecký výcvik dětí rozdělených do tří sborů a pracujících v dílčích zkouškách podle jednotlivých hlasů, byla s B. Kulínským uzavřena zvláštní smlouva. Za svou činnost obdržel B. K. řadu pochval (za výměnu s DPS bratislavského rozhlasu – koncerty v Praze a Bratislavě (1954), za účast na celostátním semináři Ústředního výboru ČSM v r. 1956, za vystupování v rumunském rozhlasu (získal si rumunské obecné také dokonale zazpívanými rumunskými písněmi i rumunskou konferencí, 1958).

Padesátiny prof. Kulínského byly spojeny s 15.

výročím založení Dětského pěveckého sboru. Z „rozhodnutí“ náměstka ústředního ředitele Čs. rozhlasu uvádíme: „...dr. Kulínský věnuje cele sboru své nadání a dlouholeté pedagogické zkušenosti. Za 15 let navštívil s Dětským pěveckým sborem několik tisíc lidových i umělých písní pro vysílání Čs. rozhlasu a Čs. televize, pro gramofonové závody a film, absolvoval desítky koncertů a jiných veřejných vystoupení v Praze i mimo Prahu. Za uměleckou i pedagogickou činnost bylo dr. Kulínskému uděleno v roce 1956 vyznamenání ‚Za zásluhy o výstavbu‘. Neúnavnou prací sbormistra získává DPS u nás i v zahraničí uznání a obdiv nejen pro umělecké výkony, ale pro teoretické znalosti dětí a jejich intonační zručnost ve čtení z listu. Potvrdila to řada zájezdů do zahraničí (...) V den jeho životního jubilea mu za vykonanou práci vyslovují upřímný dík a uznání a přejí mu do dalších let mnoho úspěchů. Dr. Josef Kolář“

Vysoká odbornost dosavadní činnosti dr. Bohumila Kulínského byla zhodnocena na Pedagogické fakultě v Hradci Králové při habilitačním řízení, kdy obhájil svou vědeckou tezi a byl mu udělen titul docenta (1962). V r. 1966 tam byl vybrán v konkurzním řízení do funkce docenta hudební výchovy „na plný úvazek“ (od února 1967 do r. 1975). Na Pedagogické fakultě působil jako vedoucí katedry i jako proděkan, v roce 1969 dosáhl titulu kandidáta věd (CSc.). Děkanát fakulty vyslovil souhlas s jeho vedlejším pracovním poměrem v Čs. rozhlasu.

V souvislosti s novou pracovní smlouvou v rozhlasu mu bylo mimo řady povinností (mj. sbor může účinkovat mimo rozhlas jen se souhlasem šéfredaktora Hlavní redakce pro děti a mládež, odměny za účinkování tvoří majetek sboru, který je využíván při čtyřtýdenním prázdninovém soustředění, doplňování přijímacími zkouškami zpravidla začátkem školního roku, případně v pololetí) uloženo, aby DPS ročně natočil 130 minut trvalkových snímků.

Ve sboru vyrůstala pod vedením B. K. také členka a sólistka dětského sboru Blanka Bicanová, která se v roce 1954 stává jeho ženou. Od tohoto data se oba manželé společně věnovali výchově mladé pěvecké generace. PhDr. Blanka Kulínská se zabývala přípravným oddělením, vedla dělené hlasové zkoušky sboru, měla na starosti nácviky písní pro školský rozhlas, připravovala zájezdový koncertní program, účastnila se všech koncertních turné a všech prázdninových soustředění.

Rozhlasové údobí Kulínčat bylo ohromující. Dětský pěvecký sbor se zařadil ke špičkovým tělesům českého sborového umění. Vynikající výsledky práce sboru byly inspirací pro řadu skladatelů k tvorbě nových a náročnějších skladeb. Z jejich řad vyrostla řada zpěváků, herců, hudebníků, spisovatelů i politiků (Z. Salivarová-Škvorecká, M. Vančurová, J. Korn,



J. Koubková, V. Nováková, Z. Lorencová, P. Janda, J. Uhlíř i V. Klaus).

V roce 1973, kdy přišlo do rozhlasu nové politické vedení, naznačil B. Kulínskému tehdejší šéfredaktor Hlavní redakce pro děti a mládež dr. S. Dolejš, že by „měl odejít do důchodu“ a žádné další vysvětlení. Na schůzi rodičů se k tomuto problému strhla emotivní diskuse, která vyústila až k napsání dopisu Bohumila Kulínskému šéfredaktorovi, že by „v tak nepěkném a rozvášněném prostředí už ani nemohl dobře pracovat. Proto bych si přál, aby do mé funkce nastoupil urychleně nový muž, který by byl schopen celou záležitost další existence sboru vzít do svých rukou. Domnívám se, že s. Stašek má k tomu dobré předpoklady a jistě najde způsob dalšího řešení. Byl jsem potěšen, že jeho projev byl provázen souhlasem všech přítomných. Nechtěl bych lehkovážně zacházet se svým zdravím, a proto především toužím mít od všeho pokoj a klid“. V oficiální výpovědi nabízí – bude-li to třeba – ochotu pomoci dále v práci sboru.

V posudku o pracovní činnosti B. K. jsou vyzvednuty velké úspěchy sboru pod jeho vedením doma i v zahraničí. Několikrát se DPS zúčastnil mezinárodních setkání dětských sborů ze socialistických zemí, kde se znovu potvrdily kvality našich nejmladších zpěváků.

Z Československého rozhlasu tedy odcházel od svých „Kulínčat“ na vlastní žádost, spolu s manželkou „na základě dohody o rozvázání pracovního poměru“ 30. dubna 1973.

Jak hluboké byly lidské vazby zpěváků i rodičů k oběma sbormistrům, dokazuje, že odmítli dále spolupracovat s Československým rozhlasem a 70 jich odešlo za svými sbormistry. Novým sbormistrem v Československém rozhlase byl velmi urychleně jmenován Čestmír Stašek. V té době již několik let vedl kvalitní pěvecký kolektiv, Pražský dětský sbor, takže rozhlas touto neočekávanou změnou příliš netrpěl.

Velmi komplikovaná situace vznikla však pro Bohumila Kulínskému a jeho děti, neboť u zkušebny v Chelčického ulici, kde sbor léta zkoušel, byly ze dne na den vyměněny zámky. Naštěstí díky vstřícnosti ředitele Základní školy na Lyčkově náměstí Karla Tesaře se naskytla možnost převést všechny děti do Karlína.

Pod názvem Bambini di Praga (Děti z Prahy) tam zkoušeli 29 let, dokud je v roce 2012 nevyplavila voda. Intenzivní práce v rozhlase skončila. Sbor nenatáčel a bohužel nebyl ani vysílán. Pět roků se nesmělo v rozhlase jméno Bohumila Kulínskému vyslovit. Změna nastala až se vstupem Bohumila Kulínskému mladšího do rodinného triumvirátu. To mu bylo 17 let.

Celé další období činnosti prof. Kulínskému bylo přehlídkou domácích a zahraničních úspěchů. Vyvrcholilo to v roce 1983, kdy bylo Bohumilu

Kulínskému uděleno vyznamenání „Za zásluhy o výstavbu“. Zemřel 11. dubna 1988. Celá velká síň strašnického krematoria zněla tenkrát Smetanovým sborem „Když se večer stmívá“.

### **Vzpomínka bývalé členky souboru Jiřiny Hanzlové**

*„Ráda bych zavzpomínala na pana profesora za nás, kteří jsme začali zpívat kolem roku 1950, tedy téměř zakládající členy Dětského pěveckého sboru Československého rozhlasu. Všichni (mluvím za velkou část sboru) unisono oceňujeme samozřejmě především hudební vzdělání, které nám pan profesor poskytl, byl důsledný, přísný, ale spravedlivý. Měl samozřejmě velkou autoritu, ale přesto hodně z nás jej považovalo téměř za druhého tatínka, protože jsme vlastně více času než doma trávili na zkouškách a natáčení v rozhlase, na koncertech doma i v zahraničí. Pana profesora jsme obdivovali a poslouchali na slovo. Jeho práce s námi vyžadovala nesmírnou trpělivost a samozřejmě profesionalitu a nadání naučit. Když nás vyučoval, často říkal, že naučí zpívat i schody. ‚To aby nás potěšil.‘ Prof. Kulínský napsal praktickou učebnici a cvičebnici, která provázela (a snad i provází) zpěváka čtením intervalů, písni a pomáhá mu zvládnout rychle čtení not a intonaci – ‚Učíme se zpívat z not‘. Také vynalezl těsnopis a vydal publikaci Vokální stenografie, těsnopis v notovém záznamu.*

*Dodnes nezapomene džezová zpěvačka Jana Koubková připomenout, že ve svém zpěvu myslí na základy, které ji naučil prof. Kulínský. Dodnes nezapomene Jiří Korn, Martička Vančurová i my všichni ostatní, kteří jsme se slavnými nestali, že jsme dostali nejen hudební vzdělání, ale celkovou výchovu, že se z nás stali slušní, spokojení dospělí, s úspěchy ve své práci. A s vděčností a láskou často na pana profesora vzpomínáme. Hodně z nás ještě zpívá v nejrůznějších pěveckých sborech v Praze, Mariánských Lázních, Plzni, a dokonce dvě z prvních členek Dětského pěveckého sboru Čs. rozhlasu žijí a zpívají v zahraničí – v Seattlu a Wuppertalu. Byli jsme vedeni k přesnosti, vytrvalosti, smyslu pro práci, a to ve výběrovém kolektivu. Museli jsme mít výborný prospěch, abychom se do sboru mohli přihlásit.*

*Zahraničních zájezdů jsme se zúčastňovali s velkou hrdostí a pýchou, že můžeme soutěžit a reprezentovat naši zemi. Nejčastěji jsme jezdili do NDR. V roce 1958 jsme byli poprvé dál – u moře v Rumunsku. Ti mladší už se však dočkali i reprezentace v jiných zemích, byli v Bulharsku, Itálii, následovala řada dalších západních zemí, což jsme jim ze srdce přáli. Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu v soutěžích měl vždy velký úspěch a umístění na prvních místech. Podařilo se nám získat přátele v cizích zemích. Kamarády jsme měli samozřejmě v Bratislavě, Brně, Ostravě, to když*

se pořádaly výměnné zájezdy, kdy zpěváčci těchto měst přijížděli do Prahy a my jezdili k nim.

Často si s vděčností a humorem připomínáme pravidelná letní pracovní soustředění, která se konala vždy na některém krásném místě republiky (Teplice nad Metují, Harrachov, Horní Mísečky), první bylo soustředění v Krásné Lípě. I nyní se scházíme v počtu zhruba 20 pravidelně každý měsíc, zpíváme „náš“ oblíbený repertoár z dětských let (B. Smetana, J. Křička, I. Hurník, P. Eben, V. Kalabis, E. Suchoň...) a dodnes jezdíme na místa, kde se uskutečnila letní soustředění. V Krásné Lípě jsme byli před pěti lety a tohoto „soustředění“ v roce 2010 se zúčastnili i naši kamarádi, kteří žijí různě ve světě (USA, Švýcarsko, Německo, JAR). A nejen to, kdykoli je někdo z nich v Praze, sejdeme se společně i v mimořádném termínu. Pracovní soustředění byla skutečně pracovní, protože jsme probírali velmi pečlivě teorii, nejen probírali, ale byli jsme svými vedoucími i panem profesorem zkoušení z probrané látky. Se zpíváním to bylo samozřejmě zábavnější – každý den jsme měli několik hodin zpěvu. Při plánování výuky pan profesor však nezapomněl na nějaký výlet, sportovní soutěže, táboráky, secvičená pohádková divadelní představení (za vznik těchto divadelních kusů ovšem mohla naše milovaná a laskavá paní doktorka Kulínská, jak jsme jí tehdy říkali, nyní pro nás Blanička).

Scházíme se tedy pravidelně dál, protože kamarádky a pracovní prostředí ve sboru a pan profesor Kulínský se svou manželkou nám natrvalo vešli do života a díky tomu jsme měli krásné dětství a velmi solidní základ pro další život. Nikdy nezapomeneme je, vím to, klišé, ale prostě pro nás platí.“

**Jana Suchánková: Vzpomínka jednoho „Kulínčete“**  
 „Pocházím z Moravy. U nás doma i ve škole se vždycky hodně zpívalo. Když se naše rodina přestěhovala do Prahy (bylo mi deset let), zpívání mi chybělo. Z rádia jsem se dozvěděla o přijímání nových členů Dětského pěveckého sboru Čs. rozhlasu. Maminka mi vysvětlila, jak se z Nuslí dostanu do Chelčického ulice, a jela jsem. Už z tramvaje jsem viděla v tiché žižkovské ulici plno dětí s rodiči. Pan profesor, klidný laskavý pán v brýlích, si po skupinkách volal děti ke klavíru, kde jsme zazpívali jednu rychlou a jednu pomalou písničku. Spustila jsem směle hanáckou a pan profesor se mne zeptal, zda jsem už chodila do sboru. Vysvětlila jsem, že ne, ale že jsme ve škole zpívali každý den. Z pomalé písničky jsem zanotovala jen první verš a už mě pan profesor poslal k usměvavé zlatovlasé krásné mladé paní profesorce, která u stolu u dveří do zkušebny zapisovala děti pozvané na první zkoušku. No a takhle to začalo.

Zkoušeli jsme dvakrát týdně, doma jsme mohli pokračovat v teoretické přípravě z knížky pana

profesora nebo cvičit hlasová cvičení. Při přípravách na koncerty se často zkoušelo i jindy nebo v sobotu odpoledne a v neděli. (Tenkrát jsme ještě chodili do školy i v sobotu.)

Mne to všechno moc těšilo a byla jsem nadšená, že už o Vánocích jsem směla na první natáčení. Vzpomínám si na vážnou tvář pana profesora, když se mě ptal, zdali ho nezklamou, a já rozechvěle přikývla. Natáčela se tenkrát koleda Hle, hle, támhle v Betlémě, tu už do smrti nezapomenu. A jak jsem pak byla pyšná, když jsme s maminkou a sourozenci poslouchali pravidelné nedělní vysílání dětského sboru a já věděla, že je tam někde i můj hlásek.

Pan profesor se nám hodně věnoval, učil, vysvětloval, povzbuzoval. Byl dost přísný a vyžadoval kázeň. Těžší části se nacvičovaly odděleně s paní profesorkou. Bylo to třeba, protože jsme často za dvě zkoušky nacvičili skladbu, která se v pátek natočila. Jinak jsme trénovali posazení hlasu, hlasová cvičení a intonaci. Já jsem milovala, když každý hlas dostal jeden tón z akordu a ten měnil podle pokynů pana profesora. Často mě až mrazilo v zádech při efektních harmonických změnách. Pan profesor to s námi zkrátka uměl.

Zpívání ve sboru zabralo hodně času, ale vedlo k hrdosti, co všechno umíme a dokážeme, navíc k pevnému přátelství mezi námi. To se upevňovalo taky na prázdninových soustředěních i na zájezdech. Byla jsem na členství v takovém sboru pyšná. A nejen to. Zážitek, když jsem se sborem zpívala Mši h moll J. S. Bacha nebo Honeggerovu Johanku z Arku v chrámu sv. Víta, se nedá s ničím jiným srovnat a při poslechu stejných skladeb mne dodnes mrazí v zádech.

Je to velká zásluha výborných pedagogů manželů Kulínských, že nás tak spojili se zpěvem i s hudbou i vzájemně mezi sebou.

Život šel dál, dospěli jsme a rozeběhli se na všechny strany. Já jsem se vdala do Mariánských Lázní a mimo styk s nejlepší kamarádkou jsem, kromě oficiální zprávy v rozhlasu nebo v tisku, o ostatních nevěděla. Mnohým z nás sborový zpěv tolik chyběl, že pokračovali dál podle možností ve smíšených sborech. Já jsem členkou mariánskolázeňského sboru Fontána a při společných a výměnných koncertech s jinými sbory jsem se náhodou po letech sešla s bývalými kamarádkami od Vycpálkovic, které náš sbor pozval. Tak jsem se dozvěděla, že se Kulínčata scházejí v Praze pravidelně, a mohla jsem se zase mezi milé přátele vrátit (říkají si Bambini di Demínka). To mi přináší mnoho radosti ze společných schůzek i s paní profesorkou Blankou Kulínskou. Aktivní členky organizují každoročně jarní výlety, na které ráda jezdím. Tak o sobě zase hodně víme a velice rádi vzpomínáme na krásné dětství plné zpěvu a hudby zásluhou manželů Kulínských.“

**Mgr. Eva Ješutová**

## **Oldřich Letfus**

28. 8. 1900 Svatý Kopeček u Olomouce – 2. 2. 1959 Krompach u České Lípy

*klavírista a skladatel, autor scénické hudby*

Oldřich Letfus se narodil a vyrůstal v rodině hudebního pedagoga Adolfa Letfuse, který působil jako učitel zprvu na obecných a po absolvování zkoušek také na měšťanských školách na Moravě. V r. 1904 byl přeložen do Olomouce, kde se roku 1919 stal ředitelem dívčí měšťanské školy. Zapojoval se do činnosti místních českých spolků, angažoval se např. v hudebně pěveckém spolku Žerotín. Také O. Letfus se v mládí účastnil činnosti amatérského divadla na Svatém Kopečku, kde se setkal i s Jiřím Wolkerem. Po maturitě na Slovanském gymnáziu v Olomouci v roce 1919 odešel na konzervatoř do Prahy, kde studoval skladbu u Josefa Bohuslava Foerster (1919–1921). V Praze na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy absolvoval i studium hudební vědy. Univerzitní studia ukončil v roce 1926 disertací *Harmonika Smetanova – od Braniborů ke Dvěma vdovám*.

Spolupráci s Československým rozhlasem, resp. Radiojournalem, zahájil 24. ledna 1931, kdy poprvé vystoupil s Ervínem Schulhoffem jako klavírní jazzové duo (Pražské piano duo). Za pět let hostovalo duo v pražském rozhlasu při 118 koncertech vesměs jazzové a taneční hudby.<sup>1</sup> Odchod E. Schulhoffa do ostravské odbočky Radiojournalu v r. 1935 znamenal konec této plodné spolupráce. Společně si v rozhlasu zahráli ještě jednou. O. Letfus a E. Schulhoff byli v r. 1936 aktéry odvážného technického experimentu – hry na dva klavíry na velkou vzdálenost. V ostravském studiu usedl ke klavíru E. Schulhoff, v pražském O. Letfus. Oba měli na uších sluchátka, studia byla spojena kabelem a hráči reagovali na to, co slyšeli ve sluchátkách. Koncert společně vysílaly stanice Praha, Brno, Bratislava, Košice, Moravská Ostrava a Banská Bystrica. Podle vzpomínek F. K. Zemana to dopadlo díky virtuózní dovednosti a sebranosti obou partnerů skvěle a psalo se o tom jako o pravé senzaci i ve světovém tisku.<sup>2</sup>

V souboru České duo O. Letfus spolu s houslistou Josefem Martinem od r. 1931 koncertoval také v zahraničí, především v Belgii a Holandsku. Od r. 1932 účinkoval spolu s Ervínem Schulhoffem, houslistou Richardem Zikou a saxofonistou Vladimírem Řihou také v komorním a jazzovém kvartetu v popularizačních programech Karla Boleslava Jiráka. Kromě toho působil jako improvizátor, korepetitor a doprovázeč prakticky ve všech typech rozhlasového programu. V listopadu 1937 byl přijat do zaměstnaneckého

poměru v rozhlasu a byl přidělen do oddělení zábavných pořadů. Dle popisu práce bylo jeho úkolem „*spolupracovati na přípravě a sestavování programů, zejména po stránce hudební, čímž se rozumí i úpravy a aranžování zařazených děl. Súčastníte se dohledem i přímou činností provádění pořadů, na příklad korepeticemi, improvisací, klavírní hrou solovou, doprovodem a podle potřeby i s orchestrem. Vedle uvedené funkce budete podle potřeby určován též k jiným stejně kvalifikovaným pracem, případně i v jiném oddělení, nejen z důvodů provozních, nýbrž i proto, aby Vám byla dána možnost uplatnění během zkušební doby všechny své schopnosti*“<sup>3</sup>. Vystupoval živě v zábavných programech, vytvářel jazzové a malé instrumentální programy, pomáhal při sestavování programu pro orchestr Vlastislava Antonína Viplera a podle potřeby doprovázel na klavír a korepetitoval. I když byl hodnocen jako velice výkonná síla, po zkušební době nedostal definitivní popis práce. Na tuto skutečnost, stejně jako na nepřesné a zavádějící formulace ve stanovení pracovních povinností dr. O. Letfuse ve zkušební době, upozornil šéf hudebního odboru K. B. Jiráček ředitele JUDr. Ladislava Šourka dopisem ze dne 17. prosince 1940. Výhrady měl především k neodborné textaci pasáže o hraní s orchestrem. „*Pojem s orchestrem zejména ve spojení s předcházející hrou solovou a doprovodem znamená pro každého hudebníka solovou hru s doprovodem orchestru, nikoli vyplňující klavírní part v malých orchestrech, kde má povahu ensemblového orchestrálního nástroje, dokonce velmi podřadného*“<sup>4</sup>. Na dopise je tužkou napsána poznámka vedoucího právního a personálního oddělení dr. K. Remeše *bezpředmětné*. Ovšem nikoli proto, že by ignoroval žádost šéfa hudebního odboru o nápravu, ale proto, že na nátlak Němců byl s O. Letfusem k 31. lednu 1941 rozváznán pracovní poměr. Přestože se tak stalo z příkazu Němců, zachovalo se vedení rozhlasu k dr. Letfusovi korektně. Dr. Remeš mu jménem rozhlasu poděkoval za prokázané služby a v září 1941 mu rozhlas vyplatil i poměrnou část 13. platu. Jak vyplývá z dopisu ústředního kontrolního oddělení správnímu řediteli dr. J. Z. Morávkovi z 28. května 1941, spolupráce s O. Letfusem pokračovala po propuštění externí formou, a to v takovém rozsahu, že bylo nutné učinit opatření, „*aby celkový jeho příjem od naší společnosti nevybočil z mezí, stanovených správní radou, resp. vyplývající ze zásady, že totiž jeden účinkující nemá*

býti příliš často zařazován do programu“<sup>5</sup>. Toto upozornění se týkalo plánovaného účinkování O. Letfuse v měsíci červnu 1941 v pořadech hudebního odboru. V letech 1942 až 1946 se spolupráce O. Letfuse s rozhlasem výrazněji omezila, ale již od r. 1947 pokračovala velmi intenzivně až do r. 1958.

Když byl po napadení SSSR fašistickým Německem v červnu 1941 zatčen E. Schulhoff, nahradil jej po boku O. Letfuse Jan Kaláb, který tvořil klavírní duo právě s E. Schulhoffem v době jeho ostravského angažmá. Pod názvem Pražské klavírní duo vystupovali J. Kaláb a O. Letfus s obdobným programem v rozhlasu v samostatných vystoupeních i ve smíšených pořadech, pravidelně doprovázeli také šansoniérku Mílu Spazierovou-Hezkou.

Po druhé světové válce pokračoval O. Letfus ve spolupráci s Československým rozhlasem i novou formou. Založil vlastní rytmickou skupinu a dříve narození posluchači rozhlasu si jistě vybaví, že tato skupina doprovázela živé vysílání ranního tělocviku (později ji nahradila rytmická skupina Jana Kalába a ještě později rytmická skupina Antonína Švehly). O. Letfus byl i autorem znělky ranního tělocviku Kleofáš, která se užívala v letech 1953–1968. Na gramofonových deskách vyšel Tělocvik pro děti předškolního věku, který vydal Supraphon. Společně s O. Letfusem a J. Kalábem se na projektu podílel sportovní reportér rozhlasu Otakar Procházka.

Oldřich Letfus je podepsán pod téměř dvěma sty rozhlasovými scénickými hudebami. Od r. 1944 do r. 1958 vytvořil hudbu k řadě scének, pohádek, pásem a rozhlasových her pro mládež i dospělé. Zatímco ve 40. letech převažuje scénická hudba k pohádkám, od 50. let se více uplatňoval jako autor hudby k rozhlasovým hrám, a to jak klasickým (Vdova Kapetová, Francesca di Rimini, Maškaráda, Vlastenec, Dům doni Bernardy Alby, Optimistická tragédie...), tak i moderním (Jmenuji se Petr, Stromy umírají ve stoje, Podivné přátelství herce Jesenia...). Je autorem

hudby k pohádce M. Dismana Tři medvídka (rozhlasová premiéra v režii Míly Mellanové v r. 1950), která se stále objevuje v repertoáru hlavně amatérských divadelních souborů. Kromě toho je v rozhlasu uloženo 44 ks notových materiálů, s nimiž je O. Letfus spjat jako autor, upravovatel či instrumentátor. Mezi těmito tituly je i 12 jeho rukopisů. Složil několik klavírních symfonických a komorních skladeb – např. symfonickou báseň Divoženka podle libreta Františka Kožíka (rozhlasová premiéra 22. dubna 1942), Houslovou sonátu či Klavírní suitu. Jeho jméno trochu překvapivě najdeme i u tvorby slovesné. Byl autorem přednášky Jiří Wolker a hudba, kterou pronesl v Radiojournalu 3. ledna 1935, a tři titulů z oblasti umělecké slovesnosti: Dětství W. A. Mozarta, Ludwig van Beethoven (scénky) a pásmo Veselá Thálie II, věnované Červené sedmě. Vedle autorství jej velmi často nalezneme i jako interpreta klavírních improvizací. U literárního pásma České vánoce (1957) vyměnil klavír za cembalo.

Jméno O. Letfuse lze najít i v databázi čs. filmu. U jeho jména jsou uvedeny dva tituly – Velká přehrada (1942, režie J. A. Holman), kde společně s Janem Kalábem účinkují jako klavírní duo, a Nevíte o bytě (1947, režie B. Zeman), pod kterým je spolu s Janem Kalábem a Oldřichem Šustem podepsán jako autor hudby.

Oldřich Letfus patří mezi osobnosti, které jsou téměř po celý svůj profesní život spojeny s rozhlasem, byť jeho kmenovými zaměstnanci byly jen krátký čas.

#### Poznámky:

- 1) Běhal, R. : Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu, Praha 1994, s. 154.
- 2) Jeřutová, E. a kol.: Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí Českého rozhlasu, Praha 2003, s. 527.
- 3) Archiv ČRo, fond osobních spisů.
- 4) Tamtéž.
- 5) Archiv ČRo, fond osobních spisů.

## Mgr. Tomáš Bělohlávek

### Josef Zima

29. 8. 1915 Lahovice u Zbraslavi – 7. 5. 1945 tamtéž

#### technik a elektromontér

„V době pražských bojů padl na barikádách mimo rozhlas, věren příkazu boje, zaměstnanec rozhlasu Josef Zima...“<sup>1</sup>

Těmito slovy vzpomenu 27. června 1945 režisér Miloslav Disman na pietním aktu k uctění padlých hrdinů boje o rozhlas Josefa Zimu, který pracoval ve službách protektorátního rozhlasu v letech

1943–1945. Od jeho tragického skonu uplynulo v letošním roce 70 let.

Český rozhlas se může pochlubit více než devadesátiletou historií svého vysílání. Během této dlouhé doby se v jeho službách vystřídala celá řada zaměstnanců, o nichž se nám do dnešních dnů dochoval pouze nepatrný počet úlomkovitých, často

málo relevantních informací. Pamětníci, kteří by mohli podat svá svědectví, již dávno nežijí a skromné množství archivních dokumentů vytváří neúplnou mozaiku, v níž chybí mnoho kamínek do vykreslení uceleného obrazu o jejich životě. Takový je případ i technického úředníka Josefa Zimy, který patří mezi rozhlasové oběti, jež zahynuly během druhé světové války.

Krátká životní pouť Josefa Zimy se začala psát 29. srpna 1915 v malé obci Lahovice u Zbraslavi. Narodil se do rodiny železničního zřízence Josefa Zimy a Marie, roz. Štíplové. O jeho raném dětství máme pouze kusé informace. V letech 1921–1926 navštěvoval obecnou školu a tři roky strávil na měšťance ve Zbraslavi. Na začátku velké hospodářské krize jej rodiče poslali do firmy Telegrafia Praha, kde se během následujících tří let vyučil elektromechanikem. Výuční list obdržel dne 15. srpna 1932. Souběžně studoval na pokračovací učňovské škole na Praze XVI.

Své první zaměstnání získal v dubnu roku 1934 u firmy Rudolf Trnka v Měchenicích, kde pracoval pouhých osm měsíců jako elektromontér. V prosinci 1934 z podniku odešel. Zdá se, že firmu musel opustit pro nedostatek zakázek. Následující dva a půl roku nemohl sehnat adekvátní zaměstnání. V roce 1937 byl přijat na necelých šest měsíců do elektropodniku „Karel Žofka“ na Praze XII, avšak i zde působil pouze pět měsíců, neboť dne 1. října 1937 musel vyměnit elektrické součástky za uniformu vojáka československé armády, kterou nosil dalších 18 měsíců. Základní vojenskou službu vykonával jako spojař a telefonní mechanik u 2. roty 5. spojovacího pluku v Benešově. Do civilu se vrátil 31. března 1939 v hodnosti svobodníka.

Před příchodem do služeb protektorátního rozhlasu byl Josef Zima zaměstnán tři roky u pražského podniku „Vedka“ na Praze VIII jako samostatný elektrotechnik. Z dokumentů uložených v osobním spisu Josefa Zimy vyplývá, že Český rozhlas poptával na pracovním úřadě od roku 1943 zkušeného elektrikáře v oboru silnoproudu, neboť technické oddělení přišlo o dva své kvalifikované zaměstnance. Pracovní

úřad doporučil právě Josefa Zimu, který v té době měl již několikaletou praxi v oboru. Do rozhlasu nastoupil 12. května 1943 za měsíční služné ve výši 195 marek. Bohužel bližší údaje chybí, a tak se můžeme pouze dohadovat, jaké byly jeho každodenní pracovní povinnosti, které byly podmíněny válečnými úkoly rozhlasu. Každopádně v jeho osobním spisu je jediná zmínka o tom, že měl pracovat v technickém oddělení na údržbě silno- a slaboproudu.

Za zmínku snad stojí, že v době války musel každý zaměstnanec rozhlasu podepsat deklarativní slib věrnosti Velkoněmecké říši. Této nemilé povinnosti se nevyhnul ani Josef Zima. Text přísahy zněl následovně. „*Slibuji, že budu Vůdce Velkoněmecké říše Adolfa Hitlera jako ochránce Protektorátu Čechy a Morava poslušen, že budu zájmy Velkoněmecké říše k prospěchu Protektorátu Čechy a Morava podporovat, nařízení hlavy Protektorátu Čechy a Morava a jeho vlády plnit, zákony zachovávat a své úřední povinnosti svědomitě zastávat.*“<sup>2</sup>

Život Josefa Zimy ukončila popravčí četa oddílu SS-Kampfgruppe „Klein“ 7. května 1945 při obsazování jeho rodné obce. Toho dne propukly v Lahovicích tvrdé boje mezi skupinou českých vlastenců, které podporovali vlasovci, a německými vojsky. V poledních hodinách jednotky SS dobyly Lahovice a surově se pomstily na místním obyvatelstvu. V atmosféře krutosti a běsnění vyvedli členové SS dvě desítky osob, mezi nimiž byl také Josef Zima, z domů a ze sklepů a pro výstrahu ostatním je nelítostně popravili. Tělesnou schránku Josefa Zimy pochovali dne 11. května 1945 s dalšími 37 mučedníky do společného hrobu hrdinů. Poslední zaopatření provedl zbraslavský duchovní Jan Mašek. Dodejme, že rodina Zimova patřila mezi nejpostiženější obyvatele Lahovic, neboť otec i syn Zimové položili své životy za vlast během revolučních bojů.

#### Poznámky:

- 1) Náš rozhlas č. 28, ročník XII., Praha 1945, s. 2.
- 2) Archiv Českého rozhlasu, Osobní spis Josefa Zimy, Slib podle § 2, odst. 1 dekretu státního prezidenta ze dne 8. března 1940 č. 83 Sb.

## PhDr. Bohuslava Kolářová

### Rudolf Šervicl

29. 8. 1910 Kročehlavy, okr. Kladno – neznámě

*technický pracovník, operatér*

Rudolf Šervicl píše dne 28. prosince 1937 z Unhoště Váženému ředitelství Radiojournalu uctivou žádost o přijetí na místo technického úředníka. Z této

žádosti se dozvídáme vše podstatné o dosavadním životě tohoto – budoucího – rozhlasového operátéra. Uvádí, že vychodil obecnou a měšťanskou školu

v Kladně, pak navštěvoval tříleté Elektrotechnikum v Teplicích-Šanově a po jeho ukončení absolvoval Vyšší střední technickou školu v Podmoklích nad Labem, obor „elektro“, a to s velmi dobrým prospěchem. Při studiu v Podmoklích pracoval při pokusech televizních u prof. Färbera, tomuto oboru se i zájmově věnuje.

Dále uvádí následnou vojenskou službu, kterou vykonával ve svém oboru – v technické rotě, v její spojovací četě u Instrukčního praporu v Milovicích. Velmi krátce byl pak zaměstnán v podniku Scintilla Praha, ale v letech 1932–1934 byl v období hospodářské krize bez zaměstnání.

V době, kdy tuto žádost psal, měl však už odpracované čtyři roky ve Společnosti pro soukromé telefony v Praze. V žádosti dále sděluje, že „ovládá dokonale český i německý jazyk“.

Vedení Radiojournalu mu oznámilo, že si jeho žádost ponechává v evidenci a v případě přijetí dalších sil bude pozván ke zkoušce. Došlo k tomu 28. dubna 1938, kdy jej dr. Remeš pozval na 14denní bezplatnou zkoušku. Po ní byl přijat 15. května téhož roku jako operatér v technickém oddělení (s upřesněním, že jde o „operatérské práce, na pracovišti a v gramofonu“) na zkušební dobu šesti měsíců. Protože se během této doby osvědčil, Výkonný výbor i Jednatelský sbor schválily jeho definitivní přijetí 2. listopadu 1938.

Ještě předtím musel R. Šervicl předložit vysvědčení úředního lékaře, který konstatoval, že „je tělesně a duševně zdravý, dobře vidí a slyší. Jest způsobitým ku přijetí do služby českosl. rozhlasu v Praze jako technický operatér“. Zároveň musel přinést Vysvědčení o zachovalosti od Státního policejního úřadu v Kladně, v němž se praví, že „není zde na něho nic mravně závadného známo“.

Tyto rutinní postupy by nebyly nijak zajímavé, kdyby nebylo následující okolnosti: v červenci 1940 zaslalo vedení útvaru, v němž byl Šervicl zaměstnán, přísně důvěrný dopis na Četnickou stanici v Unhošti, ve kterém je požadováno „vyšetření pravdivosti nějakolika po sobě jdoucích onemocnění p. Šervicla. Od února byl již asi 5× hlášen nemocen, nepředložil však nikdy žádné věrohodné doklady“. Velitel stanice odpověděl, že tuto žádost nemůže vyřídit, protože nemá příkaz Okresního úřadu v Kladně, který je příslušný nadřízený. Radiojournal jako zaměstnavatel se rozhodl, že okresní úřad o tento krok požádá – avšak teprve tehdy, kdyby se přerušení docházky opakovalo. Šerviclovny absence se sice opakovaly, šlo nejčastěji o angíny, ale měl je později už řádně omluvené. Pracovní neschopnost mu potvrzoval – a dlužno dodat, že v průběhu celé války – MUDr. Jiří Hájek z Unhoště.

V roce 1940 pak musel – jako většina ostatních zaměstnanců protektorátního rozhlasu – podepsat

prohlášení, že není Žid, stejně tak jako žádný z jeho parodičů.

Rudolf Šervicl měl problém s uznáním délky praxe, jak je patrné z korespondence s vedením Českého rozhlasu (ten už byl součástí Reichs-Rundfunk-Gesellschaft). Z dalších osobních materiálů R. Šervicla stojí za pozornost zjištění, že Radiojournal jako společnost s r. o. vyplácel příspěvek 100 korun jako výchovné na každé narozené dítě. Za války byl také v rozhlase vyplácen 13. plat.

Dne 13. července 1941 byl R. Šervicl vyzván četnickou stanicí, aby přinesl svůj „přijímač“ (dvoulampový přijímač Telegrafia-Schaub), jehož koncese byla vystavena na jméno manželky, učitelky na obecné škole. Při odevzdání byla manželka vyzvána, aby podepsala prohlášení, že v místě bydliště byly poslouchány cizí stanice, Říši nepřátelské. Odmítla to, protože se jednalo o nepravdivé tvrzení.

R. Šervicl se proti odebrání přijímače ohrazuje: „Jako rozhlasový technik pokládám si za svou povinnost mít doma rozhlasový přijímač, a proto prosím vážené ředitelství o laskavou podporu, abych jej dostal zpět. Dovoluji si podotknouti, že jsem nikdy ani já, ani moje manželka nebyli politicky ani spolkově organizováni nebo činní. Moje manželka byla propuštěna z učitelské služby na základě vládního nařízení o vdaných zaměstnankyních ve veř. službách.“

Život za války byl v mnoha ohledech složitý. Četné příkazy, zákazy, nařízení dopadaly i na rozhlasové pracovníky. R. Šervicl si musel například zažádat o potvrzení, že je zaměstnán jako rozhlasový technik, pracuje ve směnném provozu a k dopravě do zaměstnání potřebuje bicykl, o jehož přidělení žádá okresní úřad (bydlel v Unhošti u Kladna). Další potvrzení, a sice že pracuje o sobotách a svátcích, mělo sloužit k tomu, aby získal zlevněné jízdenky do práce (28. května 1942). Následovaly žádosti o přidělení pracovních bot, oblečení apod. V listopadu 1943 absolvoval kurz odborné němčiny...

Potvrzení o nemoci ze 7. května 1945, ale i z dalšího období dokládají, že R. Šervicl byl často nemocen – a tedy v pracovní neschopnosti – nejen za války, ale i v následujících letech. Nemůžeme tedy jeho časté absence vykládat jako snahu vyhnout se práci pro německé vedení rozhlasu. Jeho zdraví nebylo, jak se ukázalo i později, dobré.

Koncem 40. let byl pracovně zařazen jako technik-specialista. V uznání jeho výkonnosti a schopnosti mu byla v letech 1947 a 1948 přiznána mimořádná kvalifikace a urychlen platový postup o jeden stupeň. Jako technik byl R. Šervicl svědomitý a spolehlivý, o čemž svědčí skutečnost, že mu byly poskytovány výkonnostní přídatky a proplácena práce přesčas.

Rozhodnutím ředitelské schůze dne 27. srpna 1949 bylo schváleno přeřazení R. Šervicla do vyšší

platové skupiny; stal se zástupcem vedoucího technického provozu Prahy II. (v Karlíně). Zajímavá je poznámka u tohoto rozhodnutí: „*další postup 1. května 1951*“. Svědčí to o tom, že v oněch letech stále platil „kariérní řád“, který určoval postup platový i služební. Ve stejném roce (1951) byl Šervicl ovšem přeřazen do funkce plánovače a hospodáře technického střediska.

V roce 1950 také musel podepsat prohlášení o pěti bodech podle § 24 zákona o obraně státu čís. 131/1936 Sb. z. a n., o zachování naprosté tajnosti o veškerých skutečnostech, opatřeních a zařízeních, o nichž se v Čs. rozhlasu dozví, a to jak po dobu zaměstnání, tak i po rozvázání pracovního poměru. Dále podpisem potvrdil, že „*oznámí správě Čs. rozhlasu vše, co by nasvědčovalo, že kdokoli porušil povinnosti uvedené výše*“. Prohlášení končilo ujištěním, že podepsaný si je vědom, že při nedodržení těchto nařízení by byl trestán podle přísnějších sazeb tohoto zákona jako osoba ve veřejném postavení; současně bere na vědomí, že porušení tohoto služebního poučení je důvodem k okamžitému zrušení pracovního nebo služebního poměru bez výpovědi.

K další změně jeho funkčního zařazení došlo v říjnu 1952, kdy se stal ředitelem studií a zvukozápisu ČsRo. Zodpovídal za chod a technické vybavení rozhlasových provozů Prahy I., Prahy II. a Monitoru a spolupracoval se slovenskými provozovatelé. Zpracovával výhledový a roční investiční plán pro Rozhlasový výbor, zkoumal potřeby a vývoj technického provozu a dával mj. pokyny pro rozhlasový výzkum. Za tuto práci mu byla přiznána zvláštní pracovní smlouva s mimotarifním ohodnocením.

Vzhledem k opakujícím se zdravotním problémům požádal Rudolf Šervicl ke konci roku 1955 o uvolnění z funkce ředitele techniky. Jeho žádosti bylo vyhověno a byl jmenován vedoucím technického provozu (vedoucí inženýr) v Karlíně a zástupcem ředitele techniky. Popis práce mu sděloval, že „*...plánuje, přiděluje a hrubými až podrobnými pokyny řídí a kontroluje práci zaměstnanců technického provozu. Odpovídá za kvalitu a kvantitu výkonu zaměstnanců a za technické odbavování programu... Navrhuje zlepšení technického provozního vybavení i organizačního zlepšení, dává zvláštní dispozice při mimořádných relacích celostátního významu (vládní*

*projevy, mezinárodní přenosy atd.)*. *Studuje domácí i cizí literaturu, sleduje technický vývoj...*“ (1956).

V květnu 1958 dostává Rudolf Šervicl poděkování od ústředního ředitele Jaromíra Hřebíka za 20 let práce v Čs. rozhlasu. J. Hřebík ocenil, že „*R. Š. své zkušenosti, jež nabyl za tuto dobu na různých pracovištích v TP I. i TP II., uplatňuje ku prospěchu techniky ČsRo*“.

Dalšího poděkování se mu dostalo u příležitosti 50. narozenin: „*Na všech úsecích své činnosti pracoval obětavě nejen jako technik, ale i jako člen strany a odborář. Obětavě pracuje i jako člen národního výboru v místě svého bydliště.*“

Aby těch podepsaných slibů a prohlášení nebylo dost, tak ještě před odchodem do invalidního důchodu podepsal Šervicl (stejně jako další pracovníci rozhlasu v té době) tento slib: „*Slibuji na svou čest a svědomí, že jako pracovník Československého rozhlasu se budu ve své práci i v životě řídit směrnicemi Ústředního výboru Komunistické strany Československa, že budu věren Československé socialistické republice, jejímu socialistickému zřízení, jejímu prezidentu a vládě a že budu zachovávat její zákony a nařízení.*“

*Slibuji, že budu své povinnosti plnit čestně, že se budu řídit příkazy svých vedoucích, že budu zachovávat mlčenlivost o služebních věcech i po odchodu z Československého rozhlasu a že při veškerém svém jednání budu mít na zřeteli vždy jen zájmy republiky a jejího lidu.*“

Ještě je třeba dodat, že R. Š. organizoval výstavbu a rozvod prvního čs. uzlu rozhlasu po drátě v místě svého trvalého bydliště v Unhošti a získával informace o kvalitě jeho prvního pokusného vysílání.

Zdraví však Rudolfu Šerviclovi nesloužilo, a tak 15. srpna 1961, v jedenapadesáti letech, odchází do invalidního důchodu.

Portrét Rudolfa Šervicla je sestaven povětšinou ze strohých záznamů, jež se dochovaly v jeho osobním spise. Nebylo jej možno doplnit osobnějším pohledem. Nenašel se dnes už nikdo z těch, kteří s ním kdysi spolupracovali a kteří by jej mohli blíže charakterizovat.

#### **Prameny:**

Archiv ČRo, osobní spisy.

## Mgr. Jitka Novotná

### Vladimír Válek

2. 9. 1935 Nový Jičín

#### dirigent

Hudba s ním putuje životem od dětství. Ještě v maturitním ročníku však netušil, že mu bude nejen potěšením, ale i povoláním. Vábily ho výšky, nebe a letadla. Pár šťastných náhod rozhodlo jinak... Kluk z Moravy Vladimír Válek (\*2. září 1935) se zařadil mezi dirigentské špičky této země. Stál tvář v tvář bezpočtu českých i zahraničních orchestrů, v letech 1985–2011 především rozhlasových symfoniků. Ve světě hudby se dotkl hvězd.

Dětství prožil ve vesničce Rybí. Jeho otec, kantor, hrával na housle, křídlovku, třicet let zpíval ve slavném Pěveckém sdružení moravských učitelů, řídil v okolí vyhlášenou dechovku a nezalekl se ani úkolů mimořádně náročných, třeba nácvičku Slovanských tanců s orchestříkem místních nadšenců. Ve dnech války to byl počín kurážný a zároveň posilující.

Disciplína ve škole i rodině byla samozřejmostí. Na housličky se Vladimír začal učit s místními kluky u tatínka. V Kokorách u Přerova, kam se přestěhovali, navštěvoval u místního varhaníka hodiny klavíru, a když v otcově dechovce chyběla bastrumpeta, naučil se za pár týdnů hrát i na ni. Později ji vyměnil za trombon. Díky své přirozené muzikálnosti se u nástrojů nikterak netrápil – naopak, jejich možností objevoval s potěšením. Přesto mu hudba v té době nebyla ničím jiným než zábavou. Mocněji ho přitahovala letadla.

Klukovský sen vzal za své s Nejedlého školskou reformou; spojili jim septimu s oktávou, látku závěrečného ročníku včetně maturitních otázek museli nastudovat během letních prázdnin a sen o plachtění se tak jedním ministerským výnosem rozplynul.

Jak už to v životě chodívá, zatímco se jedna vrátka uzavřou, jiná povzbudivě vybízejí k nastoupení nové cesty. Mirek (ano, tak mu jeho nejbližší i přátelé říkají) se dozvěděl o nově zřízené vyšší hudební škole v Kroměříži, zajel tam, zahrál, uspěl a stal se posluchačem trombonové třídy. Jako druhý nástroj si zvolil violu. Po dvou letech studií si s uspokojením uvědomil, že hudba byla správnou volbou. A jeho věčný neklid, snaha a pracovitost ho pobídly k dalšímu kroku: „*Když už muzika, tak dirigování.*“ Před školním sborem si nejprve vyzkoušel sbormistrovství, postupně se osmělil postavit i do čela školního orchestru. S taktovkou se mu dařilo. Byla to doba absolutního uchvácení hudbou, nádherných a směšných představ o budoucnosti.

Při jednom z promenádních koncertů školního orchestru v Trenčianských Teplicích si Vladimíra všiml profesor Rajter, tehdejší šéfdirigent Slovenské filharmonie. Mladý muzikant se mu zalíbil. Dal mu tedy k úvaze, zda by se nechtěl přihlásit do jeho třídy na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě. Vyšlo to. „*Ludovít Rajter pôsobil dojem šlechtice jemného vystupování. Sám studoval ve Vídni, byl spolužákem Herberta von Karajana. Občas na mě mluvil i německy, vždy s bezmeznou laskavostí. Jeho nejsilnější nadávka? ‚Môj milý.‘ Jinak jsem býval ‚môj drahý‘. Zklidnil mě, uhladil mou nezměrnou energii a výbušnost. Kromě grácie a nesporných dirigentských kvalit jsem u něj ocenil ještě jedno: v pozdějším odchodu do Prahy mi nikterak nebránil. Jeho lidskost byla úžasná. ‚Keď ideš na lepšie, tak chod.‘“*

Prahu si Vladimír Válek zamiloval na první pohled. Otevřela mu nové horizonty. Sledovat koncerty, na nich velké dirigentské osobnosti, to byla ta nejlepší škola pro mladého adepta hudebního umění. Vedle radostí ho však v Praze čekala i spousta povinností, studijních a pracovních. Umělecký soubor Ministerstva vnitra z Prahy, těleso, jehož řadami prošli například sbormistři Pavel Kühn či Miroslav Košler a na jehož půdě byly položeny i základy Linhovců, vypsal konkurz na dirigentské místo. Vladimír Válek z něj vyšel vítězně a získal tak malý, asi pětačtyřicetičlenný symfonický orchestr. V ministerském tělese řídil rovněž estrádní skupinu. Na klavír doprovázel zpěváky, v dixielandu hrával trombon, když bylo potřeba, tak i bicí. V malé cimbalovce příležitostně obstarával violu.

Ve studiích pokračoval na pražské AMU ve třídě profesora Aloise Klímy, jinak šéfdirigenta Symfonického orchestru Československého rozhlasu v Praze. Více než na akademické půdě se potkávali v nahrávacím studiu. Válek se tak učil přímo v terénu. Vedle toho stíhal zkoušky big bandu skvělého trumpetisty Vlastimila Kloce, atletické tréninky v oddílu Rudá hvězda. Nekouřil, nepil, zkrátka – jinoch nejen velkého talentu, ale i obdivuhodné pracovitosti a zapálení.

Léta studentská i vojenská služba utekly jako voda, o slovo se přihlásil „život načisto“ a s ním první angažmá v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého. Další orchestr, s nímž v oné době pracoval, byl soubor ČKD Praha. Po Liboru Peškovi převzal na dva roky Severočeskou filharmonii v Teplicích.



Po osmašedesátém se chtěl nechtěl musel odebrat „na volnou nohu“. Naštěstí už měl jméno, jež mu zaručovalo hostování u různých těles, včetně Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK. Obrátil se na něj i Český rozhlas: s výzvou k sestavení Studiového symfonického orchestru, jehož úkolem byla produkce odlehčených skladeb pro rozhlasové vysílání, řekněme symfonického populáru.

V jeho životopise nechybí ani „osudový záskok“, který dodal událostem téměř filmový spád. Nabídka, či spíše naléhavá prosba, přišla od orchestru FOK. Onemocněl jim hostující dirigent. Třiatřicetiletý Válek zvládl náročný úkol bravurně, kritici oceňovali jeho výkon i pevné nervy. Následovala první gramofonová deska s FOK, v roce 1972 zájezd do USA (recenze se o něm tehdy vyjadřovaly pochvalně, zvláště potěšující bylo označení ‚Leonard Bernstein z Prahy‘) a následně i trvalé angažmá v roce 1975. *„Bylo to mé nejlepší místo. Snad proto, že se mi vyplnil sen získat jeden z pražských symfonických orchestrů. A navíc jsem tu nešéfoval, takže mou jedinou starostí, povinností – ne, radostí! – bylo dělat hudbu.“*

Současně zastával od roku 1976 post stálého hostujícího dirigenta v holandském Leeuwardenu. To místo převzal – stejně jako Teplice – po Liboru Peškovi. Vyhlídky byly více než nadějně. V zahraničí pohostinsky vystupoval stále častěji, přibývaly i zážitky ze spolupráce s více či méně hvězdnými sólisty. Na horizontu se už rýsovalo angažmá u jeho „osudového orchestru“, rozhlasových symfoniků. Zdědil ho po svém někdejší profesorovi z AMU Aloisi Klímovi: *„SOČR jsem v roce 1985 převzal jako těleso zásadně dobrých kvalit. Ale přišel jsem do období velké generační proměny. Na šedesát hráčů odešlo do důchodu; tak se vyměnila polovina orchestru. Do jisté míry to byla moje výhoda. Snad jsem měl šťastnou ruku při konkursním výběru zejména dechových hráčů.“* Po dvou letech práce s oběma pražskými symfonickými orchestry si ponechal „jen“ SOČR. *„Nahrávání ve studiu je skvělá věc, u rozhlasového orchestru a priori nezbytná. Ovšem žádný orchestr sezením ve studiu ‚nevyroste‘. Na koncertě nemůžete opravovat, vracet, přetáčet; pódium vás nutí k perfektnímu výkonu. Spojení obou těchto aktivit je ideální. Systematické koncertování nejdříve ve Smetanově síni a později v Rudolfinu jsem naštěstí jako nový šéfdirigent SOČRu prosadil. Pravda, nejprve tu byly pochybnosti – naplní vůbec náš orchestr koncertní sál? Zadařilo se, dnes máme vyprodáno a SOČR dospěl ze studiové izolace až k postavení, jež ani v silné konkurenci České filharmonie a orchestru FOK nevyvolává obavy o jeho další existenci. Byli jsme dokonce prvním tělesem na světě, které uskutečnilo mezikontinentální digitální přenos pro společnost FM Tokio. Teprve po nás se k něčemu podobnému*

*odhodlali v Bostonu a New Yorku. Dokážete si představit napětí tohoto přenosu s vědomím, že nás poslouchají miliony posluchačů z celého světa?“*

Ocenění neustávala. Spolupráce s Českou filharmonií vyústila na jaře roku 1996 ve jmenování Vladimíra Válka dirigentem (a posléze i hlavním dirigentem) tohoto tělesa. Šel do toho s jasně formulovanou podmínkou: tato spolupráce bude probíhat paralelně s působením u rozhlasových symfoniků.

Byla jsem u toho, když jim na jedné ze zkoušek – možná z důvodů motivace, možná z potřeby vyznání – docela bez patosu řekl: *„Važte si toho štěstí, že můžete dělat muziku, nádhernou svobodnou činnost.“* Osobně si na něm velmi považují nejen uměleckých výkonů, ale i přímého jednání bez klíčků a úskoků. Rodilého Moraváka v sobě nezapře, je bezprostřední, upřímný, někdy až prudký, rozhodně se nezabývá taktizováním, a chce-li vyslat do světa nějaká slova od srdce, učiní tak neprodleně. Na jedno se spolehnout můžete: Ta slova vždycky platí. A pozor – když muzicíruje, mluví minimálně, protože v tu chvíli za něj hovoří ruce, taktovka... a duše.

#### **Pohled Jana Simona, klavírního virtuosa, na spolupráci se šéfdirigentem SOČRu Vladimírem Válem:**

*„Vladimíra Válka jsem poznal díky nahrávání klavírního koncertu svého otce Ladislava Simona v roce 1989. Tehdy jako 23letý začínající interpret jsem poznal osobnost, která svým charismatem ve mně vzbuzovala přirozený respekt. Bylo fascinující sledovat, jak se tehdejší stálice českého dirigentského nebe od sebe strukturou své osobnosti liší a každý z nich je nezaměnitelný. Mám na mysli Libora Peška, Vladimíra Válka a Jiřího Bělohávků, který je sice skoro o jednu dirigentskou generaci mladší, ale svým většinou jednoznačně do tohoto souhvězdí v mých očích zapadal. Václav Neumann, Zdeněk Košler, tehdy v zahraničí působící Martin Turnovský a Zdeněk Mácal byli pro mne pojmy z oblasti teorie, poznat je osobně se mi alespoň v případě Martina Turnovského a Zdeňka Mácala poštěstilo až později.“*

Vladimír Válek se při práci s orchestrem vyznačoval vždy velmi nekompromisním přístupem. Ve svých požadavcích na hráče orchestru vždy kladl důraz na disciplínu a respekt před tím, co stojí v notovém zápisu, a dbal, aby pokyny autora zakódované v notách byly vždy tím ‚prvním příkázáním‘ pro všechny interprety. Jeho kreativita při interpretaci děl přicházela vždy, pokud měl pocit, že nástroj, který mu byl svěřen k dispozici – tedy orchestr, zvládá předložený zápis, a své působení před orchestrem vnímal jako poslání a nikoliv zaměstnání. Jeho obdiv k Dvořákovu dílu, Janáčkovu a dalším českým autorům byl nezměrný a snažil se vždy s úspěchem co nejdůsledněji sloužit interpretovanému dílu. V. Válek

je i fenomenálním spolupracovníkem sólových interpretů, kterým v rámci instrumentálních koncertů dokáže poskytnout dokonalý ‚servis‘ ve smyslu po-citu volnosti v interpretaci sólového partu při vědomí, že orchestr a sólista jsou v daný okamžik jediným organismem na pódiu sloužící jedinému cíli, tedy předání neopakovatelného zážitku posluchačům. Vladimír Válek byl díky systematické práci v rozhlasovém studiu i nadšeným propagátorem zejména

české soudobé hudby, celá řada autorů mu vděčí za uvedení svých skladeb do koncertního života.

26 let jeho působení v čele SOČR pak zanechalo nesmazatelnou stopu na tváři tohoto tělesa, které se vyznačuje obrovskou hráčskou disciplínou, flexibilitou a rychlostí své práce. Válek přivedl do řad SOČR celou řadu mladých vynikajících instrumentalistů, kteří dnes tvoří umělecký základ a profil tohoto tělesa.“

## PhDr. Bohuslava Kolářová

### Jiřina Hrábková, provd. Rumlová

9. 9. 1925 Praha – 13. 8. 2003 Praha

#### redaktorka a reportérka

Jiřina Hrábková byla po maturitě na Československé obchodní akademii dr. Edvarda Beneše v r. 1944 nasazena k firmě Ing. O. Podhajský v Praze jako česko-německá korespondentka. Po revoluci, v červnu 1945, se rozhodla studovat na vysoké škole obchodní a současně přijala místo sekretářky u předsedy vysokoškolských profesorů, prof. dr. M. Valoucha (Ústřední odborová rada učitelská).

V září 1946 píše do Československého rozhlasu, že četla oznámení v „Našem rozhlase“, a rozhodla se nabídnout své služby. Byla pozvána k osobnímu představení a zkoušce, ve které obstála, a byla přijata s okamžitou účinností jako administrativní pracovnice. V březnu 1947 píše F. K. Zeman, že se osvědčila jako znamenitá pracovnice, velmi dobrá stenografka a písařka na stroji, iniciativní a ochotná, velmi slušná. „*Studuje na vysoké škole obchodní – 5. semestr – a doporučuji tedy při zařazení (po zkušební době) přihlédnout i k této okolnosti. Za důležité považuji, že slečna Hrábková je rozhodnuta i po skončení studií v kancelářské činnosti v našem podniku setrvat.*“

I v popisu práce Jiřiny Hrábkové v r. 1949 konstatuje šéf odboru pro zvláštní úkoly F. K. Zeman, že jako korespondentka je samostatná, perfektní ve stenogramu a psaní na stroji. Déle než rok vede jako sekretářka agendu šéfa odboru, návštěvy, telefony, rozděluje materiál jednotlivým oddělením, kontroluje provoz. Redakčně aktivně spolupracuje v budovatel-ské sekci odboru při celostátních akcích: např. při kampani Vánoční strom republiky, Svátek matek, Týden dětské radosti. Svůj pracovní obor rozšířila po úspěšné hlasové zkoušce o pravidelnou hlasatelskou službu. Jako spoluautorka a účinkující se zúčastní programové práce i ve velkých relacích odboru. Za rok 1948 získala mimořádnou kvalifikaci. Bylo doporučeno jí „přířknout“ funkci pomocné referentky.

Od 1. prosince 1949 byla s J. Hrábkovou uzavřena na zkoušku dvou měsíců redaktorská smlouva v Politickém zpravodajství ČsRo. Od tohoto termínu se také stala členkou Svazu československých novinářů, kde jí byla prominuta čekací doba. Dne 17. září 1952 uzavřela sňatek s Jiřím Rumlem, rovněž redaktorem politického vysílání. Jiřina Hrábková si i po sňatku ponechala své dosavadní jméno. V následujícím roce odchází na mateřskou dovolenou (narodil se jí syn Jan). Po jejím ukončení nemohla hned nastoupit do práce, a proto jí byl přerušen pracovní poměr. Po několika měsících její kariéra pokračovala a v listopadu 1953 se stává redaktorkou v redakci posledních zpráv v rubrice Tribuny posluchačů. Obstarávala materiál pro Besedu s posluchači, upravovala materiály externistů a účastnila se vlastního natáčení.

Po další krátké mateřské dovolené (jak bylo v té době obvyklé), kdy se jí narodil druhý syn Jakub, se vrátila do rozhlasu v dubnu 1956.

V roce 1957 byla přeřazena do zahraniční rubriky Hlavní redakce politického vysílání. Kvalifikační podmínky pro práci v této redakci: Požadovalo se středoškolské vzdělání se závěrečnou zkouškou nebo znalosti odpovídající jeho úrovni, delší novinářská praxe, důkladná znalost spisovného jazyka, znalost ruštiny, ovládnutí novinářských forem, ovládnutí technické stránky rozhlasové práce. (Ke splnění všech požadavků se musela Jiřina Hrábková podrobit do dvou měsíců jazykové zkoušce.) Její pracovní úkoly v této rubrice byly tyto: úvaha nad mezinárodními problémy; souhrnné komentáře redig.; pořad Nad mapou světa ext.; jednoduché komentáře redig.; korespondenta obhospodařovat.

V srpnu 1958 však J. H. končí pracovní poměr z důvodu následování manžela do Berlína, kde bude Jiří Ruml pracovat jako dopisovatel. Poté, co se vrátí

z NDR, bude mít J. Hrábková nárok na přednostní umístění.

Po návratu do vlasti v roce 1961 byla Jiřina Hrábková zařazena do Hlavní redakce politického vysílání – redakce pro ženy. Vystudovala Vysokou školu stranickou (1964) a přechází do rubriky vnitro. Tam se má zabývat mj. problematikou školství, služeb, obchodu, sledovat vnitropolitické události a reagovat na ně. Má zodpovědnost za politickou, věcnou i odbornou stránku pořadů. J. Hrábková byla někdy až příliš ctižádostivá a aktivní při plnění povinností pracovních i stranických (a to jak v 50. letech tuhého dogmatismu, tak i po „prohlédnutí“ koncem 60. let).

Poslední zvýšení platu a přeřazení do další platové třídy znělo: mimořádně kvalifikovaná redaktorka (prosinec 1968!).

J. Hrábková se v roce 1968 plně angažovala pro demokratizační proces, pracovala především jako reportérka aktualit, později ostře angažovaných pořadů, např. : Beseda k dopisu pěti komunistických stran ÚV KSČ (1968); Návštěva na Nové radnici (4. 1. 1968, 1. 2. 1968 – diskuse, ve kterých se debatovalo o „ožehavých“ problémech, spolu s J. Sobiškovou a L. Šnekovou?); **Lidé, život, doba** – 8. 3. 1968 ze sklárny Železný Brod, 1. 7. 1968 ze schůze KSČ v Tesle Strašnice, další pořady z tohoto cyklu: Jací jsou a co chtějí 10. 9. 1969 – názory a myšlenky pracovníků Motorletu, Názory delegátů I. sjezdu odborových svazů českých zemí (14. 9. 1969 spolu s R. Zemanem); Setkání po 25 letech – Slovenské národní povstání, Dukla pořád žije, Příběhy lidí od Dukly (spolu s J. Sobiškovou); **Poslanci před mikrofonem** (soudní rehabilitace, Zamyšlení nad úkoly a metodami práce České národní rady, 1969) – Hovory s poslanci k chystanému zákonu o soudech a prokuratuře; **Diskusní tribuna** – O rozvoji služeb obyvatelstvu (spolu s J. Sobiškovou); **Problémy kolem nás** – o územním rozdělení našeho státu a působnosti národních výborů, Uzavření vedlejších pracovních poměrů, Práce poslanců v prodlouženém volebním období, O zkracování pracovní doby, volné soboty, Práce našich pošt, Pohraničí, Národní výbor v Desné a lidé kolem něj (všechny z roku 1969); **Ekonomický komentář** – Vnitropolitické zamyšlení z cyklu Na konec týdne (1969).

Z těchto příkladů je zřetelná horečná aktivita J. Hrábkové v roce 1968 a 1969, protože předpokládala, že podobné pořady nebude možno už dlouho točit (zvláště po dubnovém plénu ÚV KSČ) a že určitě je nebude točit ona, ani její spolupracovníci Jindra Sobišková, Rudolf Zeman a další. Pro své kritické postoje vůči staré dogmatické politice KSČ a jejímu návratu byla z rozhlasu propuštěna („dohodou“ k 30. září 1970).

Po odchodu z rozhlasu onemocněla, podávala žádost o invalidní důchod. Zda jej získala, nám není známo, ale v r. 1977 podobnou žádost opakovala. Zřejmě jí nebyl poskytnut, protože nejprve pracovala jako prodavačka stánkového pouličního prodeje, od r. 1973 byla úřednicí v Čs. státní pojišťovně. Po založení samizdatových Lidových novin spolupracovala s jejich redakcí a šířením, v práci v LN pokračovala i po listopadu 1989 do roku 1990.

V 90. letech natočila jako externistka pro rozhlas několik pořadů: v cyklu Život – Osudy – Osobnosti Ferdinand Peroutka (1994), A léta běží, vážení... A. B. Dohalská (K nedožitým 95. narozeninám hraběte – publicisty a politika, vypráví jeho žena, 1995), z cyklu Od města k městu – Český Krumlov.

Na osudu Jiřiny Hrábkové bychom mohli doložit celou složitost poválečné doby – zanícená stranickost až dogmaticčnost při budování socialismu v 50. letech až po odklon od této ideologie koncem let šedesátých a aktivní boj proti ní v Chartě 77. Byla manželkou Jiřího Rumla, československého novináře a redaktora, do roku 1968 člena KSČ, který byl v době normalizace disidentem, signatářem Charty 77, redaktorem samizdatových Lidových novin, po listopadu 1989 šéfredaktorem obnovených Lidových novin, poslancem Sněmovny lidu Federálního shromáždění za Občanské fórum. Po odchodu z parlamentu v roce 1992 se stáhl z politického života. Jeho synem je bývalý český politik ODS a US-DEU a ministr českých vlád Jan Ruml.

#### Prameny:

Archiv ČRo, osobní spisy.

#### Troška pohledu redakční kolegyně Jindry Sobiškové-Klímové:

*„Připouštím ráda, že jak jsme tak procházeli redakcemi i jak se obměnou redaktorů jejich složení měnilo, bylo od každého čemu se přiučit. Od některých stylu práce, přístupu k tématu i k lidem, se kterými se natáčelo, u jiných třeba i vztahu ke způsobům, které si zasloužily kritický pohled. Asi každý věděl, kde ho střevíc tlačí. S odstupem času přemýšlím, čím mě zaujala kolegyně Jiřina Hrábková. Oceňovala jsem její sebevědomí, které mně, o něco mladší, mnohdy chybělo. Věděla jsem, že já si to postavení a tím i sebevědomí musím vydobýt tím, že ukážu, co je ve mně. Jiřina byla zaštitěna pověstí svého muže Jiřího Rumla. Automaticky se cítila na vyšší poslání, které jí redakce mohla nabídnout. Poprvé jsem se s ní setkala ve vnitropolitické redakci Hlavní redakce politického vysílání. Zdálo se mi leckdy, že je strážkyně oficiální linie a považuje to za samozřejmost, aby nad námi ostatními někdo takový byl. Nepatřila ale k novinářské špičce a myslím, že budu*

*mít pravdu, řeknu-li, že propracovanost tématu ve složitější útvary jí dělala dost potíže. Zpracovávala proto raději pořady, které měly těžiště v anketě anebo v diskusi. Bylo-li téma pro skládaný, složitější pořad, vždycky si uměla najít spolupracovníky, kteří dílo – jak se říká – vybrousili například skladbou, reportážemi i psaním spojovacích textů. Řadu pořadů jsem společně s ní zpracovávala já, a také Ruda Zeman a Věra Macháčková. Jiřina ale vždycky přispěla svým elánem a schopností dojednat setkání s těmi, koho jsme potřebovali. Byla to vlastně pořád perfektní úřednice. Zvlášť když nás všechny ovanula euforie „pražského jara“. To se najednou objevila nabídka témat, o jakých se nám v té sputané době předtím ani nezdálo. V Hlavní redakci politického vysílání se to projevilo v horečnaté práci. V mladistvém rozletu jsme nebyli k zastavení a leckdy jsme se dotkli i těch, kteří se stále cítili nedotknutelní. Tu nastala situace,*

*kdy bylo třeba, aby se nás vedení redakce zastalo a jelo s námi případně „řešit situaci“ až na místo. Vedoucí redakce Libuše Šneková a její zástupkyně Jiřina Hrábková byly v takových situacích společně se šéfy HRPV Jiřím Rumlem a Slávkem Voseckým vždycky ochotné a spolehlivé. Našly v tom dokonce svou novou roli. Tahle atmosféra trochu urovnala i poměry v redakční hierarchii. Když se „pražské jaro“ proměnilo v podzim, byli jsme najednou všichni na jedné lodi – to znamená na odpis pro práci v normalizační vlně. Obě vedoucí vnitropolitické redakce sice odcházely o něco později než my, zvláště „zlobiví“, ale nakonec se redakce zcela obměnila. S Jiřinou Hrábkovou a jejím mužem Jiřím Rumlem jsme se i už jako penzisté setkávali nadále. Například zcela pravidelně při vzpomínce u hrobu Ferdinanda Peroutky. Nejednou jsme si povídali o tom, že novinářské řemeslo je vlastně docela nebezpečná práce.“*

## **PaeDr. Ivan Holas**

### **Jaroslav Jurášek**

25. 9. 1925 Újezd u Vizovic, okr. Zlín – 15. 3. 2005 Brno

#### **folklorní pracovník, cimbalista**

Je v podstatě nemožné, aby se někdo, kdo se jen trochu hlouběji zajímá o hudební folklor, nesetkal se jménem Jaroslav Jurášek. Jeho vliv na dění v této oblasti umění je u nás patrný v celé druhé polovině 20. století. Přestože je nejčastěji zmiňován jako zakladatel proslulého Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů (BROLN), i bez tohoto kroku by jeho zásluhy o rozvoj a uchování lidové písně nebylo možné pominout.

Měl k tomu ostatně veškeré předpoklady. Syn řídícího učitele z Valašska nastoupil po maturitě na Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity, kde vedle jazyků a estetiky studoval také etnografii – při tom se vlastně poprvé podrobněji seznámil s prací se zvukem, když v terénu pořizoval záznamy lidových zpěváků, muzikantů a vypravěčů. Hned po příchodu do Brna se také angažoval ve Slováckém a především ve Valašském krúžku, kde hrál na housle, violu, basu a později i na cimbál.

Brzy se začal spolupodílet na živém hraní i nahrávkách pořadů v Československém rozhlase Brno. Kvůli nástupu do funkce rozhlasového hudebního redaktora (založil redakci lidové písně a hudby) nakonec studia na Filozofické fakultě nedokončil, později ale absolvoval dálkově JAMU.

Protože pro vysílání bylo potřeba stále více folkloru, přišel Jurášek společně s Dušanem Holým s koncepcí vlastního lidového orchestru. BROLN

vznikl v roce 1952 a Jaromír Jurášek, mezi přáteli už známý jako „Carda“, jej jako umělecký šéf a dramaturg vedl dalších patnáct let – nejprve čtyřčlenné jádro lidových muzikantů doplňovali hráči rozhlasového symfonického orchestru, kteří ovšem často nedokázali svůj klasický styl hry přizpůsobit folklorní interpretaci, takže se v BROLNu stále častěji objevovali studenti a čerství absolventi brněnské konzervatoře. Větší univerzálnost tělesa byla dána také tím, že BROLN neměl žádné stálé zpěváky, ale pravidelně si zval přední sólisty z jednotlivých folklorních oblastí, což vlastně funguje dodnes.

BROLN opustil Jurášek až poté, co byl v roce 1967 jmenován ředitelem Československého rozhlasu Brno, na začátku normalizace ovšem musel opustit nejen toto vedoucí místo, ale celý rozhlas (stejně jako řada dalších vedoucích pracovníků rozhlasu a televize padl za oběť politickým čistkám zejména kvůli vysílání v srpnových dnech 1968 – také zaměstnanci brněnského studia tehdy zprostředkovali lidem z utajených míst objektivní zpravodajství o aktuálním dění). Formálně ovšem z rozhlasu odešel po vzájemné dohodě...

Své kvality ovšem prokázal i na místě, kam byl poslán spíše za trest – jako metodik Ústředního výboru Svazu Cikánů-Romů zorganizoval v Jihlavě obdivuhodnou poučnou přehlídku „Rom hraje-Rom tančí-Rom zpívá“. Později směl opět působit i ve

významnějších funkcích – od roku 1976 jako umělecký vedoucí Vojenského souboru písní a tanců Jánošík v Brně (od roku 1993 VUS Ondráš), v letech 1982 až 1992 dramaturg hudebního vysílání Československé televize v Brně. Podílel se také na vydávání folkloru ve vydavatelstvích Edit, Supraphon a Panton (poslední zmíněné mu udělilo svoji výroční cenu právě za dramaturgii folklorních edic).

Jako hudební skladatel se zaměřil především na úpravy lidových písní a taneční kompozice, pro BROLN a další tělesa upravil mnoho písní (zpočátku

z klasických folklorních sbírek, později i z vlastních sběrů), jako upravovatel a dramaturg má na svém kontě desítky alb, jako teoretik i praktik napsal řadu studií a metodických materiálů, působil v programové radě Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici i dalších festivalů, v soutěžních pořadích atd. Přes takto rozsáhlé aktivity (nebo spíše možná právě díky nim) si ale podle všech bývalých kolegů a spolupracovníků dokázal Jaroslav Jurášek vždy udržet laskavost, optimismus a smysl pro humor.

## Mgr. Jana Bartošová

## Milan Jochman

30. 9. 1925 Vřesina u Bílovce, okr. Nový Jičín – nezjištěno

### *novinář, krajský zpravodaj*

Rodák ze Slezska, který zůstal po většinu svého života spojený s rodným krajem. Vyrůstal v chudých poměrech v malé vsi Vřesina na Ostravsku, během 2. světové války se vyučil malířem a natěračem a tomuto řemeslu se věnoval až do osvobození. V poválečném období vstoupil do KSČ a jako politický pracovník se podílel na osidlování slezského pohraničí. V září roku 1946 nastoupil zase coby natěrač do obuvnického závodu Sázavan ve Zručí nad Sázavou a v průběhu svého pracovního poměru zde absolvoval dvouletou vojenskou prezenční službu a také Ústřední dělnickou školu Československého rozhlasu v Bílých Poličanech. Jednalo se o rozhlasovou přípravku pro dělnické kádry a Milan Jochman nastoupil do vůbec prvního ročníku této školy (strávil tu období od 3. ledna 1951 do 30. října 1951). Ihned po absolutoriu nastoupil v listopadu, stejně jako velká část jeho spolužáků, do Čs. rozhlasu v Praze na pozici odborný referent zpravodajství. Jistě nebylo jednoduché vstřebet náraz příliv nových nezkušených pracovníků, proto pracovní smlouva M. Jochmana s rozhlasem obsahovala poznámku, že o jeho definitivním zařazení bude rozhodnuto po třech měsících. Jak to bylo po oněch zmíněných třech měsících, nevíme přesně, ale v říjnu roku 1954 zastával M. Jochman post redaktora hospodářské rubriky neboli průmyslového reportéra redakce posledních zpráv. V roce 1952 byl přijat do Svazu československých novinářů a dařilo se mu i v osobním životě – ve stejném roce 1952 se oženil a v následujících dvou letech se stal otcem dvou dcer.

Další zásadní změna v jeho profesním životě přišla 1. února 1955, kdy byl přeložen z hospodářského do korespondentského oddělení Hlavní redakce politického zpravodajství jako redaktor-korespondent pro Ostravu. Ostravský kraj se svým průmyslem

patřil v pořadí důležitosti na přední příčky, proto zde měl rozhlas dokonce čtyři korespondenty. Přesto se nedá říci, že by M. Jochman nebyl dostatečně vytížen a bohužel ani dostatečně zaplacen. Podle dopisu, který zaslal v únoru roku 1956 vedoucímu redakce, rozhodl se přerušit svou práci v rozhlase a na rok odejít jako havíř na důl Petr Cingr v Michálkovicích. Jedním z důvodů tohoto kroku byl právě nízký plat, z něhož nebylo možné živit rodinu s dvěma dětmi. Jako další důvod uvedl nutnost poznat důkladně práci v hornictví, aby o ní mohl po návratu fundovaně referovat ve svých reportážích.

Po své roční zkušenosti nastoupil v březnu roku 1957 jako redaktor-korespondent v Praze, v dubnu příštího roku se vrátil znovu na své Ostravsko, a to s tímto pracovním zadáním: dva střední materiály a devatenáct zpráv za měsíc. Při vysoké kvalitě mohlo být materiálů méně. Milan Jochman plnil uložené úkoly vzorně a za svou práci si vysloužil pochvalné uznání, z kterého pro lepší představu o pracovní náplni krajského zpravodaje na konci 50. let citujeme: *„Soudruh Milan Jochman, korespondent v Ostravě, po dva měsíce (prosinec – leden) s velkou obětavostí a znalostí věci ve svých pořadech úspěšně plnil jeden z organizačních úkolů rozhlasu při podpoře vládních akcí. Šlo zejména o pomoc NHKG a Třineckým železárnám při zajišťování dodávek materiálu pro tyto podniky a při výstavbě nových válcoven na Ostravsku. Úspěšná také byla pomoc s. Jochmana při náboru odborných pracovníků do nových hutních provozů, které se podařilo získat ve vládou určeném termínu.*

*Soudruh Jochman pohotově reagoval na všechny podněty, které vycházely z přímo zainteresovaných pracovišť, a vyvolal okamžitý aktivní ohlas kritizovaných závodů.*

*Tato práce s. Jochmana se setkala s uznáním veřejnosti i hospodářského vedení NHKG.“*

Když se M. Jochman vrátil po uhelné brigádě zpátky do rozhlasu, byly již kvalifikační požadavky na redaktory nesrovnatelně vyšší než v době jeho prvního nástupu. Neodpovídající kvalifikaci částečně vyvážil praxí, přesto mu bylo uloženo, aby se do tří let podrobil jazykové zkoušce z ruštiny. Nedostatečné vzdělání navíc brzdilo jeho platový růst, proto se přihlásil na roční studijní kurz na Vysoké stranické škole ÚV KSČ (školní rok 1962/1963).

V průběhu 60. let již M. Jochman zaslouženě náležel mezi schopné redaktory s rozsáhlými zkušenostmi a hlavně s velkou a pro rozhlas cennou znalostí svého působiště. Jak se můžeme dočíst v jeho nové pracovní smlouvě podepsané v lednu 1966, k jeho povinnostem patřilo: dokonale znát všechny oblasti života v kraji, aktivně se na nich podílet a pohotově zaznamenat všechny významné události zde, budovat a využívat síť spolupracovníků, ovládat všechny hlavní zpravodajské formy zpracování, navrhnout redakci svůj týdenní a měsíční plán a mimo to povinnosti rázu technického (stříh a přetáčení, odbavování telefonem a dálkopisem apod.) a administrativního.

## Mgr. Jana Bartošová

## František Lamač

15. 12. 1910 Praha – 1965

### *režisér publicistických pořadů, programový pracovník*

Narodil se jako jediné dítě v rodině policejního zřízence v Praze. Po obecné škole pokračoval ve studiu na reálce a v letech 1926–1931 navštěvoval ještě obchodní akademii. Z osobního dotazníku, který vyplnil František Lamač při nástupu do Čs. rozhlasu, lze vyčíst, že zaměstnání měnil poměrně často, a podle uvedených dat se lze domýšlet, že příčinou těchto změn mohla být zejména hospodářská krize a pak i složitá situace v období druhé republiky. Zatímco prvních deset let střídal úřednické posty v různých firmách a organizacích (mj. byl úředníkem na policejním ředitelství) se samostatným obchodním podnikáním, od poloviny roku 1941 zakotvil na tři školní roky jako učitel na základní odborné škole obchodní. A zřejmě tehdy nabralo jeho profesní zaměření jiný směr – „zběhl“ k divadlu. Nejprve se stal na sezonu 1944/1945 hercem a režisérem Divadla práce Praha (zdá se, že jeho činnost zde nepřerušilo ani totální nasazení v období 15. září 1944 – 5. května 1945 v pražském podniku Tip-Top), po válce následovaly v rychlém sledu Divadlo Orlických hor v Rychnově

V srpnových dnech 1968 se M. Jochman aktivně účastnil rozhlasové štafety, v níž si předávala slovo krajská rozhlasová studia, aby bylo zajištěno nepřetržité vysílání. Tehdy se ve složitých podmínkách podílel s ostravskými kolegy několik dní na vysílání ze soukromého bytu v Havířově. Ještě v listopadu 1968 mu bylo na základě jeho zkušeností a věrnosti podniku navrženo zvýšení platu, postupem další doby a po vyškrtnutí z KSČ v roce 1970 se však jeho srpnové angažmá stalo překážkou v dalším setrvání v rozhlase a v listopadu 1971 se definitivně rozhodlo, že jeho pracovní poměr zde bude k 31. březnu 1972 ukončen.

Normalizační šéfredaktor zpravodajské redakce Karel Kvapil napsal sice M. Jochmanovi veskrze příznivý pracovní posudek, stigma roku 1968 ho však zcela vyřadilo z novinářské profese a on až do důchodového věku pracoval jako údržbář v družstvu Zlatník v Ostravě. Své rehabilitace v 90. letech se M. Jochman dožil, o jeho dalším životě ani o datu jeho úmrtí však už zprávy nemáme.

#### **Poznámka:**

Veškeré citace převzaty z osobního spisu Milana Jochmana, Archiv Českého rozhlasu, Fond Osobní spisy – Spis Milana Jochmana.

nad Kněžnou, Oblastní divadlo Náchod, Národní divadlo České Budějovice a Městské divadlo Most – postupně v pozicích šéfrežisér a umělecký šéf.

Krátce po odchodu z divadla v Mostě (březen 1949), konkrétně 11. května 1949, začal František Lamač spolupracovat s Československým rozhlasem jako externí hlasatel (podle jiných pramenů začala externí spolupráce s Čs. rozhlasem už roku 1946<sup>1</sup>). V tomto období rozhlas řešil personální krizi v hlasatelském sboru kvůli dvěma nemocným a jednomu zaneprázdněnému členovi a F. Lamač se jevil jako zdatná posila, neboť „*vyhověl při zkoušce všem podmínkám na hlasatelskou službu kladeným*“.

Stejně jako během působení v divadle i v rozhlase začal F. Lamač stoupat rychlým tempem do vyšších pozic. Již v září 1949 se začal podílet na přípravě a režii hlavní zpravodajské relace dne Rozhlasové noviny, od října 1949 byl touto činností pověřen oficiálně. V poválečném období velice vzrostl význam rozhlasového zpravodajství jako rychlého a aktuálního informačního zdroje a v době po únoru 1948

se ještě zvýšil důraz na jeho úlohu politickou. A je vlastně s podivem, že nestraník a rozhlasový začátečník Lamač dostal v krátké době takovou důvěru a odpovědnost. Co se týče politického uvědomění Františka Lamače, již z různých detailů je možné soudit, že jistou aktivitu na přelomu 40. a 50. let vyvíjel – uměleckým šéfem Městského divadla Most se stal 25. února 1948 a působil zde i jako člen akčního výboru. Nebyl ale aktivní jen v rovině politické, v předchozím působišti, v Národním divadle v Českých Budějovicích, režijně nastudoval za jedinou sezonu devět premiér (jednu z nich ve spolupráci s kolegou). A stejně tak i v rozhlase se uvedl jako pracovník zdatný a velice pilný. Když pro něj jeho nadřízený žádal v listopadu 1950 zvýšení platu, v odůvodnění stálo: „*Soudruh Lamač byl původně připravovat pouze na přípravu a režii Rozhlasových novin, kdy se počítalo s pracovním zatížením od 12 do 20 hodin. Během doby se jeho úkoly značně rozrostly. Dnes má s. Lamač kromě přípravy Rozhlasových novin (což znamená poslech a přípravu pásků, studování a natáčení jednotlivých textů s herci a hlasateli, výběr hudebních vložek, příprava a redakce programového listu Rozhlasových novin, vlastní režie Rozhlasových novin) v pracovní povinnosti také celou přípravu samostatné zpravodajské relace Zprávy z našich krajů. Její příprava spočívá ve stejných úkolech jako příprava Rozhlasových novin a práci s ní spojenou vykonává s. Lamač ve své normální pracovní době navíc. Další povinnosti, které přibýly s. Lamačovi k režii Rozhlasových novin, je příprava textů a reportáží pro Ranní rozhlasové noviny, výběr hudebních vložek pro relaci Naše kraje a Ranní rozhl. noviny, každodenní natáčení přehledů zahraničního tisku, režijní zpracování a natáčení pravidelné týdenní relace „Naše knihovnička“, pravidelné režijní zpracování a natáčení týdenního politického komentáře. Kromě toho s. Lamač doplňuje a udržuje hudební archiv Zpravodajství, tzn., že z běžného programu vybírá vhodné pásky a přetáčí je na trvalky.“*

Spokojenost s prací F. Lamače byla v Čs. rozhlase setrvalá a brzy ho čekalo další nezanedbatelné zvýšení platu a od července 1951 post vedoucího režiséra Rozhlasových novin. Zajímavým se přitom jeví fakt, že ve dnech, ve kterých probíhaly vykonstruované politické procesy (např. s Miladou Horákovou, Rudolfem Slánským) a Rozhlasové noviny o nich obšírně informovaly, neměl ani v jednom případě Lamač službu v režii.

František Lamač v hierarchii rozhlasového zpravodajství dále stoupal – přes post vedoucí skupiny režisérů publicistických programů (1954) až k pozici vedoucí režisér Hlavní redakce politického zpravodajství (1957). Mimo práci ve zpravodajství psal a režíroval v 50. letech propagandistické rozhlasové

hry a pásma s tematikou Stalin, Gottwald, sovětská mládež apod. Z Lamačovy tvorby se ale do dnešních dnů zachovalo dosti málo, ve zvukové podobě dokonce vůbec nic, proto snad lze k přiblížení jeho práce použít slova Rostislava Běhala: „*Režisér náročnějších dokumentárních pásem a reportážních přenosů.*“<sup>2</sup>

Na začátku roku 1958 zřídilo kolegium Čs. rozhlasu funkci režisér programu, jejíž představitel měl být podřízen přímo ústřednímu řediteli a podléhat mu mělo celé programové ústředí. Náplň práce byla stanovena takto: „*...sleduje denní program Čs. rozhlasu, koordinuje jej, dbá na jeho plynulost a vzájemnou souvislost, zajišťuje informovanost posluchačů o programu Prahy I, II a III. Kromě toho je sekretářem týdenní programové rady ČSR, referuje pravidelně na schůzi rozhlasového kolegia, připravuje pro programovou radu ČSR měsíční tematické přehledy politických kampaní a programových akcí, hlavních pořadů večera, sobotních a nedělních pořadů Prahy I, II i III. Je oprávněn v součinnosti s redakcemi, vedoucími vysílání, případně ústředním ředitelem činit do denních programů realizovatelné zásahy drobnějšího charakteru i významné změny. Režisér programu připravuje také vysílací schema.*“ Do funkce byl 15. března 1958 jmenován František Lamač. Další reorganizace zhruba po roce začlenila programové ústředí do gesce náměstka ústředního ředitele pro program, ale útvar se rozšířil a F. Lamačovi tak přibyla další práce a odpovědnost. Na starost měl mimo jiné i koordinaci přímých přenosů a celodenních vysílání, kterých byla v tomto období v souvislosti s rychlým rozvojem sovětské kosmonautiky celá řada. Funkci i nadále zastával se svou obvyklou pilí a vervou, o čemž svědčí desítky dnů nevybrané dovolené. Na pozici režiséra programu, později vedoucího programového ústředí, strávil celkem šest let.

Začátkem roku 1964 byl v souvislosti s novou organizací programových útvarů přeřazen na místo vedoucího Oddělení rozhlasových informací a dokumentace. Příčinou tohoto přeřazení zřejmě byla směrnice předsednictva vlády ČSSR o snížení stavů správního a řídicího aparátu v Čs. rozhlase o třicet míst. Důvodem, který se pak nabízí v druhém plánu společně se směrnicí vlády, je výtka o stagnaci programu, která zazněla na schůzi předsednictva kolegia Čs. rozhlasu 15. října 1963.<sup>3</sup> František Lamač ale s novou situací zjevně spokojen nebyl, protože v poměrně krátké době inicioval schůzku s vedením ohledně svého zaměstnání v rozhlase. Na schůzce, která se uskutečnila 9. listopadu 1964, došlo k dohodě o ukončení pracovního poměru F. Lamače k 31. lednu 1965. Ale již za několik dní, 16. listopadu 1964, se konala schůzka nová, a skončila

dohodou, že F. Lamač rozváže svůj pracovní poměr v rozhlase již k 30. listopadu 1964. Tím veškeré stopy po Františku Lamačovi končí a není známo ani přesné datum jeho velice rychle následujícího úmrtí.

#### Poznámky:

- 1) Srov. Archiv Českého rozhlasu, Fond Osobní spisy – Spis Františka Lamače. V osobním dotazníku je datum nástupu externí spolupráce 11. 5. 1949, v Zápočtu předchozích služeb k 31. 12. 1960 je uvedeno datum 1. 4. 1946, platební doklady za odsloužené směny jsou ale až od května 1949.
- 2) Běhal, Rostislav: Kdo je kdo v sedmdesátileté historii

Českého rozhlasu. Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, Praha 1993, s. 151.

- 3) Archiv Českého rozhlasu, zápisy z kolegií Čs. rozhlasu 1963–1964. Zápis z 22. schůze předsednictva kolegia Čs. rozhlasu 15. 10. 1963, bod 3.: Závěry k současné programové činnosti Čs. rozhlasu: „Předsednictvo vyslovuje nespokojenost se současným stavem činnosti rozhlasu, s programovou stagnací, zvláště s nedostatečným plněním úkolů daných usnesením XII. sjezdu a plněním aktuálních úkolů, spojených s ekonomickými a politickými problémy.“

Veškeré další údaje a citace jsou převzaty z osobního spisu Františka Lamače (viz pozn. 1).

## Mgr. Jiří Hubička

### Adolf Mácha

18. 12. 1910 Praha – neznámě

#### hlasatel

Nebývá to zvykem, údaje tohoto typu považujeme pro vzpomínkový medailon zpravidla za nepodstatné, ale když se v osobním spisu člověka, jemuž věnujeme pozornost, nacházejí, můžeme je – ve zkratce – ocitovat. Poskytnou nám aspoň představu o fyzické podobě dotyčného, která není sice u rozhlasového hlasatele podstatná, avšak nepochybně dokresluje jeho celkový profil.

Dne 21. března 1933 píše dr. Bohuš Stretti, městský okresní lékař pro Prahu XII, ředitelství Radiojournalu: „Vyšetřoval jsem dnes pana Adolfa Mácha, jenž se u vás uchází o místo. Udává: Jsem 22 let starý, bývalý sazeč, úplně zdravý. Kromě dětských nemocí jsem nestonal, ani úrazu neutrpěl. K vojsku jsem nebyl odveden pro celkovou slabost. Oba rodiče zdraví, 50 a 49 let staří. Jeden starší bratr je zdravý; více nás nebylo.“

Vyšetřením shledávám: mladý muž vyšší postavy, hubený, zdravého vzhledu. Nález na plicích i orgánech břišních pravidelný... Smysly vesměs správně fungují. Chrup dobře uchován... Doporučuji k přijetí... s pozdravem...“

Tomuto lékařskému doporučení předcházela žádost, kterou Adolf Mácha poslal ředitelství Radiojournalu pouhý týden předtím, tedy 15. března 1936.

Ocitujme si zde tento dopis – je v něm obsažena část Máchova životopisu, současně text může sloužit jako příklad, jak odlišně (ve srovnání s dneškem) byly ve 30. letech minulého století formulovány tzv. motivační dopisy.

„P. T. slavné ředitelství ‚Radiojournalu‘

Uctivě podepsaný dovoluje si prositi o propůjčení

*jakéhokoli místa ve službách Radiojournalu a svoji žádost dovoluje si takto zdůvodnit: Žadatel, narozený 18. prosince 1910 ve Vršovicích, příslušný do Prahy, povoláním typograf, posledně zaměstnán u firmy ‚Kompas‘, knihtiskárna a nakladatelství na Smíchově, jest již od 21. května 1932 pro současně panující krizi bez zaměstnání, takže jest odkázán na pomoc svých rodičů, u nichž bydlí. Proto byl by ochoten přijmouti jakékoliv zaměstnání, jeho silám přiměřené.*

*Absolvoval jsem měšťanskou školu s prospěchem chvalitebným a 4 letou odbornou školu typografickou, taktéž s prospěchem chvalitebným, o čemž doklady jest ochoten předložit.*

*Podotýkáje, že vojenské povinnosti jest již zproštěn, slibuje v případě blahovolného vyřízení své snažné žádosti, že se ze všech sil vynasnaží poctivě vyhověti všem požadavkům v povolání, jež mu slavné ředitelství Radiojournalu laskavě stanoví. V dokonalé úctě...“*

Adolf Mácha byl do služeb pražského Radiojournalu přijat k témuž datu, z něhož pochází zpráva doktora Strettiho – tedy k 21. březnu 1933 – a to na místo zřizence gramofonového oddělení.

Mácha patří k těm z hlasatelů, kteří v rozhlase začínali skutečně od příslovečné „píky“.

Co v zařazení zřizence gramofonového oddělení dělal? Uchoval se podrobný popis úkolů, který v březnu roku 1940 Mácha sám sestavil: „Od roku 1933 byla mi postupně přidělena tato práce:

*vedení archivu gramofonových desek...*

*zařazování nových a obnovování obehnaných neb poškozených desek, zápis jednotlivých zvuků*



do kartotéky zvukových efektů podle abecedního pořádku...

vedení archivu gram. desek s běžným hudebním repertoirem...

vedení a doplňování kartotéky hudebních skladeb podle autorů...

vedení seznamu národních a populárních písní s označením...

sestavování týdenních rozvrhů služeb gramofonovým operatérům pp. Vejvodovi a Langmaierovi...

přehledný zápis všech zkoušených a vysílaných relací příštího týdne do knihy služeb...

úzká spolupráce s pp. režiséry při volbě a výběru zvukových efektů a hudby, určených pro jednotlivé relace činoherní, montáže...

měsíční výkazy, podávající přehled o počtu zkouškových a vysílacích hodin jednotlivých oddělení...

mixování všech dopoledních relací školského rozhlasu a relací vzdělávacího odboru jako např. Čtvrt hodinek pro ženy aj.

soupis foliových desek, na něž bylo speciálně nahráno to, co která relace vyžadovala..."

V roce 1936 Mácha žádá, aby byl zařazen mezi ty zaměstnance Radiojournalu, kteří používají nejen výhody členství Všeobecného penzijního ústavu, ale i členství obchodní a úřednické pojišťovny. Ke své žádosti uvádí: „...*Dodatečně pak (jsa ve službách Radiojournalu) absolvoval jsem osmi měsíční večerní kurs obchodní školy Maděrovy s velmi dobrým prospěchem. Mimo prací expedičních bylo mi v roce 1935 přiděleno též mixování a montáže gramofonových desek pro veškeré relace. Tuto duševní a zodpovědnou práci konám k úplné spokojenosti pánů režisérů, o čemž svědčí přiložené dobrozdání.*“

Nepřeháněl. Svědčí o tom následující úryvky z několika doporučujících dopisů:

Mirko Očadlík píše 21. dubna 1936: „*Pan Adolf Mácha, který v gramofonovém oddělení pracuje od svého nastoupení do služeb Radiojournalu, vykonával své práce zcela bezvadně a se spolehlivostí, která způsobila, že byl přidělen k mixingu desek. Při této práci je rozhodujícím faktorem všeobecná inteligence, která vyžaduje nejen bystrost a schopnost rychlé reakce na pokyny, ale i oddanost k práci, která nehledí na úřední hodiny... Pro mixérskou práci se stal pan A. Mácha nepostradatelnou silou provozu činoherního. Navrhoval jsem několikrát a se souhlasem Dra. Kareše jsem se přimlouval za to, aby p. Mácha byl převeden ze stavu zřízenců mezi síly provozní... Mohu pana Mácha doporučit jako člověka nejen schopného, ale i neobyčejně ochotného, jemuž je práce, kterou vykonává, opravdovou radostí...“*

Z ostatních ocitujeme ještě slova režiséra Jareše: „*Mohu po dvouleté režisérské práci v Radiojournalu,*

*kdy při všech mých relacích ve funkci gramomixera spolupracoval pan Adolf Mácha, prohlásiti, že ovládá svůj obor technicky bezvadně a jest naprosto svědomitý. Jeho skutečný pracovní zájem jest zárukou (při jeho rutině a potřebné inteligenci) dobrých výsledků celkové práce...“*

Ve stejném duchu napsal svoje doporučení také režisér Václav Sommer.

Výsledek těchto připisů byl zaznamenán v dokladu z 26. května 1936, v němž se praví: „*S platností od 1. června 1936 přeřazujeme Vás do kategorie podúředníků s měsíčním služným 900 Kč.*“

Z dubna 1940 pochází následující Máchova žádost, která dokládá, že po finanční stránce nebyla práce „rozhlasového podúředníka“ žádnou výhodou. „*Adolf Mácha, podúředník gramofonového oddělení Českého rozhlasu, dovoluje si tímto požádati o půjčku K 1000,-, za účelem zakoupení a instalování plynového vařiče a plynoměru, obstarání paliva a ošacení své rodiny. Podepsaný žádá, aby vzhledem k důvodům výše uvedeným byla jeho žádost příznivě vyřízena, jelikož nemá příležitosti, aby si jiným způsobem mohl tak vysokou částku zaopatřiti.*“

Půjčka mu byla schválena.

V roce 1942 předstoupil Mácha poprvé před mikrofon jako hlasatel zpráv. Vzápětí lze nalézt v jeho materiálech písemné doporučení (s nečitelným podpisem), které mu zajistilo, že se stal trvalým členem hlasatelského sboru.

„*Pan Adolf Mácha působí od 19. 10. 1942 jako hlasatel ČTK. V této činnosti se dobře osvědčil, a to jak po stránce zvukové, tak i pokud jde o svědomité plnění povinností. Navrhují proto, aby byl definitivně zařazen k našim stálým hlasatelům.*“

V hlasatelské profesi pak musel (čas od času) skousnout i úkoly, které mu nepochybně nebyly příjemné. V archivu existuje jediný zvukový snímek, který tuto část hlasatelské profese v době okupace v Máchově případě dokládá. Je to záznam rozhovoru s dělníky, kteří před válkou pracovali v SSSR. Spolu s Ing. Cincibusem zpovídá Mácha několik dělníků, kteří hovoří o bídě, nehospodárnosti a šlendriánu, jichž byli při svém pracovním pobytu v Sovětském svazu svědky. Šlo nepochybně o pravdivé a nikterak nezkrácené informace. V protektorátním vysílání měl však pořad (z května 1943) nepochybně propagandistický cíl.

Jako ostatní jeho kolegové účastnil se Adolf Mácha rovněž vysílání pražského rozhlasu v průběhu bojů o rozhlas. A stejně jako ostatní hlasatelé (jmenovitě Josef Junek, Josef Cincibus, Stanislav Kozák, Zdeněk Mančal, Ladislav Štorkán, Jaromír Matoušek a Otto Kukral) vystoupil i on koncem května 1945 ve vysílání s prohlášením hlasatelů, v němž tito vyjadřují svoje politování nad tím, že se

na vysílání protektorátního rozhlasu museli podílet.

V prohlášení, v jehož čtení se uvedení hlasatelé střídali, připadla Adolfu Máchovi interpretace těchto slov: „*Bylo naprosto nutné, aby většina hlasatelů byla stoprocentně spolehlivá a zapojená do podzemního hnutí, aby v rozhodující chvíli mohla plně a odpovědně zasáhnout. A to se také podařilo, jak sami nejlépe víte, když jsme vás volali, informovali a povzbuzovali v revolučních dnech od soboty 5. května až do večera 9. května.*“

Po odeznění revoluční atmosféry hlasatelé dostali opět důvěru a v práci za mikrofonem (včetně Adolfa Máchy) pokračovali. A to až do září roku 1950. Tehdy Adolf Mácha, spolu s dalšími pěti hlasateli, dostal výpověď.

## Mgr. Tomáš Bělohlávek

### Anna Majznerová

24. 12. 1920 Praha – 5. 8. 1996

*novinářka, redaktorka, výzkumná pracovnice*

Anna Majznerová, roz. Mikolášková, se narodila na Štědrý den roku 1920. Její otec Ladislav Mikolášek pracoval jako knihařský dělník, matka Jana se starala o domácnost. Malá Anna nastoupila do školních lavic v roce 1926. Po absolvování měšťanky studovala od roku 1935 na obchodní akademii, kde úspěšně složila dne 6. června 1939 zkoušku z dospělosti. Po maturitě se soukromě věnovala studiu cizích jazyků. Její aktivní znalosti ruštiny, angličtiny, francouzštiny a němčiny jí, první červencový den roku 1939, otevřely dveře do firmy Omnipol, známého prvorepublikového podniku zahraničního obchodu, který se specializoval na sjednávání tzv. barterových obchodů strojírenských výrobků plzeňské Škodovky. V Omnipolu pracovala během celé války jako cizojazyčná korespondentka, jejíž hlavní pracovní náplň spočívala v překladech a vyřizování zahraniční korespondence. Po květnových událostech roku 1945 přešla v rámci téže společnosti na pozici referentky v dopravním a finančním oddělení, kde setrvala až do podzimu roku 1951. To už ale bývalý Omnipol vplynul v rámci společenských změn, které od roku 1948 probíhaly v Československu, do podniku zahraničního obchodu Motokov. Mezitím se v roce 1947 provdala za Zdeňka Majznera, úředníka ministerstva práce a sociální péče, s nímž později vychovala čtyři děti.

Anna Majznerová nastoupila do služeb Československého rozhlasu 1. října 1951. Byla přijata do redakce Zpravodajství, kde zastávala nejprve pozici administrativní pracovnice, referentky pro

Způsob, jakým to vedení tehdejšího rozhlasu provedlo, byl už několikrát popsán v souvislosti s osudy Máchových stejně postižených druhů (naposledy ve stati zasvěcené Růženě Hájkové, jež je uveřejněna v tomto čísle SR).

A stejně jako tomu bylo u R. Hájkové, ani v případě Adolfa Máchy nejsou známy okolnosti, které jeho život po tomto vynuceném odchodu z rozhlasu provázely.

Na rozdíl od několika svých stejně postižených kolegů si však Mácha v roce 1968 nezažádal o rehabilitaci.

Patří k onomu velkému množství talentovaných rozhlasáků, jejichž profesní vývoj byl násilně zpřetrhán. K jeho osobní újmě a zcela nepochybně ke škodě (a ostudě) samotného Československého rozhlasu.

archivování dokumentů a později překladatelky. Od roku 1953 přešla do zahraniční rubriky Hlavní redakce politického vysílání (HRPV), v níž působila až do roku 1961. V zahraniční redakci HRPV se zpočátku zabývala přípravou drobných rozhlasových útvarů, především krátkými poznámkami a úvahami nad aktuálními událostmi ve světě, později se uplatnila i jako pohotová komentátorka soudobých zahraničněpolitických událostí. Jako redaktorce Mezinárodního života a propagandy HRPV jí byla svěřena od 1. dubna 1953 oblast Sovětského svazu, Spojených států amerických a Velké Británie.<sup>1</sup> Zde si získala velmi rychle respekt díky svým jazykovým znalostem, umění stylistické zkratky, politickému rozhledu, mimořádné píli, ale i obětavé pomoci ostatním kolegům. Kladně byla hodnocena i její činnost v oboru tzv. masové politické práce.

Pokud prolistujeme v Archivu ČRo fond tzv. deníčků, můžeme si udělat poměrně jasnou představu o její tehdejší pracovní náplni. V padesátých letech psala úvahy nad mezinárodními problémy soudobého světa, připravovala souhrnné a drobné komentáře k politickému dění ve východním bloku a v anglosaských státech, dále psala tzv. tečky či závěrečné drobné poznámky k publicistickým a zpravodajským pořadům. Samozřejmě, že se v těchto propagandistických komentářích odráží atmosféra tehdejší přeexponované doby, času nekritického obdivu ke všemu ruskému a socialistickému, a naopak až dogmatickému vyhledávání jakýchkoliv chyb u tradičních kapitalistických států. Je pochopitelné,

že tento schematismus se musel chtít nechtě projevit i v rozhlasové práci Anny Majznerové.

V zahraniční redakci se kromě psaní příspěvků na aktuální zahraniční téma hojně věnovala překladům. Ostatně v době, kdy v hlavním městě Sovětského svazu probíhala moskevská konference, která se věnovala mezinárodnímu zajištění míru v Evropě (29. listopadu – 2. prosince 1954), udělil tehdejší ústřední ředitel Československého rozhlasu František Nečásek Anně Majznerové uznání za pohotový překlad tzv. moskevské deklarace, kterou rozhlas vysílal na svých vlnách v jejím překladu.<sup>2</sup>

Na počátku 60. let se začala psát nová kapitola v jejím rozhlasovém životě. Na žádost Karla Šubrta, bývalého zahraničněpolitického komentátora a někdejšího vedoucího Metodického kabinetu, přešla v roce 1961 do Studijního oddělení, v němž se v průběhu 60. let vytvořilo mimořádně vhodné milieu pro výzkumnou činnost.

Byla to doba jisté renesance pro analytickou badatelskou práci v oboru rozhlasové teorie, neboť vycházely odborné monografie, sborníky, byl založen čtvrtletník *Studie a úvahy*, měsíčník *Rozhlas ve světě*, pořádaly se tematické besedy a rozhlasové Žatvy. Přispělo k tomu nejen jisté pozvolné uvolňování politické atmosféry v tehdejší společnosti, ale především personální obsazení Studijního a výzkumného oddělení, které se snažilo povznést rozhlasové bádání na vědeckou úroveň. Mezi spolupracovníky Anny Majznerové nalézáme kromě již zmíněného Karla Šubrta, který se jí stal nepostradatelným dlouholetým rádcem a kolegou, také teoretika a rozhlasového publicistu Josefa Branžovského, filologa, básníka a překladatele Vladimíra Bozděcha, psychologa Václava Smitku, literárního kritika a teoretika rozhlasové tvorby Jana Lopatku, redaktora Jiřího Orta, hudebního redaktora Jaroslava Kasana, socioložku a publicistku Jaroslavu Votavovou a konečně novinářku Jiřího Lederera, budoucího významného žurnalistu „pražského jara“ 1968. Právě dva posledně jmenovaní kolegové vytvořili ze Studijního oddělení na svou dobu velmi kvalitní vědecké pracoviště, které plnilo výzkumné úkoly napříč mnoha obory, počínaje teorií rozhlasové tvorby přes historii, jazykovědu, sociologii až po rozsáhlou vydavatelskou činnost, která se projevila v mnoha závažných statích o teorii i praxi rozhlasové tvorby, jež byly nejčastěji publikovány v edicích *Informace*, *učebnice*, *semináře* a *Informace studijního oddělení*.<sup>3</sup>

Anna Majznerová byla přijata do Studijního oddělení na pozici redaktorky, později v 70. letech byla zařazena mezi samostatné výzkumné pracovníky. Od 60. let se začala systematicky věnovat teoretickému bádání v oboru rozhlasové tvorby. Zaměřila se na oblast politického vysílání a živého slova. Dále

se soustavně zabývala studiem zahraniční literatury, překládala cizojazyčné odborné texty a články. Později se její schopnosti projevily i v oblasti řízení menšího kolektivu externích spolupracovníků výzkumného oddělení. Společně s Karlem Šubrtem začala shromažďovat rozsáhlý materiál domácí i cizí proveniencí k činnosti Československého rozhlasu i zahraničních rozhlasových společností. Vybudovali příruční studijní knihovnu, kam soustředili veškerou rozhlasovou literaturu, odborné knihy, časopisy a bulletiny, věstníky a propagační materiály. Postupně fakticky vytvořili z velkého množství nejrůznějších dokumentů fond Studijního oddělení, který však byl z velké části zlikvidován poté, co bylo Studijní oddělení na počátku 70. let zrušeno a klíčoví zaměstnanci propuštěni.

Připomeňme, že A. Majznerová stála společně s Karlem Šubrtem u zrodu bulletinu *Rozhlas ve světě*, který přinášel od roku 1964 každý měsíc přehled nejzajímavějších zpráv ze zahraničních rádií. Pro tento měsíčník sama vybírala materiál, překládala cizí texty, revidovala články pro jednotlivé rubriky a prováděla finální korektury. Přípravě tohoto interního časopisu se věnovala až do svého odchodu do důchodu v roce 1978. Časopis *Rozhlas ve světě* byl vydáván jako interní periodikum pro rozhlasové zaměstnance, který obsahoval stále rubriky *O zahraničních rozhlasech*, *Rozhlasová teorie a výzkum*, *Z časopisů*, *Zprávy ze světa*, *Z techniky*, *Diskuze – názory – problémy*.

Přestože strávila většinu svého profesního života ve službách Československého rozhlasu, v archivu se nám nedochoval do dnešních dnů žádný pásek se záznamem jejího hlasu. Uvedme si tedy alespoň díla, která se nám dochovala v písemné podobě od 50. let minulého století. Jedná se především o nejrůznější poznámky, rozhlasové komentáře a pásma.

Nejstarší dochovaná poznámka byla vysílána v rámci Rozhlasových novin dne 7. prosince 1952. Nese název *Osud mladého obránce míru, holandského vojáka Pita van Staverena*. Z roku 1953 se pak dochovalo pásmo *Tekuté zlato*, v němž Anna Majznerová přibližuje okolnosti znárodnění sovětského naftového průmyslu, a tři „mezinárodní komentáře“, které nezaprou poplatnost době svého vzniku. *Jak žijí zestárlí dělníci a dělnice moskevského Trjochgorského kombinátu*, *O životě dětí v kapitalistických zemích*, v němž prvoplánově vylíčila údajnou bídu, nouzi a utrpení dětí v tradičních západních demokraciích. Konečně její komentář *O životě dětí v zemích tábora míru* byl naopak ódou na život mladých pionýrů v Číně, Mongolsku, Sovětském svazu a Rumunsku. Kromě politických komentářů a poznámek se podílela také na přípravě různorodých pásem. Za všechny zmiňme alespoň oblíbené pořady *Nad mapou světa*. Z nejrůznějších cyklů

aktuální publicistiky je třeba uvést programové řady *Zajímavosti ze světa* a *Týdeník novinek a zajímavostí*, do nichž pravidelně přispívala. Z 60. let stojí jistě za zmínku pořad *Tajemství Toplitzského jezera*, který v roce 1963 uvedla stanice Československo I v rámci programové řady *Zajímavosti ze světa*. Ve čtvrtodince se vypráví o čarokrásném jezeře v Solné komoře v Rakousku, na jehož dně měly být údajně ukryty zlaté rezervy a nejrůznější listiny a dokumenty z doby Třetí říše, které sem narychlo ukryli nacisté na konci války.

Další dochované materiály z tvorby Anny Majznerové nás přenášejí téměř o jedno desetiletí dopředu, až na počátek 70. let, kdy začala přispívat do programové řady *Proti iluzím a mýtům*, v níž podrobovala poměrně sřívou kritikou politické a ekonomické poměry v západních demokraciích. Jsou to například příspěvky typu *Americké školy nemají peníze*, *O nezaměstnanosti ve Velké Británii*, *Zdravotnictví v USA – situace v nemocnicích*. V letech 1972–1974 vysílala stanice Hvězda její aktuality, např. na téma *Jak vypadá sociální pojištění ve Spojených státech*, *V USA propouští lidi před odchodem do důchodu*, *O motivech krádeží uměleckých děl na Západě*, *K sociální situaci herců v NSR*, *Zkrachovalý japonský zázrak – o inflaci v Japonsku* apod. Můžeme konstatovat, že v 60. a 70. letech, tedy v době, kdy A. Majznerová patřila mezi kmenové zaměstnance Studijního oddělení, nepřestala přispívat do publicistických a zpravodajských rubrik na stanicích Praha a Hvězda.

Anna Majznerová se uplatnila také v oblasti uměleckého překladu rozhlasových literárně-dramatických děl. Je třeba uvést její překlad autentické hry o problémech stáří z pera Dietharda Klanteho *Večerní slunce* a dokumentárního pásma

*Žij, jak dovedeš nejlépe* z tvůrčí dílny finských autorů Juha Virkkunena a Petri Solomaa. Do češtiny dále přeložila dílo Jurije Galperina *Živé slovo*, které se zabývá uměním vedení rozhovoru, práci rozhlasového dopisovatele a reportéra, jež vyšla v edici *Knihovnička rozhlasu*. Konečně ještě zmiňme překlad souboru úvah o tvorbě sovětských režisérů V. O. Toporkova, V. S. Turbina a dalších autorů s názvem *O práci rozhlasového režiséra*.

Poměrně rozsáhlá je samozřejmě i publikační činnost Anny Majznerové. Jednak fakticky až do roku 1977 redigovala časopis *Rozhlas ve světě*, jednak pravidelně přispívala do časopisů *Rozhlasová a televizní práce* a *Rozhlasová práce*, v nichž zveřejňovala např. medailonky významných rozhlasových pracovníků. Za všechny připomeňme alespoň malá ohlednutí za dílem Josefa Branžovského či Karla Šubrta nebo neotřelou úvahu *Jak dostat svět k mikrofonu*. Do pestré palety její každodenní pracovní náplně pochopitelně patřilo také psaní nejrůznějších recenzí z odborné zahraniční literatury, periodik a sborníků.

Láska k rozhlasu ji neopustila ani po odchodu na odpočinek, neboť ještě v 90. letech minulého století pravidelně externě spolupracovala se Studijním oddělením.

#### Poznámky:

- 1) Archiv Českého rozhlasu, Fond Osobních spisů, Spis Anny Majznerové, Návrh zařazení Anny Majznerové do III. pracovní třídy redaktorů z 24. 7. 1953, bez č. j.
- 2) Archiv Českého rozhlasu, Fond Osobních spisů, Spis Anny Majznerové, Rozhodnutí ústředního ředitele Čs. rozhlasu č. 68, Pochvala pro Annu Majznerovou za rychlý a velmi dobrý překlad moskevské deklarační, 12. 12. 1954, bez č. j.
- 3) Srov. Rostislav Běhal: Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu, Praha 1992, s. 153 a 279.

## ROZHLASOVÉ NEBE

V této rubrice si budeme připomínat rozhlasové osobnosti, které v časovém rozmezí vydávání Světa rozhlasu odešly do ROZHLASOVÉHO NEBE.

### Ludvík Vaculík

23. 7. 1926 Brumov u Valašských Klobouk, okr. Zlín – 6. 6. 2015 Praha

(rozhovor vedl MgA. Vilém Faltýnek, nahrávka z roku 2006)

*Na Ludvíka Vaculíka vzpomínáme jako na skvělého prozaika, novináře a fejetonistu, ale trochu zůstávají v pozadí jeho začátky. V letech 1958–1965 dostával průpravu Československým rozhlasem. Zisk to byl vzájemný. Vaculík připravoval mimořádné pořady do vysílání a sám třibil svůj autorský rukopis, který později zúročil třeba v reportážní práci, ale zejména ve specifickém orálním charakteru svého textu.*

Ludvík Vaculík se stal specialistou na takzvané problémové pořady o mladých. Ze stovek jeho námětů jmenujme třeba reportáž o svatbě předsedy ČSM v Kralupech nad Vltavou, portrét svazácké předsedkyně Barbory, která obhájí problémového učně. Točil o tom, zda mají zemědělská družstva pouštět mladé pracovníky na doškolení, jedním obyčejným pracovním dnem provázel studentku Střední uměleckoprůmyslové školy, aby zjistil, jak žije, jak přemýšlí o své budoucnosti, jaká je. Ať už bylo téma jakékoliv, Vaculíkovy pořady se nedaly označit jako obvyklá, ideologicky jasně vymezená suchařina komunistických sdělovacích prostředků. Ludvík Vaculík pronikal pod povrch, byl analytický, originální, zábavný. „Říkali jsme mu Egon Ervín Vaculík,“ vzpomíná rozhlasový režisér Karel Weinlich, podepsaný pod mnoha jeho reportážemi. „Vaculík byl tvrdohlavý Valach, který se za věci rval.“ Dával prostor obyčejným lidem, neprověřeným stranou, sám vstupoval před mikrofon a jako ten, kdo se nebojí ptát, jak věci jsou skutečně, se stával vedlejším hrdinou svých pořadů. Vlastním příkladem dokazoval, že v odkryvání skutečnosti je možné zajít dál, než se do té doby zdálo. Živá otevřená textura jeho pořadů ostatně může oslovit i dnes.

**VF:** Vaše pořady se dlouhá desetiletí skrývaly v rozhlasovém archivu na nepopsaných páscích. Jeden jsem dostal do ruky. Stálo na něm Mikrofon mladých – Včera mi bylo patnáct. Nic víc. Ty názvy mi nic neřikaly. Autor, interpret, režisér – nic tam nebylo. Pak jsem si pořady poslechl. Díkce mladého reportéra zněla velmi povědomě. Pokud je ale autorem známý tvůrce, proč tam chybí jeho jméno? A pak

mi to došlo. Někdo se pokusil váš pásek ukrýt před cenzurním dohledem, aby přežil dobu, kdy jste...

**LV:** Kdy se to mazalo.

**VF:** Ano, kdy jste byl nežádoucí osobou. Takže vypustil podrobnosti a my dnes můžeme slyšet tři nebo čtyři nahrávky z té doby. Z desítek nebo stovek pořadů, které jste natočil. Jeden se jmenuje Markéta touží po řece...

**LV:** No! Na tu rád vzpomínám!

**VF:** ...a ten druhý se jmenuje Vašek je pašák.

**LV:** Na ten si moc nepamatuju. Není to o klukovi, co kradl růže?

**VF:** Je to spíš mozaika příběhů, dva kluci si ze sebe utahují, jeden posílá dopisy jménem toho druhého a je to o kamarádství a o tom, jak si vybudovat dobré jméno. Tyhle dva pořady jsou ze začátku 60. let. Vy jste byl tehdy rozhlasák na plný úvazek?

**LV:** Ano. Pracoval jsem v redakci pro děti a mládež. Byla rozdělená na část pro mládež, Pionýrskou jitřenku, to byl pořad pro děti, pak tam byla hudební redakce, kterou vedl (Miroslav) Turek, a pak literární redakci, která vysílala pohádky.

**VF:** A od začátku jste se věnoval „problémovým“ reportážím?

**LV:** Mě přijali do téhle mládežnické redakce, kde tehdy běžely různé pořady, třeba Sportovní týdeník mládeže, Mikrofon mladých a Včera mi bylo patnáct. Mikrofon mladých byl pro dospělejší lidi, kde se mluvilo o vážnějších životních otázkách, kdežto Včera mi bylo patnáct měl jaksí upoutat pozornost, působit na posluchače, bavit je, upozornit je, jako aby četli, aby se učili a tak. Prostě bylo to věkově zaměřené.

**VF:** V té době jste už měl za sebou práci s mládeží, čerpal jste ze zkušeností vychovatele? (LV od roku 1948 do roku 1951 působil jako vychovatel v učňovských internátech nejprve v Benešově nad Ploučnicí a později v Praze. Pozn. red.)

**LV:** Ale to se v tom... Na to jsem nemyslel, o tom to nebylo, k tomu jsem se nevracel.

**VF:** Byla tehdy pro vás otázka, jak dělat takový pořad nově, aby zaujal? Dokázat něco, co tu ještě nebylo? Stál úkol takhle?

**LV:** Podívejte, já jsem do toho rozhlasu šel s nedůvěrou. Mě oslovila tehdejší šéfredaktorka (Dagmar Maxová, pozn. red.), když si přečetla v literárním časopise Květen úryvky z knížky, která vyšla později pod názvem Rušný dům. A nabídla mně, jestli bych nechtěl u nich pracovat. A já jsem se zhrozil té firmy rozhlas. Státní rozhlas, to bylo jako Rudé právo. To přeci byla ta převodová páka strany, to já bych nikdy... Já jsem byl v KSČ, absolvoval jsem Vysokou školu politickou, mohl jsem pracovat v Rudém právu – no ale to pro mě vůbec nezapadlo v úvahu. Já jsem dokonce ani nepsal nikam proto, že když jsem četl, co se tiskne, tak to jsem já nemohl psát. A teď najednou do té státní trouby, kterou byl Československý rozhlas!

**VF:** Tak co vás tedy přesvědčilo?

**LV:** Ta paní působila sympaticky, ano, a říkala: „Podívejte se, tak uděláme takovou domluvu... Jsou taky psané pořady, tak nám jeden pořad napište, jen tak, experimentálně, co byste rád.“ A bylo tam nahuleno, ona celou tu dobu strašně kouřila. Tak jsem si povídal, no počkejte. A napsal jsem Monolog vášnivého nekuřáka. Oni se bavili a vysílali! Z toho jsem poznal, že jsou tolerantní, že to jde, ale že to není na nic, oni kouřili dál. A to mám takhle dodnes. To je i s těmi Posledními slovy, co píšu do Lidových novin. Prostě můžete napsat všechno, pro sebe jste si to vyřídil, ale s ničím to nehne, že. No ale to už tak je.

**VF:** Nebylo to k ničemu, ale přece jen jste tam šel.

**LV:** Udělal jsem externě asi deset pořadů a zjistil jsem, že když sám vím, co jako se tak asi může, tak že mně všechno projde. Tak jsem nastoupil. A v takové úvodní schůzi jsem řekl: „Víte, soudruzí, ale já nevěřím na vedoucí úlohu dělnické třídy.“ A oni se rozchechtali. Tak jsem pochopil, že ten proces, který jsem měl sám v sobě, stejné myšlenky že jsou už i v mnoha lidech. To už totiž byl ten obrodný proces.

**VF:** Tenkrát bylo běžné, že texty reportáží četli hlasatelé. Autorský, autentický přístup, jaký známe z dnešních médií, byl tehdy v rozhlase velmi neobvyklý. A vy jste začal vstupovat do svých pořadů jako autor.

**LV:** Podívejte, první můj pořad byla reportáž ze svazácké svatby. V Kralupech nad Vltavou byla svazácká organizace a pořádali tam svazáckou svatbu. Tak přijel přenosový autobus, napojili kabely, že, a teď jsem si řekl: „Kde to budu natáčet? No tak budu s mikrofonom, jak jde, tu svatbu sledovat.“ A všechno jsem dělal na mikrofon. Popisoval jsem, jak nevěsta vypadá, jak je oblečená, a teď tam bylo, jak si říkají ano... A vysílalo se to takhle. S jediným stříhem: já jsem tomu předsedovi ČSM, který se ženil, dal otázku, jako co teď dál, co manželství a ta funkce dohromady... A on byl potichu, a vzadu někdo z jeho soudruhů řekl: „A seš v prdeli.“ A já jsem byl tak rád, že to řekl, že to najednou bylo takhle pravé. Ale to jsem

musel vystříhnout. Sprosté slovo se tehdy nesmělo. Ale co se stalo! Tento pořad šel na celoredakční poslech, kde dr. Josef Kolář (vedoucí mládežnické redakce, pozn. red.) tehdy říkal: „Tak tady máme pořad. Přišel nový člověk, který si všiml, že rozhlas se dělá mikrofonom.“ A tak jsem tam byl uveden.

**VF:** Jak ty pořady vznikaly?

**LV:** Já žasnu nad tím: měl jsem tenkrát úvazek a nemusel jsem každý týden mít jeden pořad. Protože se počítalo, že redaktor musí někam jet, poznat situaci, natáčet, stříhat a tak. Já když dneska mluvím s lidmi z rozhlasu, tak si myslím, že ty poměry pro jejich práci se zhoršily.

**VF:** Určitě, redaktora, který má v rozhlase srovnatelné podmínky, bychom asi dneska těžko hledali.

**LV:** Ale v to se počítá i to, že materiál z reportáže se musel přepsat a dát schválit na HSTD (Hlavní správa tiskového dozoru, pozn. red.).

**VF:** To znamenalo určitě další zdržení. A měl jste s těmi pořady pravidelné problémy? Mluví se o „problémových pořadech“, protože poprvé otevřeně pojednávaly sporná témata, ale ony na druhou stranu i vám způsobovaly potíže.

**LV:** No tak ano, někdy ano. Některé se nevysílaly, některé se vysílaly. Některé se musely stříhat, že. Ale podívejte se, já jsem měl štěstí. Vždycky když z ÚV přišla stížnost nebo nějaká námitka, tak to musela projednat stranická organizace. A ta naše stranická organizace se mě vždycky zastala. To byl, jak říkám, vývoj myšlení, už v tom se objevoval ten obrodný proces, že. A já jsem za tyto problémové pořady dostal státní vyznamenání za vynikající práci. Odpoledne jsem dostával vyznamenání a večer toho dne se vysílal pořad, za který jsem dostal stranický trest. Šel jsem na měsíc do fabriky. Takové to tenkrát bylo.

**VF:** A který to byl pořad, vzpomenete si?

**LV:** Ne, už nevím. Já jsem měl na takzvaném zlatém fondu asi deset pořadů, ale pak musely být smazány. No a tenhle pořad Markéta touží po řece, to bylo rozkošné. Víte, ten pohyb nebo vývoj k větší svobodě spočíval v tom: Markéta byla holka průserářka a s ní natáčet, to jste si musel morálně a politicky obhájit. Že to je nadaná holka a že měla štěstí, že ji ti lidé okolo ní chápali, a tak. Mladí lidi to poslouchali, protože to bylo o něčem, co se stávalo i jim. Blbci okolo nich je neprověřovali, nepustili je na studium a podobné měli potíže. A právě ty jsme vyhledávali. To byla doba, kdy se třeba poprvé začalo mluvit, že děti kulaků taky mají být vzdělány, že. No.

**VF:** Byl by takový pořad možný i dneska?

**LV:** Ta doba dávala inspiraci. Dneska bych řekl, že kdybyste proti něčemu měli bojovat, tak proti čemu to bude? Proti čemu? Když byla redakční porada o plánu vysílání, tak se určilo téma, a kdo to dostal za úkol, řekl: „A proti čemu to má být?“ Protože bylo

automatické, že je to *proti něčemu*. Je to na obranu těch mladých lidí, má je to povzbudit, přilákat k vysílání. Ale když to mělo být na jejich obranu, tak to vždycky bylo proti něčemu. Proti blbosti na škole, proti blbosti v dílně, proti blbosti mezi nimi...

**VF:** Těm pořadům je přes čtyřicet let, ale dodneška je na nich přitažlivé, že v nich volně a živě přemýšlíte vy i vaši hrdinové. Dopřáváte jim možnost odbočky, slepých cest, odpovědi s nimi hledáte.

**LV:** No tak když jste s tím člověkem mluvil, tak měl taky slovo, že.

**VF:** Ale vy jste to po něm nečistil, nerovnal jste jeho řeč. Prostě, jak to řekl, tak to zůstalo. Ale i to asi bylo těžké obhájit.

**LV:** Nebylo právě. Taková byla tendence v mládež-

nické redakci, kterou vedl tehdy dr. Jiří Kolář a po něm Ferdinand Smrčka. My jsme byli opravdu... jakási výjimka! Některé problémové pořady se dávaly na celoredakční poslech. A ředitel Hoffmann hájil svůj názor a víte, co bylo zvláštní? Že když většina soudruhů s ním nesouhlasila, on jim ustoupil. To byl rys té doby. Já když dneska někde mluvím s mladými lidmi, ti to vidí černobíle: komunismus – a hotovo. Ne, ta hranice šla přes lidi. Jaký kdo byl. Blbci zkazí každý režim. A k povaze režimu patří, jestli vůbec v něm máte místo proti těm blbostem se stavět. Dneska se můžete velice snažit, ale nic nevyhrajete. Já říkám: dneska se ředitelé mnohem víc bojí, než se báli tehdy ředitelé. Mnohem víc se dnešní ředitelé bojí peněz, než se tehdy ředitelé báli strany.

## Ludvík Vaculík

### Až umřu

Až umřu, ať je to jenom oznámeno. Žádné veřejné orace si nepřeju. Katolický pohřeb budu mít na rodném hřbitově v Brumově. Paní učitelka Svatoňová nám drží místo v hrobě č. 55. Je to pěkné místo, odkud je pěkný výhled, zvláště když se trochu vysedne. Masařika mám s muzikou zamluveného, ale teď nevím, jestli mě nepředběhl. Tedy domluvte se s tím, kdo tu kapelu teď vede. Na náhrobní kámen od Otmaru Olivy z Velehradu jsem si vymyslel nápis: „Byl jsem tu a možná zas přijdu.“ Chtěl jsem tím vyjádřit návratnost života z téže hmoty, případně i nesmrtnost duše. Mé ženě Marii se to zdálo trochu domýšlivé, tedy se jí zeptejte, co si o tom myslí teď. O ten obřad prosím toho z katolických kněží, koho to potěší: bude-li na živu Jarda Vinklárek, tedy ten. Bylo by mi ovšem ctí, kdyby to udělal farář brumovský.

Nechci, aby se po mně něco pojmenovávalo. Narodil jsem se v Pluskalově ulici na Žabinci v Brumově, žil potom v ulici, která se jmenuje Poláchova. Mám ještě, to je pravda, jednu starou jamu na Řehonůrce, kde jsem pásal.

S tím, co jsem napsal, jsem spokojený, kritika i čtenáři to dost oceňují, ale já to nikdy nečtu. Zdá se mi, že napsáním jsem si cosi vyřídil, a hotovo. Psal jsem kvůli sobě, ne kvůli čtenářům.

Vážím si toho, jak dlouho jsem byl na světě; maminka umřela ve věku 52 let a tatínek v 57. Čím dál víc na ně myslívám a modlím se za ně. Měli těžký život, ale možná si to tak úplně neuvědomovali, to já cítím teď. Bývaly u nás i šťastné chvíle. Oba rádi zpívali. Také moji dva bratři a sestra jsou slušně dlouho na světě. Naše rodina pochází tatínkem z Návojně č. 13, kde hospodařil jeho starší bratr Jan. Krom toho měl bratra Františka, sestru Rozáru a Josefa, který

padl ve světové válce. Ale rodinné styky měli jsme jen s mamčinou rodinou, Lysáčkovými. Maminka byla z desíti dětí: Václav, František, Josef, Františka, Marie, Tereza, Aloisie, Anna, Kristýna, Cecilie. Moji synové s manželkou Marii Martin, Ondřej, Jan jsou velice nadaní a hodní: naše opora života dnes.

Dvě děti, Cecilii a Jožina, které mám s Lenkou Procházkovou, vplynuly do naší rodiny: působením mé ženy a pochopením mých dětí. A Lenka to dobře přijala.

Za největší štěstí považuju, že jsem za manželku dostal Marii Komárkovou. Máme oba pocit, jako bychom přímo k sobě vyrůstali, jako by to byl přírodní zákon. Ani jsme se nemuseli poznávat, byli jsme hned jako totožní. Ona je částí mé duše, cítím v ní celý svůj život a ten její v sobě. Ona podržela naše manželství, když já jsem bloudil; věděla, že je to chyba.

Měl jsem štěstí na práci i na své vedoucí v ní. Necítil jsem žádný útisk, netrpěl žádnou křivdu. Neměl jsem nepřátele. Za zvláštní štěstí právě teď považuju, že jsem se nezapletl politicky, necítím žádnou vinu. Svůj vstup do KSČ jsem si odpracovával půl života.

Když někdy uvažuji nad svým životem a výsledky, myslím si, že sklízím sílu a nadání mnoha předků, a děkuju jim. Od tatínka mám vztah ke dřevu. On se cítil nevyužitý: měl vyšší představy i schopnosti, a trpěl. Je mi divně, když si někdy uvědomím, že moje maminka byla původně také mladá žena, a já si to ovšem neuvědomoval. Teď cítím jejich duše a spojuju se s nimi.

Vážím si toho, že jsem mohl psát do těchto novin.

(16. 5. 2010 pro Lidové noviny)

**Václav Bělohavý ml.**

## **Antonín Vašíček**

10. 10. 1936 Lůžkovice, součást Zlína – 11. 6. 2015 Ostrava

Bylo to před čtyřmi lety, kdy jsem pro Svět rozhlasu vedl rozhovor s dlouholetým hudebním redaktorem a jeden čas také ředitelem ostravského studia Českého rozhlasu, Antonínem Vašíčkem. Povídali jsme si dlouho a moc pěkně a já se ve skrytu duše těšil, jak si to povídání zopakujeme k jeho osmdesátinám. Byl by to rozhovor obsáhlejší, bohatší o další roky, které Toník, Toníček, jak mu v rádiu říkávali, trávil v hudebním archivu mezi notami, které tvoří historii ostravského rozhlasu. Už v té době, v roce 2011, měl počítačově zpracováno na 100 000 skladeb. Práce, ke které se dostal až v důchodu, ho bavila, „...člověk se z některých často vtípných (ba i nepublikovatelných) poznámek na notových partech dozví docela zajímavé skutečnosti z dob dávno minulých.“ Uvažoval jsem, že když by se některé poznámky nehodily do vysílání, snad by je snesly aspoň stránky periodika, které si rozhlasáci dělají sami pro sebe. To až k těm osmdesátinám, shodli jsme se nakonec. Jenomže Antonín Vašíček už to nestihne.

Vraťme se k počátkům. Antonín Vašíček se narodil v Lůžkovicích (dnes je to součást Zlína), tatínek byl obchodníkem – a po konci války se vydal „osídlovat pohraničí“ do Opavy. Zakotvil tam, protože Opavu znal ještě ze svého působení na vojně. Válkou ze tří čtvrtin poničené město bylo dějištěm Tondových klukovských hrátek i docházky do škol obecné a tzv. měšťanky. Poté studoval pedagogickou školu v Orlové a Ostravě, po maturitě krátce učil, prodlouženou vojenskou službu vykonal u „modrých pětápáků“ – a vrátil se ke kantořině. Nejdříve ve Štítině a pak tři roky ve slezské vesničce jménem Jamnice. V těch idylických časech, jak je sám nazýval, zároveň hrával ve známé opavské amatérské kapele Radima Frgaly. Když se uvolnilo místo metodika pro hudbu a zpěv v Domě osvěty Petra Bezruče, kantořinu opustil a využil příležitosti „podílet se na kulturním životě Opavska“, nejen jako organizátor akcí často krajského i celostátního významu – jako například festivalu Bezručova Opava, ale také jako aktivní muzikant. Ve Slezském divadle hrál deset let na klavír, varhany, dirigoval miniansámbl, pokud to charakter představení vyžadoval, scénickou hudbu i psával. A k tomu se přidalo působení v opavském big bandu, který si v 60. letech získal velmi dobré jméno, účinkoval na jazzových festivalech a přišlo i natáčení v ostravském rozhlase. Pár nahrávek ještě máme schovaných – s Antonínem Vašíčkem jako dirigentem. Setkání s kamarádem ze studií, skvělým

trumpetistou, dirigentem Ostravského rozhlasového orchestru a vedoucím skupiny Flamingo, Richardem Kovalčíkem, nasměrovalo A. Vašíčka k úspěšnému konkurzu na místo hudebního redaktora tehdejšího Československého rozhlasu v Ostravě. Stal se jím 1. května 1971.

Studio v té době procházelo značným zemětřesením, převážná většina programových pracovníků musela pro postoj k sovětské okupaci v srpnu 1968 rozhlas opustit. Hudební redakce, složené ze skutečných odborníků, se to naštěstí týkalo jen v omezené míře, a tak se Antonín Vašíček měl o koho opřít. Jak ve vlastní redaktorské práci, tak i ve vystupování „na mikrofon“. Menší rozhlasový kolektiv krajského studia umožňoval intenzivní propojení práce redaktorů, administrativních pracovníků, techniků, hlasatelů a režisérů – všichni byli – a snad ještě jsou – především ostravští rozhlasáci, a teprve potom pracovníci na jednotlivých „pozicích“, jak se dnes říká. S tímto vědomím působil Antonín Vašíček jako hudební redaktor dlouhá léta, pořady, které vytvářel pro ostravské studio i celostátní okruhy, můžeme počítat na tisíce – a pověst člověka pracovitého, důsledného, náročného především na sebe a spravedlivého vyústila v jeho volbu ředitelem krajského studia. Stal se jím 1. ledna 1990, a „pro“ byla velká většina zaměstnanců.

Antonín Vašíček i v té nelehké přelomové době dokázal ve studiu udržet programovou úroveň a zabránit personálnímu zemětřesení obdobnému konci 60. a počátku 70. let. Velmi dobře se znal se všemi spolupracovníky, věděl, co jejich práce obnáší, a my jsme to věděli taky. Veškeré problémy řešil s maximální slušností a vstřícností. Musel čelit úbytku posluchačů, kteří na čas přecházeli k soukromým stanicím, častým změnám programových schémat, ale neustále se snažil „Ostravě“ udržet dobré jméno. Myslím, že se mu to povedlo, ale že se po skončení ředitelského funkčního období v roce 1994 rád vrátil ke své kantořině. Znovu chystal desítky, stovky a tisíce pořadů, vybíral hudbu pro proudové vysílání a zároveň víc a více mapoval historii ostravského hudebního vysílání, zejména Ostravského rozhlasového orchestru, jeho jazzové odnože, i dalších těles populární hudby, folku a dalších žánrů. Možnost poskytla digitalizace fonotéky, které se Vašíček s programovou pracovníci a svou životní partnerkou Alenkou Neckářovou chopil – a společně s technikou, zejména s Martou Szusterovou, probrali tisíce natočených snímků a umožnili jejich důkladnou počítačovou



evidenci. „Všechny snímky jsem oposlouchal,“ připomněl Antonín Vašíček ve vzpomínaném rozhovoru před čtyřmi lety, „a znovu se utvrdil v přesvědčení, že v ostravském rozhlasu vznikla spousta krásných, někdy až kouzelných, umělecky zdařilých nahrávek. Škoda, že se teď už téměř nevysílají...“ Sám Vašíček z nich aspoň vytvořil mnohaletou programovou řadu „Pokladů z našeho archivu aneb z historie ORO“.

Tak tohle všechno mi táhne hlavou od června, kdy jsem se o odchodu Antonína Vašíčka dozvěděl.

**Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.**

**Doc. Mgr. Marie Boková**

23. 6. 1945 Nymburk – 12. 7. 2015 Praha

*divadelní dramaturgyně, publicistka a pedagožka, rozhlasová kritička*

Marii Bokovou po její smrti v jednom příspěvku „na síti“ někdo označil jako „kamarádku českého divadla“. Toto pojmenování se jeví jako více než výstižné. Marie Boková byla jednou z nemnoha lidí, kteří české divadelnictví vnímali nepředpojatě jako jeden celek, dokonce i se všemi jeho přesahy, k nimž patřil nejen hluboký a soustavný kritický zájem o dramatickou a širěji slovesnou produkci Českého rozhlasu, vyjádřený v její činnosti kritičky, porotkyně a účastnice různých seminářů Sdružení rozhlasových tvůrců, ale například i aktivní spolupráce s amatérskými a ochotnickými divadelníky. Boková se „nekamarádila“ s tou či onou místní, žánrovou, estetickou, generační skupinkou tvůrců, kterou by pak, jak je špatným zvykem převažující částí dnešní tzv. divadelní kritiky, aktivisticky preferovala – měla ráda a kamarádsky se zajímala o všechno a všechny, všemu poctivému úsilí vášnivě přála a své bohaté znalosti se všemi sdílela. Také téměř čtvrt století jako docentka teorie dramatických umění na Katedře teorie a kritiky DAMU. Po takových kompetentních a zaujatých kamarádech se bude nejen českému divadlu, ale i Českému rozhlasu v dnešní konfliktní době sebeprosazování stýskat.

Marie Boková se narodila ve významné české divadelnické rodině a osud jí uložil v rodové linii pokračovat a tradici a „paměť“ divadla předávat dál. V letech 1964–1972 studovala divadelní vědu na FF UK jako pedagog ji významně ovlivnil prof. Jan Kopecký.

V sedmdesátých letech působila jako dramaturgyně ve dvou malých pohraničních divadlech – v Šumperku a Karlových Varech. V Karlových Varech byla vystavena šikaně psychopatického nomenklaturního kádra Miroslava Mráze, který sem byl dosazen poté, co byl jako použitý normalizátor vyhozen

Tohle – a ještě mnohem více, útržků běžných pracovních setkání, chviliek zamyšlení i okamžiků zdánlivě nepatrných objevů, střípků z rozhlasové historie, na které jsme třeba náhodou přišli, a ihned pocítili potřebu se o ně podělit. Pokora, se kterou Vašíček přistupoval k práci i k lidem, aniž by dával okázale najevo své znalosti a schopnosti... Alenka, Vašíčkova spolupracovnice a manželka, vyjádřila přání pokračovat v práci, kterou už Toník nestačil dokončit. Rád bych se o to aspoň pokusil.

z Československého rozhlasu. Její živé (a drastické) vzpomínky posloužily autorovi těchto řádků jako materiál jeho rozhlasového seriálu Xaver.

Od roku 1977 do roku 1983 byla dramaturgyní divadla v Hradci Králové, které tehdy bylo „ozdobeno“ názvem Divadlo Vítězného února. Prof. Jaroslav Vostrý, tehdy po vyhnání z místa zakladatele a šéfa Činoherního klubu, pracující v Pardubicích jako režisér, na její působení vzpomíná takto: „Mohl jsem z Pardubic přímo sledovat, jak pracovala a co znamenala pro činohru v Hradci Králové, když tam působili Jan Grossman, Miroslav Krobot, Jaroslav Malina, Miloslav Klíma a občas i Josef Krofta. To bylo těžké, ale vlastně i krásné období a Majka tu mohla hrát roli, která je zvlášť u oblastního divadla tak důležitá – a může ji na sebe vzít právě dramaturg a ještě spíš dramaturgyně: nejpřiléhavěji se tento ‚obor‘ dramaturgie dá nazvat ‚dobrá duše‘. Je to obor, který vyžaduje kromě znalosti a invence především velkou schopnost porozumění a otevřenosti – a to nejenom vůči hram, ale především vůči kolegům a kolegyním v souboru. Takového oboru je zvlášť v oblastním divadle, ale koneckonců přece v každém divadle strašně moc zapotřebí. A takový dramaturg a zejména dramaturgyně jsou pak svým kolegyním a kolegům nejenom odbornou, ale na předním místě i lidskou oporou. Stejně jako Miloslav Klíma stala se i Marie Boková v podmínkách těch let vedení hradeckého divadla posléze ovšem nepohodlnou a musela odejít.“

Dodejme jen, že ono zmiňované období patří k nejvýznamnějším tvůrčím etapám hradecké scény, ale českého divadla osmdesátých let vůbec.

Marie Boková pak přešla do Divadelního ústavu jako hodnotitelka, objížděla odevzdaně oblastní divadla a vydávala o jejich činnosti soustavná svědectví. Tehdy jsme byli na krátký čas kolegové a já

jsem obdivoval energii a zájem matky-samoživitelky, která vyrážela vždy s chutí a zvědavostí na eskapády do těch nejdlejších končin, odkud se často pozoruhodnými spoji vracela až nad ránem. Přišla plná dobré nálady a kdykoli někde viděla pozoruhodný herecký výkon či zajímavou režii, hned o dotyčném tvůrci se všemi, které potkala, nadšeně hovořila. V druhé polovině devadesátých let pak – i díky tomuto kritickému celostnímu přehledu – působila v redakci časopisu tehdejšího SČDU (Svazu českých dramatických umělců) Scéna, který pomohla spolu se šéfredaktorem Janem Dvořákem proměnit z normalizačního služebního plátku v reprezentativní a často názorově nepohodlnou platformu.

V devadesátých letech Scéna spolu se svým vydavatelem zanikla a cyklon reorganizací vyhnal Majku Bokovou i z Divadelního ústavu. Mimochodem, soustavnou a holistickou kritickou analýzou českého divadelnictví a, širěji, dramatického umění, které se tam spolu s několika kolegyněmi a kolegy věnovala, se dnes nezabývá nikdo – takže pro budoucnost je tvorba dvou dekád dokumentována pouze nesystematickými, většinou diletantskými a zpravidla aktivistickými novinovými referáty. (Naštěstí z mnoha inscenací existují videozáznamy.) Boková tehdy nastoupila jako pedagog na Divadelní fakultu, začala se soustavněji zabývat právě i rozhlasovou tvorbou a vychovala a připravila novou kritickou generaci, která se sice mohla nakazit jejím vztahem k divadlu, ale pozbyla téměř jakékoli publikační platformy, kde by tento kritický zájem mohla vyjádřit.

Boková je autorkou vynikající herecké monografie o Václavu Voskovi (1994) a pečlivě zredigovala první dva svazky sborníků věnovaných teoretickému dílu režiséra (a svého kolegy a přítele) Jana Grossmana. (Vydal DÚ a AMU v letech 1996 a 1997.) Její rozhlasové kritiky a referáty jsou roztroušeny po různých periodických i příležitostných tiscích a možná by stálo za to je vybrat, uspořádat a vydat.

Marie Boková statečně bojovala s nemocí téměř deset let, po celou tu dobu, kdykoli jí to zdraví dovolilo, byla pedagogicky činná. Nebývalé silná a upřímná reakce divadelníků ze všech koutů republiky na zprávu o jejím úmrtí dokazuje, že kromě

díla dramaturgického, pedagogického, kritického a teoretického odevzdala Marie Boková českému dramatickému umění i dar zájmu, souznění a lidské a cechovní sounáležitosti.

#### **Osobní vzpomínka kolegyně Slávky Kolářové:**

*„Často jsme se potkávaly ve Scéně, ráda jsem sledovala její živé, mnohdy vzrušené debaty s kolegy dr. Janem Dvořákem, Otakarem Brůnou a Karlem Vondráškem i častými dopisovateli.*

*Ještě před rokem mi Majka s nadšením vyprávěla, jak se přestěhovala do domu s pečovatelskou službou, kousek od jejího původního bytu. Vzala to jako fakt, protože už svůj byt nemohla fyzicky udržovat. Říkala mi: ‚Najednou zjistíš, že nemusíš mít pokoje plné knih a časopisů, spoustu věcí najdeš na internetu nebo v knihovně...‘ Jako vždy byla plná elánu, tak, jak jsem ji znávala dříve. Tak jsme si hned i domlouvaly popovídání...*

*Byla to ženská vpravdě nebojácná, což dokazovala svými články ve Scéně, na divadelních a rozhlasových festivalech a přehlídkách. Obdivovala jsem její schopnost okamžité pregnantní reakce na divadelní představení, zejména na herecké výkony, na rozhlasovou hru či dokument. Až mi přišlo líto, že její korektní názory, připomínky, někdy i lehce ironické poznámky ‚mladší generaci‘ tvůrců už vlastně bohužel nezajímaly, že neuměli nebo nebyli schopni či ochotni s ní vést odbornou diskusi.*

*K její publikační práci bych snad ještě doplnila jednu zahraniční: Bemerkungen zu Jura Soyfers theatralischem Schaffen (in: Jura Soyfer, Röhrig Universitäts Verlag, St. Ingbert 1995) a český odborný text Jan Kopecký – portrét dramatika (DILIA 1994). S jejími články jsme se občas potkávali v Lidových novinách, v Týdeníku Rozhlas, v čas. Svět a divadlo, Nakladatelství AMU aj. Bylo to bohužel čím dál řidčeji, těžko by její hodnocení představení nebo rozhlasové hry vtěsnila do pár vymezených řádků.*

*Majka mívala vždy nějaké to kilo navíc, ale nikdy se tím netrápila. Byla živá, temperamentní, přátelská a velmi pracovitá. A hlavně uměla naslouchat! Doufám, že tam, kam odešla, bude mít velké rádio, ve kterém najde kvalitní pořady...“*

**Marek Janáč**

## Oldřich Unger

**Muž s parabolou**

13. 1. 1934 České Budějovice – 16. 7. 2015 Santa Ana (Kalifornie)

*redaktor, reportér, hlasatel, lovec zvuků*

Sedím u telefonu, sluchátko přitisknuté k uchu a mám zvláštní dojem. Ten hlas... Je měkký jako flanelová košile a příjemně teplý, barevný. Směje se, prohání se, dělá výkruty, pauzy, jako na nahrávkách, které tak důvěrně znám. Ačkoli mezi záznamem z archivu a tímto telefonátem uplynulo už přes čtyřicet let, nezměnil se. Hlas.

Přítom to ani není hlasem. Není to onen podmanivý baryton, který si člověka obtočí kolem malíčku, donutí ho zjhnout a rozložit se na atomy. Ne, tohle je jiné. Ten chlapík je už dávno v důchodu a měl by právo na svůj klid a pohodlí. Ví, že zdravotně na tom není dobře, že chůze do schodů už mu dělá potíže, ale na tom hlase to po čertech není poznat. Vypráví mi, jak tam u nich objevili to i ono, používá analogie, aby mi téma přiblížil, usnadnil pochopení, a mě příjemně mrazí z toho přehledu, který si uchovává, i z talentu, s nímž vtahuje do příběhů, které vypravuje. Čím mě vlastně ten Oldřich Unger tak přitahuje?

S jeho tvorbou jsem se potkal v rozhlasovém archivu mnohokrát, když jsem studoval přírodopisné pořady, na něž jsem se chystal navázat. Ungerovy reportáže z konce 60. a počátku 70. let dýchaly zvláštním kouzlem. Byly jiné. Měly sílu mne odvést od potřeby racionálně šetřit časem. Zaposlouchával jsem se často do klidného Ungerova hlasu, kterým uvedl téma a zpovídal v terénu svého vědeckého hosta. To nebyly dnes známé karikatury reportérství, ale připravený vědoucí partner, který se ptá, protože ví nač, a respondenti to oceňují otvíráním komnat poznání, krytých jindy před povrchními hlupáky trezorovými zámky mlčení. Ungerův úspěch ale spočíval v tom, že na obláčku neulétl do intelektuálních výšin, nýbrž zůstával stále připoután k posluchačům. Byl tu ostatně jejich mluvčím a dokázal sám trefně vysvětlit krátkou vsuvkou to, co bylo pro pochopení probíraného zapotřebí. Jazykem bohatým, obrazným, myslí veselou a pohotovou, uměním zkratky a pointy. Tedy něčím, co by nemohl mít ten, kdo by před svými posluchači pokulhával o lekci napřed. Unger se prostě zajímal, u natáčení přemýšlel a to byl jeho osobnostní rys.

Vzpomínám rád na jeho reportážní popis cesty do nejsevernější části Velké Británie, kam se dostal se svým kolegou z přírodovědné redakce BBC – ornitologem Jefferyem Boswallem. Unger sedí v kabině pro pasažéry, pozoruje okénkem podivné odšťikování

jakési kapaliny na křídlech a omlouvá se těm posluchačům, kteří jsou znalejší než on, který, jsa neodborníkem, obává se úniku paliva, či snad dokonce požáru motorů, jejichž hašení sleduje. Nebyl by to zvědavý Oldřich, aby se na ten podivný jev nevyptal přímo posádky. Člověk chtě nechtě musí mít rád toho sympatického chlapíka, který vidí podivný jev a nebojí se přiznat svou neznalost, aby vzápětí mohl suše poznamenat, když mu stewardka přinesla lístek z pilotní kabiny, že si s ním dopisuje kapitán. Stálo tam napsáno, že jde o aerosol, jímž letadlo v určitých fázích letu zabraňuje tvorbě nebezpečné námrazy na křídlech. V tu chvíli už vás má. Jste s ním na té palubě, pozorujete svět okénkem tryskáče Comet, a když poté začíná pasáž, natočená přímo na orknejském ostrově Westray, tak jako on hledíte na šedesátimetrový útes nad Atlantikem jako na monumentální dům či mrakodrap s desetitisíci nájemníky. Ne jen proto, že slyšíte právě tolik ptáků, kteří se všude kolem překřikují, ale že vám reportér velmi obratně dává přesně ta slova (záměrně neříkám informace), jež pro vytvoření dojmu sounáležitosti a bytí s ním potřebujete. Poslouchat těch 22 minut z rozhlasu musel být pro posluchače v říjnu 1968 opravdový zážitek, když si odmyslím zjitřenou dobu, v níž se tehdy nacházela naše země. Ostatně i tu dokázal Unger jemně glosovat v úvodu pořadu, když oznámil: „Budeme si zase povídat převážně o přírodě. Je to krásné téma, o přírodě se dá povídat bezstarostně. Veverku nazýváme prostě veverkou, dravci můžeme klidně říkat dravec.“ Reportér František Kocourek (1901–1942) by měl ze svého následovníka radost.

Chytrý humor, který nikdy nepřekročil míru vkusu, nesporný vypravěčský talent, kreativita při hledání nových témat i formálních postupů, píle a připravenost, široký záběr zájmů, nesporně vysoká inteligence i osobní kouzlo, to vše jsou ingredience úspěšného koktejlu, zvaného Oldřich Unger. Ke všemu dokázal být ve svých pořadech mile osobní. Z reportáže v Boubínském pralesi (1966), kde s biologem Jaroslavem Řehákem navrtávali kmen tehdy nejmohutnějšího smrku, aby zjistili zdraví jeho dřeva, si schoval vzorek vývrtu. Na památku. Jindy zase prozradil, jak se několik hodin tmou plížil s parabolickou anténou za hlasem vzácného ptáka, kterého slyšel v dáli. V cestě mu ale stála řeka. Vrátil se tedy

ke svému soukromému autu, s nímž tyto časté výjezdy za lovem beze zbraní činil, oblast mohutným obloukem objel a připlížil se ke svému cíli z druhé strany. Po této mnohahodinové předejře zacílil svůj parabolický směrový mikrofon a... byl úspěšný.

Jeho opravdové nadšení pro ornitologii však přineslo i velké zklamání. Vždyť když roku 1979 odcházel z republiky před komunistickým režimem, měl dojem, že právě tento koníček by mohl provozovat i ve svobodném světě. Byl však ohromen, kolik nadšenců se stejné zálibě věnuje jen v USA. Současně byl soudný v tom, že by je při živení tří hladových krků svých synů nikdy nedohnal. Zůstalo mu alespoň pravidelné dopisování s Jefferyem Boswallem, s nímž jej pojilo přátelství. Vydrželo až do Boswallovy smrti v srpnu 2012. Zůstal mu zájem o přírodu, který vtiskl

mimo jiné i do své skalky se sukulenty všeho druhu, o níž mi s nadšením vyprávěl během toho dlouhého telefonátu.

Oldřich Unger zkrátka měl být nač hrdý. Způsob, jakým vytvářel a spoluvytvářel Meteor, je i dnes – s přihlédnutím k dobovým možnostem – obdivuhodný. Kdo ví, jak by ten pořad vypadal, kdyby mu rozhlas dal příležitost uplatnit všechny talenty. Nebo kdyby se rozhlas Oldřicha Ungera v roce 1973 nedůstojně nezbavil jako obnošených bot. Tušit dávají alespoň ty snímky, jež jsou zachovány prostřednictvím paměti magnetofonových páسů. Při jejich znalosti mám dojem, že lze-li brát za znak kvality nadčasovost díla, patří Oldřich Unger k rozhlasovým klasikům. K takovým, kteří, žel, nebyli za svého života doceněni, jak tomu občas bývá.

## Radko Kubičko

### Ing. Alexander Tolčinský

2. 8. 1969 – 2. 9. 2015 Praha

#### Saša v rozhlasovém nebi

Jestli takové nebe existuje, Saša tam určitě už je. A s mikrofonem, nebeským notebookem a mobilem se hlásí z míst konfliktů. Protože kde nejsou konflikty, tam to nežije a i v nebi, kam přicházejí lidé, je jistě spousta různých názorů na spoustu různých věcí, jako na zemi.

Alexander Tolčinský nás opustil předčasně, nečekaně, nevíme proč a zatím ani, jestli to mělo nějaký vyšší smysl, ale chybí nám tu moc. Byl rozhlasákem tělem i duší, co mu možná bylo ubráno na vzhledu, nebyl nikdy žádným vymydleným televizním playboyem, přidáno bylo na hlase, který se rozhlasovými vlnami vinul, jako by snad ani nepatřil nikam jinam. Jako novinář chtěl být tam, kde se něco dělo, i když to na jeho duši zanechávalo šrámy. Přitom nebyl ve skutečnosti člověkem konfliktů, v osobním i profesním životě se jim spíše snažil vyhýbat, o to více je vyhledával, bylo-li možno o nich zpravodajsky referovat a komentovat je.

Hned zpočátku si vybral profesi nejtěžší a nejméně vděčnou, roli zpravodaje. Plnil ji i pro Český rozhlas ve Varšavě v době, kdy Polsko bylo jedním z center pozornosti české mediální veřejnosti. V té době byl skutečnou celebritou, jeho hlas i jméno znali i ti, kteří se jinak moc o politiku i tuto zemi nezajímali. Bylo to logické, skoro každý den ho bylo možné slyšet na tehdejší nejposlouchanější české stanici, což byla stanice Českého rozhlasu Radiožurnál. Když jsem ho později přizval ke spolupráci na pořadu Názory a argumenty Českého rozhlasu 6, kde jsem po konci Svobodné Evropy a jejího pořadu Události a názory sháněl nové spolupracovníky, byl jsem

překvapen, jak je jeho jméno známé, skoro by se dalo až říci profláknuté.

Další Sašovou krizovou oblastí byl Irák, kam se vypravil jako diplomat v době, kdy i o tuto oblast byl mimořádný zájem. Předtím se jí ostatně věnoval také v televizi, kde jako novinář původně začínal. Právě z Iráku si prý přivezl velký šrám, když v hotelu, kde diplomaté bydleli, zažil pád bomby a smrt kolegů. Příliš brzo bylo v té chvíli na snídani, když se to stalo, brzy ráno, což vtělil do názvu své knihy. Ale nejen to, touto zkušeností vysvětloval své velmi brzké každodenní vstávání a časnou práci, po době náletu nemohl prý už spát. Často jsme se o tom přeli, polemizoval tak s tezí, že intelektuál by neměl pracovat před slunce východem, ale spíše po soumraku, ale Saša prostě byl takový a na pracovišti byl vždy jako první.

A pokoj si nedal, když s televizí OSN odjel na čas pracovat pro změnu do Chorvatska, jeho specializací se stal Balkán, se všemi svými konflikty, válkami a krvavými událostmi. Ale také se svou divokou krásou. Také na Balkáně strávil Saša své nejlepší novinářské roky a stal se na něj na slovo vzatým specialistou, jehož služeb využívala kromě Českého rozhlasu všechna další seriózní média. Ale na spánku mu to nepřidalo, také tamější zkušenost tragických událostí mu do něj stále více vstupovala. Byl příliš citlivá duše na to, aby to uměl jen profesionálně strávit.

Trochu se ale přece jen posunul, díky pořadu Názory a argumenty začal psát více komentáře a četl je svým nezaměnitelným hlasem. Mohl tak jít

více do hloubky, jak ostatně bylo heslo stanice, na které se pořad vysílal.

A to pořad nebylo vše. Po vypuknutí konfliktu na Ukrajině se obrátil tam. Psal o situaci a oprášil svůj zpravodajský talent, pobýval na východě Ukrajiny těsně předtím, než tam vypukla horká fáze konfliktu. Vracel se s neuvěřitelnými historkami o tamní situaci, s neocenitelnými zkušenostmi a také s nezbytným dárkem, pravou ukrajinskou vodkou Chlebnyj dar, která se prý v tamních obchodech prodává mimo regál s lihovinami, mezi základními potravinami. Našel tam také potomky svých předků, příbuzné s východoslovanským jménem Tolčinský.

Hlavním jeho domovským přístavem zůstal ale pořad *Názory a argumenty*, komentářová rozhlasová rubrika, nyní Českého rozhlasu Plus, do kterého nejen psal, ale také ho moderoval, v poslední době každé úterý. Ujal se i jeho sobotní verze, která obsahovala hlavně fejetony na aktuální téma, do které přivedl některé autory.

## PhDr. Richard Seemann

## Dr. Ing. Ivan Cíkl

10. 9. 1929 Likavka u Ružomberku – 17. 9. 2015 Mnichov

### *redaktor*

V Mnichově zemřel ve věku 86 let Ivan Cíkl, čestný předseda německé skupiny Společnosti pro vědy a umění. Pod jménem Ivan Julius nastoupil jako mladý student coby externí hlasatel pro slovenský jazyk do služeb Československého rozhlasu 29. března 1951.

V té době navštěvoval rodák z Likavky u Ružomberku Vysokou školu politických a hospodářských věd a byl ubytován v její koleji v Praze-Žižkově. Později studoval práva na Karlově univerzitě. Pracoval v krajanském vysílání československého zahraničního vysílání, do jehož služeb jako stálý pracovník vstoupil 1. července 1953. Zde se osvědčil a stal se redaktorem pro USA a Kanadu v krajanské sekci, kterou po několik let také řídil jako její vedoucí. V květnu 1958 přešel do služeb ministerstva zahraničního obchodu, do jejího podřízeného nakladatelství Artia, které vydávalo publikace převážně do zahraničí. Poté začal působit jako redaktor vzniklé Československé televize, kde jako zástupce šéfredaktora Televizních novin usiloval během „pražského jara“ o nový obsah i formy televizního zpravodajství.

V době přepadení ČSR vojsky Varšavské smlouvy byl na dovolené v zahraničí a do své vlasti se nemohl již vzhledem ke své angažovanosti vrátit. Přijal nabídku Norského zahraničního ústavu, kde pracoval

Moderovat měl i ono osudné úterý, kdy jsme náhle během dne o něm museli začít mluvit v minulém čase, protože jsme ho našli bez života v jeho bytě, o kterém často mluvil, protože si ho právě pořídil z peněz, které vydělal jako diplomat v Iráku. Náhle se rozhostilo ticho a prázdno.

Saša byl nejen dobrý novinář, ale i fantastický kolega. Měl samozřejmě i své slabší chvíle, související s nemocemi, depresemi ze zažitých neštěstí i vnitřními běsy, které pohřichu občas zaháněl alkoholem, ale v těch silných s ním byla naprosto neuvěřitelná legrace, ovládal četné hlášky ze slavných filmů i českých normalizačních seriálů, které dokázal zesměšňovat a interpretovat tak, že tím bavil celou společnost. Měl v malíčku herce i politiky.

Jestli proto mnohokrát už na jeho adresu v četných nekrolozích padlo, že nám bude moc chybět, v jeho případě to věru není žádná lehce vyslovená fráze.

v jeho výzkumu a vydal publikaci *Masová média a československé jaro 1968*.

Začátkem sedmdesátých let přednášel pak na Victoria University ve Wellingtonu na Novém Zélandu o tehdejších středo- a východoevropských komunistických režimech. Přednášel i na univerzitě v Hong Kongu.

Koncem sedmdesátých let se vrátil zpět do Evropy, kde vstoupil do *Rádia Svobodná Evropa* jako komentátor, později zastupoval ředitele československého vysílání. Po rozdělení státu v roce 1993 se stal vedoucím jejího slovenského vysílání. Obdržel mnohá ocenění zahraniční i domácí, mezi nimi děkovný list prezidenta Spojených států Billa Clintona.

Se svou ženou Eliškou, roz. Žaloudkovou, herečkou Státního zájezdového divadla, se kterou se oženil v roce 1955, žil pak v Mnichově až do své smrti. Pohřební obřad se konal v síni mnichovského Ostfriedhofu 29. září 2015.

### **Poznámka:**

Autor vzpomínky nastoupil prakticky ve stejný čas do Zahraničního vysílání jako Ivan Cíkl a spolu se často stýkali až do roku 1968. Po listopadové revoluci se pak v roce 1990 sešli na půdě Svobodné Evropy.

## Vladimír Příkazský

### Vladimír Branislav

3. 5. 1935 Praha – 30. 9. 2015 Praha

**rozhlasový a televizní redaktor, reportér, scenárista, publicista, dramaturg a dokumentární režisér**

V minulém čísle Světa rozhlasu jsme si v medailonu připomínali Vladimíra Branislava – „Bráňu“, u příležitosti jeho 80. narozenin. A dnes už jej bohužel připomínáme v rubrice Rozhlasové nebe.

V. Branislav maturoval na gymnázium v Praze a v listopadu 1953 začal pracovat jako redaktor-elév v redakci Pionýrské jitřenky. Ta patřila do Hlavní redakce pro děti a mládež Československého rozhlasu. V únoru následujícího roku sice dostal řádnou pracovní smlouvu, ale hned v říjnu 1954 nastoupil základní vojenskou službu. V této době také uplynul rok čekací doby, kdy měl být V. Branislav přijat za člena Svazu československých novinářů a složit kvalifikační zkoušku. Na základě kladného vyjádření redakce o jeho práci bylo od zkoušky upuštěno a tak se V. B. stal řádným členem SČSN. Po vojně (1956) se vrátil na své pracoviště do rozhlasu. V roce 1957 předpokládal, že začne studovat vysokou školu novinářskou a knihovnickou jako řádný posluchač a odejde z rozhlasu; proto chtěl rozvázat pracovní poměr. Toto ujednání bylo zrušeno a V. Branislav se stal redaktorem ČsRo.

Tohle se dozvídáme z oficiálních pramenů uchovávaných někde v archivních regálech. Málokdy se ale dočteme podrobnosti, které doplní strohý výčet faktů, aby tak vznikl obraz zrání, hledání tvůrčí cesty, které popíšou postavení uprostřed redakčního společenství. Takže trochu osobních vzpomínek snad neuškodí.

To, že parta v redakci pro děti a mládež byla trochu zvláštní, zavinili vlastně tehdejší vedoucí – Josef Kolář, Vladimír Kovařík, pak na počátku šedesátých let šéfredaktor HRDM Ferdinand Smrčka a vedoucí redakce Pionýrské jitřenky Olga Spalová. Vsadili na mladé tvůrce, kteří měli odvahu porušit pravidlo, že rozhlas pro děti si má všimnout hlavně činnosti v pionýrské organizaci. V době onoho tání se začala objevovat témata, která zahrnovala obecnější problémy, což se projevilo v nedělních pořadech Vysílejte s námi!

Výraznou dvojici tvořili Vladimír Branislav a Pavel Tumlíř. Už samotný název pořadu „Vysílejte s námi!“ napovídal, že se v rozhlasovém vysílání například objevili kluci z party, jež se nazvala „Vyšehradští jezdci“, kteří terorizovali nejenom mladé, ale i dospělé v okolí pražského Vyšehradu. Bráňa – tak se Vladimírovi říkalo nejenom v jeho redakci, ale po celém rozhlase, měl výjimečnou schopnost mluvit nejenom

s mladými lidmi, ale dokázal natočit půvabný rozhovor s devadesátiletým pamětníkem plavců na Vltavě panem Antonínem Kubátem. S Pavlem Tumlířem se vydal na několik dní do dětského domova v Maštově, aby připravili vánoční pořad s písničkami, které vznikly přímo na místě. Texty napsal Pavel Tumlíř a hudbu Petr Eben. Vzpomínám i na pořad připravený v křivoklátských lesích. Bráňa měl štěstí na přirozené vypravěče a dokázal z nich vydolovat přitažlivé příběhy.

Nezapomenutelný byl i jeho živě vysílaný rozhovor s pamětníkem prvních leteckých pokusů v Čechách, který byl svědkem letů Jana Kašpara. Tohoto pána objevil v davu lidí, kteří sledovali průjezd Gagarina pražskými ulicemi.

Do paměti rozhlasáků, a myslím, že i posluchačů, se zapsal také pořad vysílaný čtrnáct dní před letem Gagarina do vesmíru. Spolu s doktorem Milanem Codrem, odborníkem na astronautiku, připravila redakce, v čele s Branislavem, portrét fiktivního vesmírného letce, měl dokonce i jméno – Ivan Gračev, a podrobně vymyšlený životopis. V nedělním dopoledni se začalo vysílat, jako kdyby opravdu nastala ona očekávaná chvíle letu prvního člověka do vesmíru. Tato rozhlasová fikce byla natolik přesvědčivá, že začaly vyjíždět do ulic štáby Krátkého filmu, novináři běželi do redakcí, prostě nečekali na konec pořadu, kde bylo odhaleno, že to bylo vše dokonale „jenom“ vymyšlené.

V pondělí čekal na tvůrce ředitel Hoffmann, ten je věru nepochvátil. Dodnes si pamatujeme výhružnou větu – „Tohle tedy ne ani na silvestra!“

Vladimír Branislav od roku 1958 externě, pak v letech 1962–1970 jako zaměstnanec Československé televize, připravoval televizní pořad Zvědavá kamera. Jako vedoucí redaktor magazínu, s týmem scenáristů a režisérů, pořad transformoval v tehdy nejprogressivnější kritický publicistický a dokumentární cyklus.

Roku 1968 dostal vyznamenání Za vynikající práci. Po 21. srpnu 1968 si Zvědavá kamera vzala na paškál téma etiky a zachování morálních hodnot. Po oběti Jana Palacha v lednu 1969 vystoupil Branislav v přímém přenosu Slova ke dni – Štafetě televizních publicistů.

Po nástupu Jana Zelenky do funkce ústředního ředitele Československé televize odmítli tvůrci Zvědavé kamery točit normalizační témata. Proto byl magazín na jaře roku 1970 zrušen a tým dostal

koncem roku výpovědi (souviselo to s politickými personálními čistkami na začátku normalizace).

Poté pracoval Branislav pod pseudonymy jako scenárista na volné noze, a to až do roku 1977. Spolu s J. Kinclem psal televizní večerníčky, například O Rákosníčkovi, a spolupracoval s režisérkou Evou Sadkovou. V letech 1977–1990 pracoval jako svačínář, poté jako dispečer výroby ve sběrných surovinách.

Roku 1990 se vrátil do Československé televize, nejdříve jako šéfredaktor redakce pro děti a mládež, po transformaci na producerský systém vedl s kolegyní tvůrčí skupinu A. Becková – V. Branislav, která měla široké dramaturgické rozpětí. Od poloviny 90. let natočil několik televizních dokumentů.

Čtyři roky po listopadu 1989 připravil Branislav formou živě vysílaného soudního sporu o mravní

hodnoty národa televizní cyklus Soud poslední naděje, na kterém spolupracoval s režisérem Petrem Burianem. V roce 1992 byl jedním z těch, kteří převzali Cenu křepelek, novinářské ocenění Českého literárního fondu, udělené za pohotovost, aktuálnost a profesionální úroveň zpracování materiálů s přihlédnutím k morálním aspektům této profese.

Cenu Trilobit Českého filmového a televizního svazu FITES obdržel v roce 1996. Vynesl mu ji cyklus Takoví jsme byli my, dobří rodáci aneb Z letopisů Máselné Lhoty (námět, koncepce, dramaturgie). Padesát půlhodinových dílů sledovalo, jak obyčejný český člověk prožíval období let 1945 až 1995. Každý díl doplnily dobové citáty z novin, nahrávky z rozhlasu a z televize, populární melodie i anekdoty otištěné i vyprávěné mezi lidmi.

## PhDr. Rostislav Běhal

### Věra Heroldová-Šťovíčková

3. 11. 1930 Praha – 30. 10. 2015 Praha

#### novinářka

Jaroslav Jírů:

*„Když na pravidelnou páteční tiskovou poradou ministerstva zahraničí přišla paní Věra Šťovíčková, vyskočilo pět mužů a nabídl jí židli.“ (Ze vzpomínek na 2. polovinu 60. let, Svět rozhlasu, č. 11, s. 48)*

Přestože se psala už polovina 60. let, byl to i na tu dobu silný tabák: mladá novinářka si dovolila upozorňovat na chybnou československou zahraniční politiku vůči rodícím se svobodným africkým zemím. A co víc – čs. zahraniční politika byla přece jen otiskem politiky Sovětského svazu... Ona vlastně kritizovala politiku samotného Kremlu!

Pětatřicetiletá Věra Šťovíčková měla ovšem v té době pro své názory plné oprávnění.

Pět let už v Africe žila a využívala každou možnost, jak přijít na kloub složitým kmenovým vztahům. Vyjížděla sama nebo přidružená k různým výpravám a návštěvám na africký venkov do vnitrozemí, přespávala v kasárnách i v domorodých chýších, cestovala s domorodými pasažéry místními autobusy, nepohrdla ani nákladním autem. Mluvila s místními politiky i s vesnickými náčelníky. Pozorovala, jak soubor velmocí o vliv nad zeměmi osvobozenými před krátkou dobou od kolonialismu přenáší do nitra černého kontinentu metody studené války a jen přiostrňuje odvěká kmenová nepřátelství.

Na svou africkou misi se připravovala mnoho let. Do rozhlasu přišla v r. 1949 rovnou od maturity. Samozřejmě začala ve zpravodajství úpravou

četkařských materiálů. Ale znalost francouzštiny a jazykové nadání ji už tehdy orientovaly na obor zahraničního zpravodajství. Chtěla víc – dostat se k zahraničnímu tisku, k hlubším informacím. Její divčí tvář mohla budit dojem přísné profesorky, ale to byl veliký omyl! Byla plna temperamentu i humoru, když s něčím nesouhlasila, mohli jste vidět, jak se cuká na uzdě povinné subordinace. Odmlouvala...

Po dvou letech se jí podařilo vyšplhat na první stupínek – přešla do „redakce mezinárodního života“. Sem už docházel – vedle sovětského tisku, i orgán francouzské komunistické strany „L'Humanité“ (ovšem jen tehdy, nebylo-li v něm něco v rozporu se sovětskou politikou), po částečném uvolnění mezinárodního napětí se objevoval v redakci i francouzský „Le Monde“. Každé ráno před příchodem šéfa redakce a hlavního komentátora Karla Šubrta kradla s jeho stolu „monitor“, tj. přísně důvěrné zpravodajství ČTK, určené jenom pro šéfredaktory a vybrané komentátory. (Informace z „monitoru“ se nesměly uveřejňovat. Měly jen zabránit tomu, aby se v komentářích neobjevovala tvrzení – nebo naopak nepopíralo něco – o čem kromě nás ví celý svět pravý opak.)

Tak Věrka bytněla novými poznatky a při tom si stále víc uvědomovala, jak silí volání afrických národů po osvobození od kolonialismu. Začala vyhledávat a hltat cestopisy, reportáže i odborné statě o černém kontinentu. Její první cesta však nevedla do Afriky, ale do Varšavy, která nebyla původně v plánu. Polsko se zrovna zmítalo v chudobě a nepokojích. Ale polský

rozhlas chtěl dostat lacino svého korespondenta do Prahy, a proto nabídl reciprocitu: vy dáte našemu redaktorovi v Praze ubytování a u vás obvyklý plat a my u nás totéž vašemu zpravodaji. Ale pro ostřílení to byla dobrá škola včetně velice skrovných podmínek („obvyklý plat“ ve Varšavě se od pražského velmi lišil a v denním shánění jídla se jen přidala ke svým varšavským kolegům) a zdejší pobyt nemálo přispěl k očištění očí i hlavy. Zejména když se Věra stala svědkem návratu polských komunistů ze sovětského trestního tábora ve Vorkutě.

Vrátila se však z Varšavy brzy a pak už následovaly krátké návštěvy Francie a Egypta. V redakci se stávala pozvolna uznávaným expertem pro černou Afriku.

Na začátku 60. let kypěla už Afrika takovým napětím, že to po očitém a bezprostředním zpravodajství přímo volalo. Jenže – znáte to – „ženská“ a zrovna do Afriky?

Začala probírka možných kandidátů – samozřejmě jen mezi chlapy, ale ať se na to pohlíželo z kterékoli strany (někteří možní kandidáti se i báli), největší kvalifikaci měla Věra Štovičková. Dostala proto konečně kýžené požehnání společně s rozhodnutím, že místem jejího působení bude guinejské Conakry. Pevné usazení potřebovala. Vždyť její technickou rozhlasovou výzbrojí v té počáteční době byl ještě jen těžký stacionární magnetofon na 78 otáček, dřevěná bedna široká skoro tři čtvrtě metru, a k místní dopravě řadová Škodovka. Věra ovšem u magnetofonu sedět nezůstala a nespokojila se s návštěvami vládních míst a kanceláří. Ve svém domově v „Domech Bílých bratří“ se zdržovala co nejméně a Prahu zásobovala leteckými zásilkami svých příspěvků do „Zápisníku zahraničních zpravodajů“ i aktuálními poznámkami ke všemu africkému dění z celé jižní a východní Afriky. Navštívila i Madagaskar. Úplně všechno stihnout nemohla, Afrika tehdy hořela na deseti místech současně. V Kongu unikla o vlásek zatčení ze strany nejkrvavějšího diktátora Afriky Tshombeho, který ji považoval za špionku.

Původní dvouletá stáž se přeměnila v sedmi-leté zahraniční působení, během kterého jenom na krátký čas zajížděla do Prahy, aby nabrala síly a informace a znovu se vracela na své působiště, které postupně rozšířila o Izrael, Palestinu, Egypt a Libyi. Při svých návštěvách v Praze nezapomínala zásobovat i ministerstvo zahraničí svými poznatky a zkušenostmi, které se tak „zajídaly“ našim oficiálním místům. Neváhala upozornit ani na to, že například v Nigérii podporujeme kliku, která provádí důslednou kmenovou genocidu.

V únoru 1968 v Libyi vycítila ve vysílání rozhlasu počátky československého politického jara, přijela

do Prahy a věnovala všechny síly domácí problematice. Byla účastníkem „Písniček s telefonem“, připravovala večerní komentované zpravodajství. Spolu s Dienstbierem a Janičkem byla nejčerněji líčenou postavou československé žurnalistiky v důvěrných informacích tiskového odboru sovětského velvyslanectví a solí v očích skalních dogmatiků z libeňské Čechie. Po září 1968 patřila její výpověď z rozhlasu spolu s několika dalšími mezi nejúporněji vymáhané požadavky sovětských orgánů a jejich agentů v rozhlase.<sup>1</sup>

Došlo k ní hned po nástupu B. Chňouпка na místo ředitele. Následovalo vyloučení ze Svazu novinářů a marné hledání práce. Nenašla zaměstnání. Našla však manžela. Společné zájmy o africké umění a problematiku ji vedly nejprve ke spolupráci a pak i k manželství s předním čs. orientalistou a etnologem, ředitelem Náprstkova muzea, dr. Erichem Heroldem. Věra Štovičková – pak už Heroldová – dokonce nějakou dobu pro Náprstkovo muzeum pracovala, dokud právě manželství s ní neznamenalo pro dr. Herolda nejprve odvolání z funkce a pak i záměrné omezování jeho vědecké práce. Oba manželé se však nevzdali a pokračovali doma – on jako odborník pro africké umění (africké řezbářství), etnolog a religionista, ona vyhledáváním a studiem regionálních podmínek života, ze kterých toto umění vyrůstá.

StB pokračovala v dohledu a pronásledování, rušila styky s vědeckými pracovníky v zahraničí. Věra se nevyhnula ani výsledkům, ani „návštěvě“ Ruzyně. Oběma manželům byly odebrány pasy. Ozvali se však i přátelé. Redakce Odeon nabídla Věře možnost překladů francouzské a anglické beletrie. (Samozřejmě pod krycími jmény.) Z jazyka žurnalistiky a odborných textů se ocitla uprostřed výrazové košatosti krásné literatury. Riskovala redakce, riskovali i ti, kteří jí propůjčili svá jména.<sup>2</sup> Brzy se ukázalo, že spolupráce byla ku prospěchu obou stran. Věra Heroldová se stala specialistkou pro texty, které vedle vyprávěného příběhu dávaly nahlédnout do zvyků a myšlení orientálních národů nebo byly naplněny tajemnou religiozitou a magií. Na některých se ještě podílel dr. E. Herold. Nejvýznamnějším překladem, který byl společnou prací obou, byla Zlatá ratolest prof. J. G. Frazera, která je pokládána za světovou učebnici etnografie. Celkem vyšlo do r. 1988 v Odeonu 21 jejích utajených překladů.

Po r. 1989 pokračovala. Se zvláštní pozorností a láskou se věnovala literární tvorbě afrických autorů (např. Ben Okri: Hladová cesta, Město červeného prachu). Vedle 37 titulů, které od té doby vzešly (už pod plným jménem) z jejího překladatelského stolu, připravila autorsky rozsáhlé bohaté ilustrované dílo



„Africké lásky, africká manželství v životě i v zrcadle afrického umění“, do kterého včlenila i řadu dosud nepublikovaných textů zesnulého manžela.

Rozhlasu přitom zůstala věrná. Když se jí po roce 1989 otevřela znovu možnost přístupu k mikrofonu, poznali ji její posluchači – už jako Věru Heroldovou – coby moderátorku „Dobrého jitra“ nebo autorku mnoha poznámek a úvah.

Na podzim 2015 uplynulo 66 let ode dne, kdy na půdu rozhlasu vstoupila poprvé. Tenkrát jí bylo necelých 19 let.

## Marcela Benešová

### Lampa v domě

Bylo úžasné poznat Věru Šťovíčkovou-Heroldovou jako reportérku, publicistku, překladatelku, chartistku..., ale ještě lepší jí bylo poznat jako člověka. Seznámily jsme se před patnácti lety v rámci přípravy knihy *Od mikrofonu k posluchačům*. Vážila jsem si jí i za její práci, postoje i názory a ráda jsem si nechávala vyprávět o Africe, jejích rozhlasových začátcích, práci v Náprstkově muzeu i překladatelství. O disentu a pronásledování příliš nemluvila, nikdy si nestěžovala – jen občas něco vyplynulo z hovoru. Třeba když mě ve výtahu chytla vyděšeně za ruku, protože od dob výsledků na Ruzyni nesnášela stísněné prostory. Časem se mezi námi vyvinulo velké přátelství, ve kterém jsem objevovala její moudrost, odvahu, široký rozhled, odhodlanost, diplomacii a mnoho dalšího. Uměla ale také být marnivá, protivná, sebestředná, tvrdohlavá, umíněná – a proto jsem ji měla ráda.

Ve všem, co dělala, se snažila být minimálně dobrá. Sáhnut si ještě dál, než kam dokázala posledně. Pokořit každou výzvu, která se jí naskytla. Měla jsem štěstí být při tom, když překládala některé knihy. Nestačilo jí knihu prostě přeložit – ona ji převyprávěla tak, aby byla čtenářsky zajímavá. A vždy si pečlivě nastudovala reálie daného prostředí i období, oslovila odborníky a snažila se vše pochopit i nad rámec knihy. Když překládala „Caesara Imperátora“, stala se téměř odbornicí na římský stát. Kvůli detektivkám se soudcem Ti prostudovala mnoho publikací o čínské historii. V příbězích sestry Fidelmy (Peter Tremayne) objevila úžasný svět staroirského práva. Ráda vyprávím, jak jsem jí při překladu knihy „Nadžma: Mandle“ sháněla pornografické časopisy, protože „*když o tom mluví na stránce pětkrát, nestačí jen obyčejný výraz pindík*“. Tenkrát jsem si s touto distingovanou a vždy pečlivě upravenou dámou rozšiřovala slovní zásobu v intimních oblastech...

Byla až neuvěřitelně nešikovná na jakékoliv ruční práce. Rostliny ji nejvíce zajímaly jako surovina pro

#### Poznámky:

- 1) Zejména Pavel Nykles, Josef Skála, Svatopluk Dolejš.
- 2) První, kdo nabídl V. Heroldové, že ji zaštití svým jménem, byla dlouholetá vysoce vzdělaná a jazykově vybavená pracovnice dokumentačního oddělení Československého rozhlasu Greta Mašková. Pod jejím jménem vyšlo 8 titulů. Dalšími byli: Libuše Boháčková, Věra Bystřická, Zlata Černá, Josef Kandert, Zdeněk Kirschner, Hana Knížková, Eva Musilová, Dušan Zbavítel.

**Převzato ze Světa rozhlasu 14/2005.  
(text redakčně upraven)**

vaření a přístroje pro ni byly nutné zlo. Když jsme spolu kupovaly remosku, nechala si od prodavače vše vysvětlit – a ten jí (zřejmě nadšený z jejího zájmu) zahrnul hromadou informací o příkonu, výkonu, technických parametrech apod. Věra celou dobu pozorně poslouchala a občas zasvěceně pokývala hlavou, někdy se usmála a sem tam položila drobný dotaz. Když byl ale prodavač z doslechu, otočila se na mě: „*Stačí to dát do proudu, že jo?*“

Kapitolou sama pro sebe byl počítač. Pokládala ho za živoucí bytost, kterou je nutno přeprat, porazit a podmanit si. Moc jí to nešlo, ale snažila se o to urputně téměř do poslední chvíle. Oceňuju, s jakou zarputilostí si znovu a znovu nechávala vysvětlovat počítačové taje. Volávala mi často se zoufalstvím v hlase, že se jí „ztratilo deset stránek překladu a že NIC neudělala“. Časem jsem si vyvinula výsledkovou metodu, ve které jsem zahrнула všechny možnosti, které by za tím mohly stát. „*Věro, zmáčkní klávesu Ctrl a k tomu...*“ „*Takovou tu nemám.*“ „*Máš, je v levém rohu úplně dole.*“ „*Ne, na mojí klávesnici to není.*“ „*VĚRO!!!*“ „*Aha, už ji vidím. Ale na té minulé klávesnici to nebylo.*“ Vzhledem k tomu, jak s počítačem bojovala, bylo úžasné, kolik knih na něm přeložila; i to, že úspěšně komunikovala se světem pomocí mailu.

Za ta léta jsem od ní dostala několik předmětů, které jí byly blízké. Věděla, že pro mě tím budou mít velkou hodnotu – kuffíkový stroj, na kterém psala svoje africké reportáže; sošku indického bůžka, co dostala od svého manžela Ericha pro štěstí; měděné číše, které si nechala vytepat v nejužší dílničce v Bagdádu... A také starou, krásným zlatým písmem vyvedenou kartičku, kde bylo francouzsky napsáno její životní krédo: „**Když nemůžeš být hvězdou na nebi, staň se aspoň jasnou lampou v domě.**“ Říkala jsem, že ve všem, co dělala, se snažila být minimálně dobrá – když už nebyla nejlepší.

## ROZHLASOVÝ DOKUMENT

### Manifest

#### „Dva tisíce slov,

**kteřé patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům a všem,  
je nejznámějším a nejdůležitějším dokumentem Pražského jara.**

Jeho autorem je spisovatel Ludvík Vaculík, kterému vědci Otto Wichterle, Jan Brod, Otakar Poupá a Miroslav Holub sepsali a 6. června 1968 předali několik stručných bodů, v nichž vyjadřovali obavu o další osud obrodného procesu. Manifest byl hotov 11. června 1968 a vědci okamžitě zahájili podpisovou akci. Do dvou týdnů se pod něj podepsalo na 70 respektovaných osobností z prestižních oborů a profesí i několik zástupců.

Zveřejněn byl 27. června 1968 v Literárních listech a v denících Práce, Mladá fronta a Zemědělských novinách a o dva dny později v ostravském deníku Nová svoboda.

Manifest byl publikován v předvečer okresních konferencí KSČ, na kterých měli být zvoleni delegáti mimořádného sjezdu KSČ; v době, kdy Národní shromáždění projednávalo zákon o rehabilitacích a novelu tiskového zákona. Nabádal k rozvoji lidového hnutí, které by podpořilo demokratizační proces v zemi. Současně však varoval před antikomunismem. Také vyjadřoval obavu z působení konzervativních stoupenců a jejich podpory ze zahraničí. Otevřeně upozornil na možnou sovětskou vojenskou intervenci.

Jeho obsahu nejvíce zneužili konzervativní členové KSČ.

#### **2000 slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům a všem.**

Nejdřív ohrozila život našeho národa válka. Pak přišly další špatné časy s událostmi, které ohrozily jeho duševní zdraví a charakter. S nadějami přijala většina národa program socialismu. Jeho řízení se však dostalo do rukou nepravým lidem. Nevadilo by tolik, že neměli dost státnických zkušeností, věcných znalostí ani filosofického vzdělání, kdyby aspoň byli měli víc obyčejné moudrosti a slušnosti, aby uměli vyslechnout mínění druhých a připustili své postupné vystřídaní schopnějšími.

Komunistická strana, která měla po válce velkou důvěru lidí, postupně ji vyměňovala za úřady, až je dostala všechny a nic jiného už neměla. Musíme to tak říci a vědí to i ti komunisté mezi námi, jejichž zklamání nad výsledky je tak velké jako zklamání ostatních. Chybná linie vedení změnila stranu z politické strany a ideového svazku v mocenskou organizaci, jež nabyla velké přitažlivosti pro vládychtivé sobce, vypočítavé zbabělce a lidi se špatným svědomím. Jejich příliv zapůsobil na povahu i chování strany; která nebyla uvnitř zařizena tak, aby v ní bez ostudných příhod mohli nabývat vlivu pořádní lidé, kteří by ji plynule proměňovali tak, aby se stále hodila do moderního světa. Mnozí komunisté proti tomuto úpadku bojovali, ale nepodařilo se jim zabránit ničemu z toho, co se stalo.

Poměry v komunistické straně byly modelem i příčinou stejných poměrů ve státě. Její spojení se státem vedlo k tomu, že ztratila výhodu odstupu od výkonné moci. Činnost státu a hospodářských organizací neměla kritiku. Parlament se odnaučil rokovat, vláda vládnout a ředitelé řídit. Volby neměly význam, zákony ztratily váhu. Nemohli jsme důvěřovat svým zástupcům v žádném výboru, a když jsme mohli, nedalo se po nich zas nic chtít, protože nemohli ničeho dosáhnout. Ještě horší však bylo, že jsme už téměř nemohli důvěřovat ani jeden druhému. Osobní i kolektivní čest upadla. S poctivostí se nikam nedošlo a o nějakém oceňování podle schopností darmo mluvit. Proto většina lidí ztratila zájem o obecné věci a starala se jen o sebe a o peníze, přičemž ke špatnosti poměrů patří i to, že ani na ty peníze není dnes spolehnutí. Pokazily se vztahy mezi lidmi, ztratila se radost z práce, zkrátka přišly na národ časy, které ohrozily jeho duševní zdraví i charakter.

Za dnešní stav odpovídáme všichni, více však komunisté mezi námi, ale hlavní odpovědnost mají ti, kdo byli součástí či nástrojem nekontrolované moci. Byla to moc umíněné skupiny rozprostřená pomocí stranického aparátu z Prahy do každého okresu a obce. Tento aparát rozhodoval, co kdo smí a nesmí dělat, on řídil družstevníkům družstva, dělníkům závody a občanům národní výbory. Žádná organizace nepatřila ve skutečnosti svým členům, ani komunistická. Hlavní vinou a největším klamem těchto vládců je, že svou

zvůli vydávali za vůli dělnictva. Kdybychom tomu klamu chtěli věřit, museli bychom dnes dávat za vinu dělníkům úpadek našeho hospodářství, zločiny na nevinných lidech, zavedení cenzury, která zabránila, aby se o tom všem psalo, dělníci by byli vinni chybnými investicemi, ztrátami obchodu, nedostatkem bytů. Nikdo rozumný samozřejmě v takovou vinu dělnictva neuvěří. Všichni víme, zejména to ví každý dělník, že dělnictvo prakticky nerozhodovalo v ničem. Dělnické funkcionáře dával odhlasovat někdo jiný. Zatímco se mnozí dělníci domnívali, že vládou, vládla jejich jménem zvlášť vychovávaná vrstva funkcionářů stranického a státního aparátu. Ti fakticky zaujali místo svržené třídy a sami se stali novou vrchností. Spravedlivě však řekněme, že někteří z nich si tuto špatnou hru dějin dávno uvědomili. Poznáme je dnes podle toho, že odčítají křivdy, napravují chyby, vracejí rozhodování členstvu a občanstvu, omezují pravomoc i početní stav úřednického aparátu. Jsou s námi proti zaostalým názorům v členstvu strany. Ale velká část funkcionářstva se brání změnám a má dosud váhu! Má pořád ještě v ruce mocenské prostředky, zvláště na okresech a v obcích, kde jich může užívat, skrytě a nežalovatelně.

Od začátku letošního roku jsme v obrodném procesu demokratizace. Začal v komunistické straně. Musíme to říci a vědět i ti nekomunisté mezi námi, kteří odsud už nic dobrého nečekali. Je ovšem třeba dodat, že tento proces ani nemohl jinde začít. Vždyť jenom komunisté mohli po celých dvacet let žít jakýmsi politickým životem, jen komunistická kritika byla u věcí, kde se dělaly, jen opozice v komunistické straně měla tu výsadu, že byla v doteku s protivníkem. Iniciativa a úsilí demokratických komunistů je proto jen splátkou na dluh, který celá strana má u nekomunistů, jež udržovala v nerovnoprávném postavení. Komunistické straně nepatří tedy žádný dík; patří jí snad přiznat, že se poctivě snaží využít poslední příležitosti k záchraně své i národní cti. Obrodný proces nepřichází s ničím příliš novým. Přináší myšlenky a náměty, z nichž mnohé jsou starší než omyly našeho socialismu a jiné vznikaly pod povrchem viditelného dění, měly být dávno vysloveny, byly však potlačovány. Nemějme iluzi, že tyto myšlenky vítězí teď silou pravdy. O jejich vítězství rozhodla spíše slabost starého vedení, které se zřejmě napřed muselo unavit dvacetiletým vládnutím, v němž mu nikdo nebránil. Zřejmě musely do plné formy dozrát všechny vadné prvky skryté už v základech a ideologii tohoto systému. Nepřeceňujme proto význam kritiky z řad spisovatelů a studentů. Zdrojem společenských změn je hospodářství. Správné slovo má svůj význam, jen když je řečeno za poměrů, které jsou už správně opracovány. Správně opracované poměry – tím se u nás, bohužel, musí rozumět naše celková chudoba a úplný rozpad starého systému vládnutí, kdy se v klidu a míru na náš účet zkompromitovali politikové jistého typu. Pravda tedy nevíteží, pravda prostě zbývá, když se všecko ostatní prošťruje! Není tudíž důvodu k národní vítězoslávě, je pouze důvod k nové naději.

Obracíme se na vás v tomto okamžiku naděje, která je však pořád ohrožena. Trvala několik měsíců, než mnozí z nás uvěřili, že mohou promluvit, mnozí však nevěří ani teď. Ale promluvili jsme už tak a tolik se odkryli, že svůj úmysl zlidštit tento režim musíme jediné dokončit. Jinak by odplata starých sil byla krutá. Obracíme se hlavně na ty, kdo zatím jen čekali: Čas, který nastává, bude rozhodující pro mnoho let.

Čas, který nastává, je léto s prázdninami a dovolenými, kdy se nám po starém zvyku bude chtít všeho nechat. Vsaďme se však, že naši milí odpůrci si nedopřejí letního oddechu, budou mobilizovat své zavázané lidi a budou si už teď chtít zařídít klidné svátky vánoční! Dávejme tedy pozor, co se bude dít, snažme se tomu porozumět a odpovídat. Vzdejme se nemožného požadavku, aby nám vždycky někdo vyšší podal k věcem jediný výklad a jediný prostý závěr. Každý si bude muset udělat své závěry, na svou odpovědnost. Společné shodné závěry je možno najít jen v diskusi, k níž je nutná svoboda slova, která je vlastně jedinou naší demokratickou vymožeností letošního roku.

Do příštích dnů však musíme jít také s vlastní iniciativou a vlastními rozhodnutími.

Především budeme odporovat názorům, kdyby se vyskytly, že je možné dělat nějakou demokratickou obrodu bez komunistů, popřípadě proti nim. Bylo by to nespravedlivé, ale také nerozumné. Komunisté mají vybudované organizace, v těch je třeba podpořit pokrokové křídlo. Mají zkušené funkcionáře, mají konečně pořád v ruce rozhodující páky a tlačítka. Před veřejností však stojí jejich AKční program, který je také programem prvního vyrovnání největší nerovnosti, a nikdo jiný nemá žádný stejně konkrétní program. Je třeba požadovat, aby se svými místními akčními programy přišli před veřejnost v každém okrese a v každé obci: Tu náhle půjde o velmi obyčejné a dávno čekané správné činy. KSČ se připravuje na sjezd, který zvolí nový ústřední výbor. Žádejme, aby byl lepší než ten dnešní. Říká-li dnes komunistická strana, že své vedoucí postavení napříště chce opírat o důvěru občanů a ne o násilí, věřme tomu potud, pokud můžeme věřit lidem, které už teď posílá jako delegáty na okresní a krajské konference.

V poslední době jsou lidé zneklidněni, že se postup demokratizace zastavil. Tento pocit je zčásti projevem únavy ze vzrušeného dění, zčásti odpovídá faktu: minula sezóna překvapivých odhalení, vysokých demisí a opájevých projevů nebyvalé slovní smělosti. Zápas sil se však jen poněkud skryl, bojuje se o obsah

a znění zákonů, o rozsah praktických opatření. Krom toho novým lidem, ministrům, prokurátorům, předsedům a tajemníkům, musíme popřát čas na práci. Mají právo na tento čas, aby se mohli buďto osvědčit, nebo znemožnit. Krom toho v centrálních politických orgánech nelze dnes čekat víc. Stejně projevíly nechtě podivuhodné ctnosti.

Praktická kvalita příští demokracie závisí na tom, co se stane s podniky a v podnicích. Při všech našich diskusích nakonec nás mají v rukou hospodáři. Dobré hospodáře je třeba hledat a prosazovat. Je pravda, že všichni jsme ve srovnání s rozvinutými zeměmi špatně placeni a někteří ještě hůř. Můžeme žádat víc peněz – které lze natisknout a tím znehodnotit. Žádejme však spíše ředitele a předsedy, aby nám vyložili, co a za kolik chtějí vyrábět, komu a zač prodávat, kolik se vydělá, co z toho se vloží do modernizace výroby a co je možno rozdělit. Pod zdánlivě nudnými titulky běží v novinách odraz velmi tvrdého boje o demokracii nebo koryta. Do toho mohou dělníci jakožto podnikatelé zasáhnout tím, koho zvolí do podnikatelských správ a podnikových rad. Jakožto zaměstnanci mohou pro sebe udělat nejlíp, když si za své zástupce zvolí do odborových orgánů své přirozené vůdce, schopné a čestné lidi bez ohledu na stranickou příslušnost.

Jestliže nelze v této době čekat od nynějších centrálních politických orgánů víc, je třeba dosáhnout více v okresech a obcích. Žádejme odchod lidí, kteří zneužili své moci, poškodili veřejný majetek, jednali nečestně nebo krutě. Je třeba vynalézat způsoby, jak je přimět k odchodu. Například: veřejná kritika, rezoluce, demonstrace, demonstrační pracovní brigády, sbírka na dary pro ně do důchodu, stávka, boj- kot jejich dveří. Odmítat však způsoby nezákonné, neslušné a hrubé, jelikož by jich využili k ovlivňování Alexandra Dubčeka. Náš odpor k psaní hrubých dopisů musí být tak všeobecný, aby každý takový dopis, který ještě dostanou, bylo možno považovat za dopis, který si dali poslat sami. Oživujme činnost Národní fronty. Požadujeme veřejná zasedání národních výborů. K otázkám, které nechceme nikdo znát, ustavujeme vlastní občanské výbory a komise. Je to prosté: Sejde se několik lidí, zvolí předsedu, vedou řádně zápis, publikují svůj nálezný, žádají řešení, nedají se zakřiknout. Okresní a místní tisk, který většinou zdegeneroval na úřední troubu, proměňujeme v tribunu všech kladných politických sil, žádejme ustavení redakčních rad ze zástupců Národní fronty nebo zakládejme jiné noviny. Ustavujeme výbory na obranu svobody slova. Organizujeme při svých shromážděních vlastní pořádkovou službu. Uslyšíme-li divné zprávy, ověřujeme si je, vysíláme delegace na kompetentní místa, jejich odpovědi zveřejňujeme třeba na vratech. Podporujeme orgány bezpečnosti, když stíhají skutečnou trestnou činnost, naší snahou není způsobit bezvládnost a stav všeobecné nejistoty. Vyhýbejme se sousedským hádkám, neožirejme se v politických souvislostech. Prozrazujeme fyzly.

Oživený letní pohyb po celé republice vyvolá zájem o uspořádání státoprávního vztahu mezi Čechy a Slováky. Považujeme federalizaci za způsob řešení národnostní otázky, jinak je to jen jedno z významných opatření k demokratizaci poměrů. Toto opatření samo o sobě nemusí ani Slovákům přinést lepší život. Režim – v českých zemích zvlášť a na Slovensku zvlášť – se tím ještě neřeší. Vláda stranicko-státní byrokracie může trvat, na Slovensku dokonce o to líp, že jako „vybojovala větší svobodu“.

Veliké znepokojení v poslední době pochází z možnosti, že by do našeho vývoje zasáhly zahraniční síly. Tváří v tvář všem přesilám můžeme jedině trvat slušně na svém a nezačínat si. Svě vládě můžeme dát najevo, že za ní budeme stát třeba se zbraní, pokud bude dělat to, k čemu jí dáme mandát, a své spojence můžeme ujistit, že spojenecké, přátelské a obchodní smlouvy dodržíme: Naše podrážděné výtky a neargumentovaná podezření musí jen ztěžovat postavení naší vlády, aniž nám pomohou. Rovnoprávné vztahy si beztak můžeme zajistit jedině tím, že zkvalitníme své vnitřní poměry a dovedeme obrodný proces tak daleko, že jednou ve volbách si zvolíme státníky, kteří budou mít tolik statečnosti, cti i politického umu, aby takové vztahy ustavili a udrželi. To je ostatně problém naprosto všech vlád všech menších států světa!

Letošního jara vrátila se nám znovu jako po válce velká příležitost. Máme znovu možnost vzít do rukou naši společnou věc, která má pracovní název socialismus, a dát jí tvar, který by lépe odpovídal naší kdysi dobré pověsti i poměrně dobrému mínění, jež jsme o sobě původně měli. Toto jaro právě skončilo a už se nevrátí. V zimě se všecko dovíme. Tím končí toto naše prohlášení k dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům, vědcům, technikům a všem. Napsáno bylo z podnětu vědců.

**Autor:** Ludvík Vaculík, novinář

**Seznam signatářů otištěný v Literárních listech 27. 6. 1968: (Literární listy, č. 18/68, 27. 6. 1968, str. 3)**

Beno Blachut, člen opery Národního divadla Praha  
 MUDr. Jan Brod, DrSc., ředitel ústavu pro choroby oběhu krevního Praha  
 Marie Buzková, ošetřovatelka prasnic, Chotěbuz  
 Bohumil Bydžovský, akademik, matematik  
 Dr. Jiří Cvekl, filosof  
 Věra Čáslavská, olympijská vítězka  
 Zdeněk Čechrák, dělník ČKD  
 Zdeněk Fiala, technik ČKD  
 Milan Hanuš, dělník ČKD  
 Ing. Jiří Hanzelka, spisovatel  
 MUDr. Miroslav Holub, vědecký pracovník mikrobiologického ústavu ČSAV  
 Zdeněk Holec, dělník ČKD  
 Rudolf Hrušínský, herec a režisér  
 Dušan Hruža, dělník ČKD  
 Jan Chocena, soukromý rolník, Chotěbuz  
 Jaromil Jireš, filmový režisér  
 MUDr. Vilo Jurkovič, DrSc., přednosta II. Interní kliniky lékařské fakulty KU Hradec Králové  
 MUDr. Věra Kadlecová, přednosta oční kliniky fakultní nemocnice KU v Praze  
 Dr. A. Knop, pedagogický institut v Ostravě  
 Karel Kosík, filosof  
 Jaromír Koutek, akademik a geolog  
 Otomar Krejča, režisér  
 MUDr. Jiří Král, DrSc., přednosta ústavu tělovýchovného lékařství v Praze  
 Ing. Miroslav Král, CSc., Vysoká škola politická ÚV KSČ  
 Karel Krautgartner, dirigent Tanečního orchestru Čs. rozhlasu  
 MUDr. Vladislav Kruta, DrSc., přednosta fyziologického ústavu university J. E. Purkyně Brno  
 Vilém Laufberger, přednosta laboratoře grafických vyšetřovacích metod v Praze  
 MUDr. Pavel Lukl, přednosta interní kliniky Palackého university v Olomouci  
 JUDr. Božena Pátková, advokátka, Praha  
 Ing. Emil Petýrek, ředitel Hornického ústavu ČSAV  
 Zuzana Marysová, Státní statek Chotěbuz  
 Jiří Menzel, režisér  
 Vladimír Mostecký, technik ČKD  
 Josef Neveršil, dělník ČKD  
 Jaroslav Nemeč, dělník ČKD  
 Yvonne Přenosilová, zpěvačka  
 MUDr. Otakar Poupa, DrSc., vedoucí 3. odd. fyziologického ústavu ČSAV v Praze  
 MUDr. Jaroslav Procházka, DrSc., přednosta chirurgické kliniky fakultní nemocnice, Hradec Králové  
 Alfréd Radok, režisér  
 Emil Radok, filmový režisér  
 Jiří Raška, olympijský vítěz  
 Jaroslav Seifert, básník  
 MUDr. V. Sekla, DrSc., přednosta biologického ústavu KU v Praze  
 Zdeněk Servít, DrSc., ředitel Fyziologického ústavu ČSAV v Praze  
 Ing. Jiří Sláma, CSc., Výzkumný ústav ekonomiky průmyslu a stavebnictví v Praze  
 MUDr. Oldřich Starý, DrSc., rektor Karlovy univerzity v Praze  
 Jiří Snižek, technik ČKD  
 Jiří Suchý, herec  
 MUDr. Mojmír Ševčík, krajský traumatolog Severomoravského kraje, Ostrava  
 Jiří Šlitr, hudební skladatel  
 Karel Šilha, dělník ČKD  
 Václav Šroub, dělník ČKD

Jan Švankmajer, filmový režisér  
 PhDr. Ladislav Tondl, DrSc., Kabinet teorie a metodologie vědy ČSAV v Praze  
 Jiří Trnka, režisér a výtvarník  
 Marie Tomášová, herečka  
 Josef Topol, spisovatel  
 Jan Tříška, herec  
 Ludvík Vaculík, novinář a spisovatel  
 Karel Vojíš, dělník ČKD  
 MUDr. Jan Vanýsek, DrSc., prorektor Purkyňovy univerzity v Brně  
 MUDr. V. Vejvodský, DrSc., přednosta oční kliniky Palackého university v Olomouci  
 MUDr. Jiří Velemínský, krajský internista Severomoravského kraje Ostrava  
 Viktor Vörös, dělník ČKD  
 Jan Werich, národní umělec  
 Otto Wichterle, ředitel ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze  
 Jaroslav Vojta, člen činohry Národního divadla  
 Emil Zátopek, olympijský vítěz  
 Dana Zátopková, olympijská vítězka (opr. redakce SR)  
 Ing. Jindřich Zogata, agronom, Karviná

**Seznam signatářů otištěný v Literárních listech 19. 7. 1968: (Literární listy, zvláštní vydání, 19. 7. 1968, str. 1)**

Fedor Cádra  
 Lumír Čivrný  
 Miloš Fiala  
 Hermína Franková  
 Jiří Gočár  
 Karel Gott  
 MUDr. Arnošt Gutmann  
 Miroslav Lidák (Haďák)  
 Josef Hiršal  
 Zdeněk Chotěnovský  
 Dr. O. Janota  
 Iva Janžurová  
 Jiřina Jirásková  
 Milan Jungmann  
 Jan Kačer  
 Karel Kachyňa  
 Vlado Kašpar, předseda ÚV ČSN  
 Pavel Kohout  
 Tomáš Kosta  
 Ivan Klíma  
 Jan Kotík  
 Ivan Kříž  
 Milan Kundera  
 J. S. Kupka  
 A. J. Liehm  
 Sergej Machonin  
 Václav Mareš  
 Jiří Moravec, architekt  
 Drahomíra Novotná  
 Jiří Novotný, architekt  
 Pavel Nauman  
 Ludvík Pacovský, tajemník FITES  
 František Pavlíček

MUDr. Boh. Peleška  
Dušan Pokorný  
Jan Procházka  
Jaroslav Putík  
Dr. Dušan Ruppeldt  
Jiří Schmidt  
Jindřiška Smetanová  
Karel Šiktanc  
Josef Škvorecký  
prof. O. Šmahel  
Jiří Štaidl  
Martin Vaculík  
Dr. Zdeněk Váhala  
Ludvík Veselý  
Felix Vodička  
Hela Volanská  
František Vrba

**Pracovníci ČKD Praha:**

Antonín Brožek, horizontář  
Jaroslava Doubravová, jeřábistka  
Stanislav Havelka, karuselář  
Václav Jakubů, kontrolor  
Lubor Karban, soustružník  
Julius Kužel, mistr  
Irena Mošovská, jeřábistka  
Marie Novotná, jeřábistka  
Josef Slaninka, frézař  
František Soukup, soustružník  
Jaroslav Stádník, soustružník  
Miroslav Zelinka, horizontář

*Zdroj: [http://www.totalita.cz/txt/txt\\_2000slovt.php](http://www.totalita.cz/txt/txt_2000slovt.php)*

## **PŘÍLOHA**

---

### **UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Magisterská diplomová práce

#### **Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích**

Bc. Zuzana Řezníčková

Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Olomouc 2014



## Obsah

### Úvod

#### I. Metodologie a kritika literatury

#### II. Historie detektivního žánru

- 2.1 Literární vlivy stojící u zrodu detektivního žánru
- 2.2 Zrod a vývoj detektivního žánru v zahraniční literatuře
- 2.3 Konstituování české detektivky

#### III. Specifika rozhlasové detektivky

- 3.1 Detektivní žánr v zahraničním rozhlasu
- 3.2 Detektivní žánr v prostředí českého rozhlasu
- 3.3 Literární východiska pro vznik rozhlasové adaptace detektivního příkladu
- 3.4 Kompozice detektivního příběhu
- 3.5 Prostor a čas
- 3.6 Kde se vzala postava detektiva?

#### IV. Příkladové analýzy vybraných rozhlasových detektivek

- 4.1 Sherlock Holmes
- 4.2 Komisař Maigret
- 4.3 Poručík Borůvka
- 4.4 Nemesis
- 4.5 Červená náušnice

#### V. Detektivní postupy v „nedetektivních“ rozhlasových hrách

### Závěr

### Použitá literatura

## Úvod

*„Jednou z vlastností detektivní literatury a současně důvodem, proč ji lidé čtou, je, že nevychází nikdy z módy. Hrdinova kravata může být poněkud staromódní, hodný šedivý inspektor může přijet v bryčce místo v aerodynamické limuzíně s houkajícími sirénami, ale když přijede na místo činu, stejně zase zkoumá časové souvislosti a prohlíží útržky zuhelnatělého papíru a zjišťuje, kdo pošlapal ten pěkný starý keř pod oknem knihovny.“<sup>1</sup>*

O čtenářské oblíbě detektivních románů a povídek nemůže být při pohledu na bohatou historii tohoto žánru, ale i na pulty dnešních knihkupectví nejmenších pochyb. Podobně je tomu i na poli auditivních detektivek, které zahrnují jak Českým rozhlasem uváděné inscenace, tak i mluvené slovo či dramatizovanou četbu, vydávané povětšinou na CD nosičích. Návaznost mezi knižní a rozhlasovou produkcí děl detektivního žánru vidíme především v tom, že auditivní médium často využívá literárních textů coby předloh, kterých se následně v rozhlasovém zpracování více či méně drží. Společnou mají také již v úvodu zmiňovanou nadčasovost, která napomáhá tomu, že čtenář i posluchač mohou donekonečna vnímat příběhy plné tajemných a zdánlivě nevysvětlitelných zločinů, hrdinných detektivů a překvapivých rozuzlení. Liší se pouze způsobem ztvárnění jednotlivých prvků děje, jež jsou v literatuře popsány slovy, zato v auditivním pojetí mohou disponovat také zvukovou charakteristikou, často nesoucí další významy.

Veškeré detektivní postupy, které využívají literární či rozhlasoví autoři, jsou však podřízeny jakési hře s recipientem, jemuž jsou na jednu stranu předkládány tzv. indicie neboli stopy vedoucí k vyřešení zločinu, ale na stranu druhou je často sváděn k mylným závěrům, aby byl na konci překvapen správným řešením hádanky. Důležité je však právě zdánlivé zapojení vnímatele do procesu vyšetřování. V literárním kontextu na tyto postupy upozorňuje Jiří Marek ve svém článku *Plný stůl detektivek*:

*„Detektivka je onen druh literatury, který čtenáři poskytuje potěšení, a jak se zdá, moderní člověk si tohoto potěšení dopřává velmi nenasytně. Detektivka vtahuje čtenáře do svého děje nejen tím, čím jej získává nakonec každé umělecké dílo, to jest svou naléhavostí a svým stupněm umělecké pravdivosti, která čtenáře strhuje. Ona jde dál. Nestará se zdánlivě o svou uměleckou úroveň, ale dbá mnohem více obratného aranžmá. Tu pak teprve čtenář vychutná její půvab: nikoliv detektiv, ale on sám řeší spletitý případ. Ne detektivův pomocník, ale právě já, čtenář, shledávám drobné stopy, jež všem unikly, já vyslýchám, dedukuji, odhaluji bystře netušené souvislosti.“<sup>2</sup>*

Detektivka tedy cíleně pracuje s pozorností svého vnímatele, s jeho aktivním zapojením do procesu vyšetřování a s obeznameností s tímto žánrem, která zároveň posiluje význam horizontu očekávání. Detektivní žánr disponuje velkým množstvím ustálených postupů a motivů, které každý autor variuje s menší či větší kreativitou. Recipientovo vnímání díla je tedy ovlivněno tím, jak jeho autor nakládal s ustálenými žánrovými schémata, jako jsou například excentrické postavy detektivů, spáchání zločinu a odhalení jeho pachatele v závěru příběhu. Veškerá tato schémata jsou autory děl detektivního žánru obměňována a doplňována, ale na druhé straně poměrně striktně dodržována. Jinými slovy: detektivka bojuje se svými stereotypy za účelem originality a posílení momentu překvapení, zároveň však na svých stereotypech staví a je na nich závislá. Tato charakteristika se nevztahuje pouze na literární prostředí, ale také na detektivku v auditivním prostředí, která je hlavním tématem této diplomové práce.

Rozhlasová detektivka je poměrně stabilním a oblíbeným žánrem v programové skladbě Českého rozhlasu. Jeho posluchačská obliba není založena pouze na oblíbě detektivních příběhů literárního žánru, které často slouží jako předlohy pro rozhlasové adaptace, ale také na přítomnosti specifických motivů, postupů a především atmosféry, která činí z poslechu výjimečný umělecký zážitek.

Rozhlasová detektivka má možnost se oproti literárnímu tvaru vyjadřovat kromě slov také pomocí nejrůznějších zvukových a hudebních prvků, které mohou napomáhat lepší vizualizaci událostí i prostředí děje. Podobně funguje také herecké ztvárnění jednotlivých rolí, kdy barva a tón hlasu či změna intonace představitele může napovědět o postavě více než samotná slova, která pronáší. Přetrvávající obliba tkví také v určitém intelektuálním rozptýlení, které detektivní zápletky přináší, a v již zmiňovaném opakování a variování stereotypů.

Cílem této diplomové práce je pojmenovat a definovat specifika rozhlasové detektivky vázané jednak na stylové prostředky ukotvené již v literárním žánru, ale také na možnosti samotného auditivního média. Naší snahou bude vymezit a definovat postupy využití v procesu vzniku rozhlasové inscenace a popsat jejich funkčnost ve výsledném tvaru i při recepční aktivitě vnímatele. Pozornost bude věnována také specificky rozhlasové schopnosti budování prostorového vjemu za pomoci zvukových prostředků, jež je pro detektivní žánr podstatná. Vytvořená iluze pravděpodobnosti napomáhá vtáhnout posluchače

do děje příběhu. Tato snaha o vytvoření kulís uvěřitelného světa a iluze, ve které může posluchač dočasně setrvat, je součástí paradoxní pozice detektivního žánru. Ten je totiž přes veškerou svou snahu o realismus a uvěřitelnost pohádkou pro dospělé, která odráží archetypální boj dobra se zlem, kde detektiv představuje mytického hrdinu čelícího personifikovanému zlu v podobě zločince. Podoba tohoto „pohádkového prince“ byla v průběhu let modifikována v závislosti na aktuální společenské situaci, literárních trendech a jednotlivých autorech.<sup>3</sup> Zobrazení zla nabývá také různých podob: od víceméně neškodných zlodějů šperků přes nebezpečné vrahy až po obraz téměř absolutního a neslitovného zla, se kterým se setkáváme v románech severské detektivní školy.

Přes veškerou popisnost a důraz na pečlivé zasazení děje do daného prostředí verbálními či auditivními metodami využívá detektivka literární i rozhlasová principu narativní mezery v informacích, kdy se v průběhu trvání díla snaží odpovědi na položené otázky najít spolu s detektivem z fikčního světa i recipient.<sup>4</sup> Cílem autora detektivky však samozřejmě je, aby v závěru celou hádanku vyřešil pouze jeho detektiv.

Žánr rozhlasové detektivky nebyl v odborné literatuře dosud reflektován, diplomová práce tedy představuje vstupní vhléd do této problematiky, jež zahrnuje široké pole historického zmapování i definici jednotlivých charakteristik žánru. V rámci metodologického vymezení práce jsme však byli nuceni upozadit některá dílčí témata, týkající se především jednotlivých detektivních subžánrů, tak, aby byl hlavní prostor práce věnován charakterizaci detektivního žánru v auditivním prostředí a jeho významným představitelům. Následující kapitoly tedy přináší několik stop pro seznámení se s tímto „případem“, některými jeho „pachateli“ a nástroji, které „k vykonání činu“ užívali, avšak ke komplexnímu historickému i teoretickému uchopení této tematiky bude zapotřebí dalšího pátrání.

## I. Metodologie a kritika literatury

Cílem této diplomové práce je definovat specifika rozhlasové detektivky ve vztahu k textu literární předlohy a k možnostem rozhlasového média. Pro pojmenování řady prvků a motivů užitých v kompozici rozhlasové detektivky vycházíme z literárních pozic, jež poté aplikujeme na auditivní oblast. Literární terminologii práce využívá také při pojmenovávání specifických prvků detektivního žánru, kdy vycházíme především z publikace Josefa Škvoreckého *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*<sup>5</sup>. Odtud pochází například naše označení „Velký detektiv“ pro postavu detektiva, jak je definována v klasické detektivní literatuře konce 19. a začátku 20. století. Adjektivum „velký“ upozorňuje nejen na jeho neotřesitelnou pozici v kompozici příběhu, ale také jeho jistou nezaměnitelnost, jedinečnost a excentričnost, zřetelnou ve způsobu jeho zobrazení. Podobně v diplomové práci přebíráme také Škvoreckého způsob označení detektivova pomocníka jako „watson“. Tento pojem má pochopitelně původ v literární postavě dr. Watsona, společníka a pomocníka detektiva Sherlocka Holmese.

Diplomová práce bude rozdělena do čtyř oddílů. V první části bude nastíněn vývoj detektivního žánru v literatuře od prvních vlivů, jež mají podíl na jeho vzniku, přes nejvýznamnější tendence a autory světové i české detektivky. Tato kapitola bude obsahovat především stručné zmapování širokého literárního pole, které posléze sloužilo a slouží dodnes jako textový základ pro vznik řady rozhlasových inscenací. V tomto oddílu budeme vycházet především z publikací zabývajících se detektivním žánrem v literárním prostředí, kterými jsou především *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*, *Sherlock Holmes a ti druzí*<sup>6</sup> a *Umění detektivky*<sup>7</sup>. Doplnující informace čerpáme také ze zahraniční publikace *Crime Fiction*<sup>8</sup> Johna Scaggse, která se podrobněji zabývá jednotlivými tendencemi v historickém vývoji detektivního žánru a zamýšlí se nad některými charakteristickými postupy autorů detektivek. Pro přesné definování detektivního žánru a jeho prvků v literatuře využíváme *Encyklopedie literárních žánrů*<sup>9</sup> a *Lexikonu literárních pojmů*<sup>10</sup>. V podkapitole Konstituování české detektivky se opíráme o studii Pavla Janáčka *Ze ztracení do blaženého věku*<sup>11</sup>, jež poskytuje bližší pohled na českou zábavnou a odpočinkovou četbu padesátých a šedesátých let, která byla podřízena estetickým požadavkům tehdejšího vládnoucího komunistického režimu.

Druhý oddíl s názvem Rozhlasová detektivka a její specifika budou otevírat dvě kratší přehledové kapitoly zabývající se příklady inscenování her žánru rozhlasové detektivky v zahraničí i u nás a přibližující některé z významných rozhlasových detektivek jednotlivých desetiletí. Při vytváření přehledové kapitoly o detektivním žánru v prostředí českého rozhlasu vycházíme především z informací získaných pomocí metody orální historie v rámci rozhovoru s dramaturgem Českého rozhlasu Hynkem Pekárkem. Následující kapitola pak bude věnována pojmenování a definování specifických prvků rozhlasové detektivky. Tyto motivy pocházejí často z textu předlohy a definujeme je tedy nejdříve na základě jejich literárních kořenů. Charakterizaci

motivu následně srovnáme s jeho užitím a případnou modifikací v auditivním prostředí. Prvky rozhlasové detektivky, jež vychází z literárního základu, ale plnohodnotně se uplatňují také v auditivním prostředí, jsou například charaktery postav detektiva a jeho pomocníka – tzv. watsona nebo princip vypravěče, se kterým rozhlas často nakládá velmi odlišně ve srovnání s literárním vzorem. Pro definování lingvistických pojmů užitých v této podkapitole, jako jsou narace, syžet a fabule, jsme opět využili *Lexikon literárních pojmů*.

Specifika rozhlasové detektivky jsou dále dána samotnými možnostmi média, jež pro vykreslení děje a kulis, do nichž je příběh zasazen, využívá čistě zvukových prostředků. Pozornost tedy bude věnována způsobům rozhlasového zobrazení místa děje pomocí zvukové, hudební i verbální kompozice, ruchovým efektům sloužícím k vytvoření napětí a jeho stupňování v průběhu poslechu i zvukové symbolice a zkratce. Při srovnávání postupů literární a rozhlasové detektivky pozorujeme změny plynoucí ze zvukového obohacení původně literárního textu, a proto budou funkce zvukových prvků v kompozici rozhlasové inscenace detektivního žánru nahlíženy také z hlediska adaptační problematiky.

Na základě poslechu rozhlasových detektivek se budeme snažit definovat zvukové postupy, které slouží k vykreslení prostoru rozhlasové hry a ukotvení událostí děje do konkrétních prostředí neverbálními prostředky. Teoretický základ této podkapitoly s názvem *Prostor a čas tvoří přednáška Jana Vedrala Prostor v rozhlasové hře*<sup>12</sup>, která se věnuje časoprostorovým souvislostem recepce rozhlasové hry.

Samostatná podkapitola se bude věnovat kompozici detektivního příběhu s ohledem na užití narativní postupy, časovou posloupnost a uspořádání syžetu. Uvedené postupy definujeme na základě literárních charakteristik, které následně aplikujeme na auditivní oblast a demonstrujeme na konkrétních příkladech rozhlasových inscenací. Jedna z podkapitol tohoto oddílu bude věnována také samotné postavě detektiva. Tato tematika bude opět v úvodu zasazena do širšího literárně-historického kontextu a poté vztažena na oblast rozhlasové detektivky. Podstatná část podkapitoly se bude zabývat herectvím v rámci detektivního žánru v rozhlase, neboť právě charakter hlasu a způsob, jakým s ním herec nakládá, je nejvýraznějším faktorem v budování postavy detektiva. Metodologicky se v tomto oddílu orientujeme na adaptace detektivních příběhů pro rozhlas, a proto budeme na kompoziční prvky rozhlasové detektivky nahlížet také z pozic adaptační teorie.

Třetí oddíl bude sdružovat příkladové analýzy vybraných českých rozhlasových detektivek. V úvodu každé podkapitoly pak stručně nastíníme okolnosti vzniku inscenace podle jeho literární předlohy. V každé jednotlivé analýze bude kladen důraz na konkrétní specifický prvek, popsán v předchozím teoretickém oddílu práce. Cílem těchto podkapitol je praktická demonstrace užití prvků rozhlasové detektivky na konkrétních příkladech a definování jejich pozice v kompozici daného auditivního díla. V rámci této práce nelze všechny rozhlasové adaptace detektivních příběhů srovnávat s texty jejich literárních předloh. Pouze v analytických podkapitolách zabývajících se rozhlasovým seriálem *Nemesis* a inscenací *Zmizelý hráč rugby* jsou tato auditivní díla analyzována s přihlédnutím ke změnám textu v adaptačním procesu.

Závěrečný oddíl diplomové práce se bude věnovat postupům a prvkům typickým pro rozhlasové detektivky, které však byly využity při vzniku děl nespádajících do tohoto žánru. Na vybraných rozhlasových inscenacích popíšeme, jak mohou tyto postupy fungovat v rámci filozofických či společenskokritických her. Prvky rozhlasové detektivky zde poskytují rámec příběhu, prostředek k vyjádření myšlenky díla či k budování atmosféry situace.

Tato diplomová práce si neklade za cíl zevrubně zmapovat veškerou českou rozhlasovou detektivní tvorbu, nýbrž má být úvodním vhladem do této problematiky. V závislosti na inscenační praxi a pozici detektivního žánru v programové skladbě Českého rozhlasu se práce metodologicky orientuje především na vzniklé adaptace literárních textů, neboť původní česká rozhlasová detektivní tvorba se vyskytuje spíše ojediněle. Spisovatelka Květa Legátová je jednou z mála autorek těchto rozhlasových útvarů a její rozhlasové detektivce *Červená náušnice* bude věnována jedna z podkapitol v analytickém oddílu práce.

Z důvodu metodologického vymezení se práce rovněž nebude zabývat širokým polem audio knih a četby na pokračování, v němž také vznikla řada adaptací literárních detektivek. Práce se rovněž nebude soustředit na specifický subžánr rozhlasové detektivky, kterým je detektivka pro děti a mládež, reprezentovaná například adaptacemi dobrodružných knih spisovatele Ivana Řezáče.

V průběhu formování této práce vznikly také dva rozhovory s pracovníky Českého rozhlasu. Z rozhovoru s režisérem Alešem Vrzákem jsme čerpali především v podkapitole při psaní analýzy jeho rozhlasové inscenace *Nemesis*. Klíčovým bylo například téma realismu, které bylo při vzniku této detektivky zohledněno a které se stalo zároveň jedním z charakteristických motivů detektivního žánru obecně. Z dialogu s dramaturgem Hynkem Pekárkem jsme čerpali především v přehledové podkapitole o detektivní inscenační tradici v Českém rozhlase.

Kromě již výše uvedených publikací zabývajících se detektivním žánrem v literatuře vychází diplomová práce také z cenných poznatků samotných autorů detektivek P. D. Jamesové a Raymonda Chandlera, kteří se příznačně podle své příslušnosti k různým literárně-detektivním směrům vyjadřují k jednotlivým motivům a prvkům detektivních příběhů. Publikace *Povídání o detektivkách*<sup>13</sup> britské spisovatelky se tedy věnuje převážně historii detektivního žánru a prostředkům vykreslení prostředí zločinu, zatímco esej *Prosté umění vraždy*<sup>14</sup> příslušníka americké drsné školy je věnována úvaze nad pravděpodobností a uvěřitelností detektivních příběhů.

Při vzniku analytických podkapitol jsme se řídili především vlastní posluchačskou recepcí a poznatky získanými z poslechu rozhlasových detektivek, ale dílčí informace jsme čerpali také z diplomové práce o postavě poručíka Borůvky<sup>15</sup> a z disertační práce o narativních postupech v románech Georgese Simenona<sup>16</sup>, autora příběhů s postavou komisaře Maigreta. Faktografické údaje o jednotlivých premiérách, hereckém obsazení a inscenátorech pocházejí převážně z internetové stránky *Panáček v říši mluveného slova*<sup>17</sup>, jež je díky svému provozovateli Přemyslu Hniličkovi také cenným zdrojem sumarizačních článků, úvah i recenzí, z nichž některé jsme v jednotlivých podkapitolách práce citovali.

## II. Historie detektivního žánru

V následující kapitole si klademe za cíl definovat detektivní příběh jako žánr na základě jeho historického vývoje v literatuře. V první podkapitole budou nastíněny literární i společenské vlivy, které daly podnět k vzniku detektivního žánru a jejichž prvky v něm dodnes přežívají. Zvláštní pozornost bude věnována literárnímu směru tzv. románu hrůzy, jenž byl také jedním z inspiračních zdrojů v počátcích detektivního žánru. Charakteristické prvky románu hrůzy, později přejmenovaného na „horor“, jsou natolik výrazné, že je lze vysledovat v literární tradici detektivky dodnes. Dá se dokonce říci, že se současným trendem severských detektivních románů se jeho motivy objevují stále častěji a obohacují klasickou strukturu detektivky coby logické hádanky o prvky děsu, tíživé atmosféry, nádechu nadpřirozena a také o jakési zpodobnění absolutního zla. To mělo v románech hrůzy 18. a 19. století často spíše podobu mytické bytosti žijící v ústraní, zatímco moderní doba mu vtiskla rysy obyčejného člověka, jenž své zločiny páchá z popudu choré mysli.

Motivy a inspirační zdroje, které detektivní žánr přejal, modifikoval a začlenil do své struktury, jsou výrazné prvky, jejichž významným polem uplatnění je adaptace pro jiné médium. V rámci adaptačního procesu se často tyto motivy akcentují či dále rozvíjejí. V oblasti rozhlasové detektivky, jež se opírá o poutavé vykreslení prostředí a navození tajemné atmosféry, se často staví právě na způsobu zvukového ztvárnění stupňujícího se napětí a strachu, dvou hlavních charakteristik románu hrůzy. Okrajově se tato podkapitola bude zabývat také působivostí prvků hororového žánru z recepčního hlediska, kdy dochází ke vzniku emocí, jako jsou strach, napětí či překvapení. S těmito emocemi následně nakládá i detektivní žánr, ať už v literární, nebo rozhlasové podobě. Více se této problematice budeme věnovat v následujícím oddílu *Rozhlasová detektivka a její specifika*.

V dalších podkapitolách tohoto literárně-historického oddílu bude nastíněn nejprve vývoj detektivního žánru v zahraničí a poté jeho přesahy do české literatury. Tyto přehledové kapitoly mají poskytnout stručný náhled na hlavní tendence a okolnosti vývoje detektivních příběhů a jmenovat jejich nejvýznamnější autory. Nastíněn bude také hlavní přínos vybraných autorů detektivek z hlediska celkového vývoje žánru, ale také s přihlédnutím k potenciální adaptaci jejich díla pro rozhlas. Pozornost bude věnována také žánrovým pravidlům, která se sice v průběhu vývoje žánru modifikovala, ale v určitých formách zůstala zachována dodnes v podobě některých stereotypních postupů užívaných jak v literárním, tak rozhlasovém zpracování. Přehledová kapitola *Konstituování české detektivky* nastíní vývoj detektivního žánru v českém prostředí, jeho hlavní tendence a autory nejvýznamnějších děl, se kterými se poté často setkáváme i na poli rozhlasové adaptace.

### 2.1 Literární vlivy stojící u zrodu detektivního žánru

Vývoj detektivky jako literárního žánru je charakterizován jako syntéza několika dobových literárních směrů, jejichž prvky byly převzaty, modifikovány a jsou nadále rozvíjeny. Pavel Grym popisuje ve své knize *Sherlock Holmes a ti druzí* v kapitole s názvem *Zločin se zrodil s člověkem*, z jaké literární tradice detektivní žánr vychází a tento proces shrnuje v následujících větách: „*Detektivní román zjevně navazuje*

na klasický dobrodružný román a prosvěcuje fantaskní děje tradičního románu hrůzy světlem logiky. Není jen duchaplnou hříčkou fantazie, ale také – třeba nedokonalým a někdy neúplným – zrcadlem určité životní zkušenosti a zcela reálné situace.<sup>18</sup> Takto zjednodušené shrnutí bychom mohli ještě doplnit o subžánr dobrodružné literatury, kterým je román s tajemstvím, kde se také objevují první snahy o vytvoření postavy podobné pozdějšímu detektivovi.

Jmenované žánry jsou obecně řazeny do literatury tzv. nízké romantiky 18. a 19. století, a proto zároveň vtiskly nově vznikajícímu literárnímu odvětví punc brakové a oddechové literatury, se kterým detektivky se střídavým úspěchem bojují dodnes. Na druhé straně však u kolébky detektivního románu stála i klasická realistická próza se sociální tematikou, takže vnímání detektivky jako žánru v historii osciluje mezi zařazením do podřadné literatury a do klasické prózy.<sup>19</sup> Sociálně kritické vlivy, které stály u zrodu detektivního žánru, rezonují u pozdějších autorů s menší či větší intenzitou, vždy však jde primárně o řešení zločinu. „Jsou autoři, kteří se ani v detektivce nebrání kritickému tónu na adresu společnosti. V jejich díle však tato společenská kritika nepatří k nejdůležitějším složkám.“<sup>20</sup>

Dalším významným zdrojem inspirace byl pro první autory detektivek tzv. román hrůzy, jenž sice upřednostňuje nadpřirozené vysvětlení tajemné události na rozdíl od racionálního řešení, ke kterému směřuje detektivní žánr, ale jejich společným cílem je naplnit čtenářovu touhu po určité míře strachu a napětí. Román hrůzy tedy klade důraz na vytvoření strhující atmosféry, do které se čtenář ponoří a ochotně následuje často nepravděpodobnou a nadpřirozenými jevy oplývající zápletku. Na podobném principu funguje i detektivka, v níž bývá recipient vtažen do příběhu na první pohled realistickým prostředím a dějem, v neposlední řadě také charismatickým detektivem a zdánlivě důvěryhodným a objektivním vypravěčem. Rozvoj románu hrůzy se datuje do poloviny 18. století, kdy v Anglii zaznamenala velkou oblibu jeho obdoba – tzv. gotický román. Mezi jeho hlavní motivy patří využívání tajemných jevů a bytostí, jejichž existence přesahuje hranice lidského poznání a chápání.<sup>21</sup> Hlavními emocemi, které tyto romány ve čtenáři probouzejí, jsou strach, hrůza, napětí a potěšení ze závěrečného rozuzlení zápletky.

Dvě posledně jmenované emoce mají romány hrůzy a detektivky společné vždy, první dvě využívají pouze někteří autoři detektivních příběhů. Ale proč vlastně chceme u knihy, filmu či rozhlasové hry prožívat emoce, kterým se naopak v reálném životě spíše vyhýbáme? Co vlastně myslíme tím, když říkáme, že se rádi bojíme?

Podle článku Adama Krupičky *Horor aneb Devět technik děsu*<sup>22</sup> u strašidelných povídek oceňujeme nejen jakési příjemné „mrazení v zádech“, ale také například vysokou literární úroveň textu a jistou grotesknost či komiku jednotlivých motivů.<sup>23</sup> V uhlazených starosvětských detektivních příbězích Agathy Christie je cílenou emocí spíše požitek z vyřešení záhady než pocit strachu a velkého napětí, ale například u případů Sherlocka Holmese nacházíme často barvitě popsanou tíživou atmosféru nebezpečného místa, kde se znenadání může přihodit cokoliv.<sup>24</sup> Podobně také v detektivkách americké drsné školy společně s detektivem přihlížíme krutým vraždám nevinných lidí. Motivy až bestiálních vraž a mučení jsou nejvíce rozvinuty v současné severské detektivní škole, o níž lze říci, že cíleně vyvolává u čtenáře pocity děsu a odporu a požitek z vylouštění hádanky ustupuje prožitému a ještě nějakou dobu rezonujícímu napětí. Tím se toto odvětví detektivního žánru přibližuje jednomu ze svých iniciačních inspiračních zdrojů, kterým je výše zmíněný román hrůzy, později nazývaný horor.

Již citovaný článek Adama Krupičky se mimo jiné snaží popsat, jakým způsobem apeluje hororový příběh na čtenářovy emoce. Krupičkovo rozdělení žánru na devět typů hrůzostrašné povídky lze částečně aplikovat i na oblast detektivní literární tvorby. Krupička píše o jednom ze subžánrů hororu, který nazývá „horor – představa“: „Úplně tím prvním, co autora napadne, když chce čtenáře vyděsit hrůzostrašným čtením, je vytvořit zcela zvláštní, nečekanou, neskutečnou, a přeci realitě podobnou, a tudíž děsivou představu.“<sup>25</sup>

Působivost této nadpřirozeně působící bytosti je však dle něj dána především způsobem zasazení této postavy do naprosto realistických kulís běžného života. „Děs jdoucí z hraběte Drákuly vzbuzuje především uhlazené, a přitom mrtvolně chladné chování aristokrata, pár decentních špičáků a poněkud archaická záliba v přepychu. Drákula sice létá, proměňuje se, saje v nadným kráskám krev, ale čtenáře nejvíce děsí způsob, jakým je postava upíra vržena do reálného světa. Děs se cyklicky opakuje stejně nezadržitelně, jako noc střídá den a Draculovy stopy se proměňují v netopýří křídla, obrovské tápoty černého psa, záhadného cizince s výstředními objednávkami, tedy v cokoli, s čím by se obyvatel Londýna mohl setkat také.“<sup>26</sup>

Sir Arthur Conan Doyle poněkud potměšile využívá tohoto principu nadpřirozených bytostí například v povídce *Upír v Sussexu*, ve které je žena exotického původu obviněna z toho, že vysává krev svému malému dítěti. Rovněž bájný pes, který je pokládán za nástroj kletby rodu Baskervillů, je sice vylíčen tak, aby čtenář (či v našem případě posluchač) trnul v napětí a přijal myšlenku vraždícího monstra z močálů

za svou. Nicméně v obou případech autor vzápětí konfrontuje tyto až pohádkové principy s chladným racionálním myšlením Sherlocka Holmese, jež vylučuje existenci čehokoliv nadpřirozeného.

Druhým typem hororové povídky je podle Krupičky „horor – fakta“, který rovněž těží ze zasazení do reálného a čtenáři dobře známého prostředí. *„Autor nepředkládá čtenáři vybájené, nechce ho děsit neskutečným (...), ale vypráví mu o něčem, co se sice nestalo, ale mohlo by se stát. Tématem příběhů jsou brutální kriminální zločiny, akty nezřízeného násilí, psychopatologické úchyly, stísněné atmosféry diktatur, válek a lidské bestiality. Tento typ hororové techniky v současné ‚literatuře hrůzy‘ převládá. Bohužel, protože je nejméně vynalézavý. Čtenář ani nedutá, je zatopen proudy krve a zahrnut hromadami syrového masa, ale bojí se vlastně jen tak ze setrvačnosti. Strach mnohem více apeluje na žaludek než na nervový systém.“*<sup>27</sup>

Tato definice, přestože je určena v první řadě současné hororové literární tvorbě, přesně vystihuje i některé tendence současné detektivní literatury, které upouštějí od řešení záhady coby primárního zdroje čtenářova potěšení a preferují vzbuzení emocí, jako jsou strach a úzkost. Při bližším seznámení se s knihami švédského spisovatele Stiega Larssona nalezneme právě motivy neobyčejné brutality či psychopatologických úchylek, které pak dále rozvíjejí i jeho následovníci Jo Nesbø či Lars Kepler. Právě manželská dvojice tvořící pod pseudonymem posledně jmenovaného autora publikuje detektivní romány, jejichž styl téměř bezvýtku odpovídá Krupičkovu hodnocení. Je zřejmé, že tento trend současné literární detektivce dominuje, je ovšem otázkou, zda si najde cestu i v dalších uměleckých druzích. Prvním významným krokem v českém kontextu byla rozhlasová adaptace románu Jo Nesbøa *Nemesis*, která se však na rozdíl od autorovy další tvorby i od jiných děl severské školy daleko více drží tradiční detektivní formy a příliš ji neobohacuje o motivy brutality a pokroucené psychiky postav. V odborné literatuře bychom dále jistě našli množství esejí a úvah na téma atraktivity čtenářského děsu, ale tento výzkum není primárním cílem naší práce.

Popsané prvky literárních žánrů, jež stály u zrodu detektivky, pomáhají dohromady formulovat definici detektivního žánru coby literární produkci, jejímž hlavním motivem je zločin, který se zpravidla stane na začátku příběhu. Následující část příběhu – tzv. vyšetřování – slouží k odhalení a případnému dopadení pachatele. Ústřední postavou bývá detektiv, jehož úkolem je usvědčit pachatele zločinu na základě vlastních logických konstrukcí.<sup>28</sup>

## 2.2 Zrod a vývoj detektivního žánru v zahraniční literatuře

V této přehledové podkapitole budeme vycházet převážně z knihy Josefa Škvoreckého *Nápady čtenáře detektivek*, která sice opomíjí množství významných autorů detektivních povídek a románů, ale zato srozumitelně vykládá okolnosti, které vedly ke vzniku a uznání detektivek coby svébytného literárního žánru. Kniha výborně dokumentuje, jakým způsobem přispěli jednotliví autoři k vývoji této literární oblasti, která později pronikla i do dalších uměleckých odvětví, jako je film, divadlo či rozhlas.

Za tvůrce prvního detektivního příběhu považuje Škvorecký spisovatele Edgara Allana Poea. Jeho povídka *Vraždy v ulici Morgue*, uveřejněná v roce 1841, částečně navazovala na memoáry členů britské či pařížské policie z počátku 19. století,<sup>29</sup> ale zároveň přinesla postavu „geniálního amatéra“ chevaliera Dupina, který profesionální policii a její práci opovrhne.<sup>30</sup> Větší či menší neúcta k oficiálním činitelům je vůbec společným rysem téměř všech tzv. Velkých detektivů, jak je Škvorecký nazývá. Již tato první Poeova povídka ustanovuje několik základních prvků klasického detektivního příběhu, které jsou v následujících desetiletích, potažmo stoletích, variovány dalšími autory.

Jedním z těchto základních rysů klasické detektivky je excentrická povaha detektiva a tomu odpovídající vystupování. Vědomí vlastních neobyčejných myšlenkových schopností mu umožňuje se poněkud přezíravě vyjadřovat o pátracích metodách policejních zástupců, kterým pak nakonec zločince blahosklonně vydá. A v tom tkví další podstatný povahový rys Velkého detektiva: jeho prvotním zájmem není „boj proti zlu“, ale jeho vlastní požitek z řešení spletitého případu a nalezení klíče k němu. Proto nás nemůže překvapit situace, kdy Sherlock Holmes nebo Hercule Poirot odmítají žádosti o pomoc s tím, že je daný případ příliš banální, a tedy pod jejich úroveň.

Jistou neotřelost můžeme pozorovat také ve způsobu života, tedy pokud o něm vůbec něco víme. Většina detektivů rozhodně nevyrazí stíhat zločince z prostředí idyllických předměstských rodinných domků. Naopak „správný“ detektiv samotářsky obývá pokojík v domě ztraceném někde ve spleťkách městských uličkách, aby byl případným zločinům co nejbližší. Čestnou výjimku tvoří například komisař Maigret, kterého však

doma častokrát drží jen kuchařské umění paní Maigretové. Pro postavy Velkých detektivů je tedy charakteristická jistá typizace, která zpravidla neumožňuje větší psychologickou propracovanost a redukuje vjem na několik nejvýraznějších vlastností postavy. S tímto principem velmi často pracuje rozhlasová adaptace detektivního příběhu, která za tímto účelem využívá především herecký projev představitele detektiva.

Detektivovým nejbližším člověkem bývá jeho společník – někdy spolubydlící, jindy přítel, ale vždy člověk, který k němu vzhlíží s bezmeznou úctou a nekritickým obdivem. Funkce tohoto tzv. watsona je nejnámější a také nejvýraznější v dílech autorů klasické detektivky, jako je Arthur Conan Doyle nebo Agatha Christie, ale postupným zcivilněním postavy Velkého detektiva (velkou zásluhu na tom má zakladatel tzv. americké drsné školy Dashiell Hammett) se jeho postava modifikuje do podob více či méně loajálních spolupracovníků (z řad policistů i mimo ně). Ti už však nevykazují znaky hloupého společníka, jehož vysportovaná postava najde uplatnění až při závěrečné honičce na pachatele (např. kapitán Hastings u příběhů s Herculem Poirotem), ale naopak jde o poměrně rovnocenného partnera s řadou praktických i odborných znalostí, jako to můžeme pozorovat například v současné skandinávské detektivce. V oblasti rozhlasových detektivek je postava tzv. watsona často užívána v narativní kompozici příběhu jako vypravěčský princip. Podrobněji se této problematice budeme věnovat v podkapitole Literární východiska pro vznik rozhlasových adaptací detektivních příběhů.

Dalším principem, který se po prvotním použití v Poeových *Vraždách v ulici Morgue* začal v detektivní literatuře variovat, je tzv. záhada zamčeného pokoje. Tento termín Škvorecký definuje jako „*místoprostor uzavřenou zevnitř, z níž nejde uniknout, a kde se přesto najde mrtvola bez pachatele*“<sup>31</sup>. S tímto prvkem Poe v povídce pojí svou potřebu zdůraznit nekreativní a schematické uvažování policie v kontrastu s deduktivními postupy Velkého detektiva, který se řídí pravidlem „*po vyloučení všeho nemožného musí být pravda to, co zbývá, ať je to sebepravděpodobnější*“<sup>32</sup>.

Podobně je v literatuře a potažmo v rozhlasových adaptacích modifikován princip nejméně podezřelé osoby, patrný např. v další Poeově povídce *Vrah jsi ty!*. Tato metoda samozřejmě pramení z touhy detektivních autorů, aby jejich příběhy gradovaly do poslední chvíle a konce byly co nejvíce překvapivé. Řada spisovatelů tak navíc činí poměrně okázalým způsobem, jak je vidět například u závěrečných monologů Hercula Poirota ke všem zúčastněným včetně vraha.

Několik let poté, co Poe položil základní kameny detektivnímu žánru, začalo několik autorů povolna využívat tyto principy a kombinovat je např. s prvky společenského či dobrodružného románu. Důležitým rysem, který ale odlišuje „pravou“ detektivku od příběhů s detektivními motivy, je zaměření na myšlenkové pochody, pomocí nichž detektiv odhaluje zločincovy motivace k činu a jeho následnému spáchání, namísto důrazu na samotné dopadení pachatele. Proto je oblíbenou postavou detektiva amatér, který však díky svému intelektu předčí (a často explicitně zahanbí) početnou převahu a materiální vybavení profesionální policie.<sup>33</sup> Ta je potom většinou zobrazena jako zkorumpovaná instituce neschopná hlubšího náhledu na daný případ a často dokola zatýkající nesprávně podezřelé.

Ryzím zosobněním klasického Velkého detektiva je postava Sherlocka Holmese spisovatele Arthura Conana Doylea. Ten slavného obyvatele londýnského domu na Baker Street stvořil ke konci 19. století z poměrně pragmatických důvodů – potřeboval si vydělat peníze na „seriózní“ literární tvorbu historických románů. V osobě tohoto detektiva se setkávají nejrůznější prvky excentricnosti, známé již od jeho geniálních předchůdců, kromě toho je vybaven řadou nových. Holmes má tedy nemalé sebevědomí stran svých dedukčních schopností, bydlí s přítelem doktorem Watsonem v bytě přeplněném knihami, má zálibu v převlecích, chemických experimentech, v hraní na housle, v konzumování kokainu a v intelektuálních výzvách.<sup>34</sup> Pravidelně ohromuje ostatní postavy (a především Watsona) svým postřehem, který pak užívá při složitých dedukcích, jež se po vyložení zdají nad slunce jasné. Jeho myšlenkové pochody jsou mnohdy tak komplikované, že se čtenáři (či také posluchači, neboť tyto Sherlockovy vychloubačné monology byly samozřejmě zachovány i v rozhlasových úpravách) vnučuje neodbytná otázka, zda si z něj autor netropí žerty.

Na počátku 20. století přišel významný mezník v historii detektivního žánru, kterým bylo ustanovení zásad detektivního příběhu. Snaha o vytyčení určitých pravidel, mimo něž už autor s recipientem hraje nečestnou hru, vycházela pochopitelně z toho, že případy, kdy byly čtenáři zatajovány důležité informace k řešení případu, či naopak bylo užíváno příliš banálních a klišovitých motivů, přibývalo, a to nejen v oblasti sešitkové brakové literatury. Nejznámějším pokusem bylo v tomto ohledu „desatero“ kněze a příležitostného autora detektivek Ronalda Knoxe. Ten v něm popsal několik provinění, kterých se dle jeho názoru někteří autoři dopouštějí na svých čtenářích. Mezi ně patří: zamlčování některých důležitých stop, zahrnutí nadpřirozených či nepřirozených faktorů a nástrojů dosud neobjevených, odhalení pachatele v samotném detektivovi či v předem neohlášeném dvojníkovi (dvojčeti) některé postavy.



Z dnešního pohledu se poněkud bizarním jeví pravidlo, že v příběhu nesmí vystupovat žádný Číňan.<sup>35</sup> S přihlédnutím k dalšímu vývoji detektivního žánru se pozoruhodným jeví také pravidlo č. 6: „*K řešení nesmí detektivovi dopomoci náhoda, ani nesmí být veden nevysvětlitelnou intuicí, která, jak se později ukáže, byla správná.*“<sup>36</sup> Jak lze s vědomím tohoto pravidla pohlížet na norského detektiva Harryho Holea spisovatele Jo Nesbøa, jehož řešení případu zpravidla vychází z řady naprostých náhod a delirických vnuknutí?

Samozřejmě, že tato pravidla nevznikla s ambicí stanovit detektivce přesné hranice, které nikdo nemůže překročit, jinak by se dnes už pravděpodobně jednalo o mrtvý žánr. Naopak období tohoto „stanovování pravidel“ přineslo snahu o kreativní nakládání s jednotlivými body či jejich nápaditě obcházení. Část z těchto doporučení, jak bychom je spíše měli nazývat, také zrcadlí jisté aspekty dobového vkusu a zvyklostí, s nimiž už by moderní autor detektivek asi těžko obstál. Za největší přínos těchto snah o kodifikaci postupů v detektivní literatuře lze z dnešního hlediska považovat především zdůraznění úcty ke čtenáři, který má právo na určitou úroveň zápletky a jejího vystavění. Tento aspekt pak do velké míry určuje i zážitek recipienta rozhlasového, filmového či divadelního zpracování detektivního námětu.

Velkým zvratem ve vývoji detektivního žánru bylo zjevení tzv. tuhého chlapíka („Tough guy“), a vůbec celého směru tzv. americké drsné školy. Tento styl, který přinesl kompletní změnu všech do té doby ustálených složek a prvků detektivního žánru, je spojen s obdobím rozmachu gangsterismu v amerických velkoměstech ve dvacátých a třicátých letech 20. století.<sup>37</sup> Oproti dřívějším „salonním detektivům“ tento nový typ hrdiny s požitkem namáhá spíše svá játra než šedé buňky mozkové. Avšak stejně jako někteří jeho předchůdci je i on velmi rozporuplná postava balancující na hraně práva, která na své cestě za (relativní) spravedlností neváhá jít přes mrtvolu a využívat i nepřilíš čestných praktik.

Jeden z hlavních představitelů tohoto literárního směru Raymond Chandler charakterizuje detektiva americké drsné školy ve své eseji Prosté umění vraždy: „*Je poměrně chudý, jinak by vůbec nebyl detektivem. Je prostý, jinak by nemohl chodit mezi prosté lidi. Dokáže rozpoznat povahu druhých, jinak by se nevyznal ve svém řemesle. Od nikoho nepřijme nepoctivé peníze a od nikoho se nedá urážet, aniž by se patřičně chladně neohradil. Je vlk samotář a jeho hrdost tkví v tom, že s ním jednáte jako s hrdým člověkem, neboť víte, že by vás jinak mrzelo, že jste se s ním kdy setkali. Mluví jako člověk své doby – s drsným humorem, s živým smyslem pro karikaturu, s odporem k přetvářce a s pohrdáním malichernostmi.*“<sup>38</sup>

Jde tedy už o psychologicky poměrně uvěřitelnou postavu, která odráží dobovou problematiku korupce, teroru a černého trhu a která se v tomto světě naučila pohybovat tak, aby jí nebyla zníčena. Podobně jsou na tom i další postavy těchto detektivních příběhů v čele s ženským archetypem tzv. gangster-girl. Tato femme fatale bývá většinou více či méně zapletená do zločineckého dění v daném městě. Nejde o křehkou hrdinku čekající na vysvobození z rukou hrdiny, jak tomu bylo u starších detektivních příběhů. V literárním prostředí americké drsné školy je ženská hrdinka aktivní postavou, která v krajním případě dokáže i vraždit. Pro jazyk těchto detektivních příběhů jsou typické britké dialogy plné suše pronesených glos a tíživá atmosféra, odrážející nejistou dobu, v níž se děj odehrává. Tyto charakteristické rysy byly plně využity jak ve filmových adaptacích (tzv. film noir), tak také v rozhlasových inscenacích těchto příběhů.

Za zakladatele americké drsné školy je považován spisovatel Dashiell Hammett, jehož hlavní devízou pro psaní detektivek bylo zaměstnání ve slavné Pinkertonově detektivní agentuře. Jeho romány jsou proto pevně ukotveny v realitě špinavých chicagských ulic a jejich cílem nebylo pouze zprostředkovat logickou hádanku a její následné vyřešení, ale především popsat tíživou společensko-sociální situaci.<sup>39</sup> Detektiv Sam Spade, cynický spolujednatel soukromé detektivní kanceláře a asi nejznámější Hammettův detektiv, je například hlavním hrdinou románu *Maltézský sokol* (1930), kde se děj točí kolem krádeže vzácné sošky.

Dalším významným autorem, kterého řadíme do tohoto literárního subžánru, je Raymond Chandler, stvořitel soukromého detektiva Philipa Marlowea. Ten je typickým představitelem tzv. tuhého chlapíka, který suše a za pomoci sarkastických poznámek komentuje dění kolem sebe. Jeho posedlost po spravedlivém a čestném jednání ho mnohdy přivádí do nebezpečných situací, ze kterých se mu však s notnou dávkou štěstí vždy podaří uniknout. Podobně jako Hammett i Chandler se zaměřoval se svým úsporným stylem psaní na vykreslení tvrdé reality americké společnosti třicátých let: „*Mrtvolu v jeho románech nejsou jen rekvizitou, ale zdrcujícím faktem. Surovost příběhů není u Chandlera senzačním efektem, ale zrcadlem stejně surové skutečnosti. Vrah není pohádkovým zloduchem, ale produktem společnosti a prostředí. Detektiv není suverénním logikem, kterému je zakrátko všechno dokonale jasné, ale ušlápnutým dřičem, kterého stojí vítězství nemálo strachu a potu.*“<sup>40</sup> Tato charakteristika, kterou uvádí Pavel Grym ve své publikaci *Sherlock Holmes a ti druzí*, vystihuje nejen Chandlerovu tvorbu, ale také změny, které americká drsná škola do žánru detektivního románu vnesla.

V dalším vývoji americké detektivky sociálně-kritické motivy ustupují a Velcí detektivové přecházejí ze špinavých ulic a zakouřených lokálů do soudních síní a luxusně vybavených kanceláří, jako je tomu například v tvorbě Erla Stanleyho Gardnera. Jeho detektivem je sebejistý advokát Perry Mason, jemuž po drsných chlapících typu Phila Marlowea zůstal nezlomný smysl pro spravedlnost, ale který se už na rozdíl od nich odmítá vystavovat přímému ohrožení v průběhu vyšetřování.<sup>41</sup>

Ve dvacátých a třicátých letech došlo k zásadním změnám v detektivním žánru i v evropském kontextu. V literatuře se stále více začaly angažovat ženy a jedna z nich – Agatha Christie – se svými nápaditými detektivními příběhy se do jejich dějin nesmazatelně zapsala. Jejím prvním uveřejněným dílem byla *Záhadná událost ve styleském sídle* (1920), kde také poprvé představila svého jedinečného detektiva Hercula Poirota.<sup>42</sup> Tento poněkud domýšlivý Belgičan spoléhá při řešení případů především na své „šedé buňky mozkové“ a při stíhání pachatele na rychlé nohy svého Watsona, kapitána Arthura Hastingsse. Pavel Grym charakterizuje detektivovy způsoby pátrání a srovnává je s prací Sherlocka Holmese: „*Jako detektiv Poirot nepodceňuje význam drobných stop a důkazů, nepřikládá jim však takový význam jako třeba Holmes a posuzuje je s větší obezřetností. Neoslňuje pohotovými dedukcemi z ohmataného držadla hole, i když Holmes s dr. Thorndykem patří k jeho nesporným učitelům a předchůdcům. Soudí, že fakta, která přímo bijí do očí, mohou být klamná (...) a doporučuje používat oči rozumu.*“<sup>43</sup>

Vedle domýšlivého Belgičana stvořila Agatha Christie také jeho, dalo by se říci, přesný opak. Tím je drobná starosvětská slečna Marplová, jež záhady řeší nenápadně a ve vsí skromnosti mezi pletením a naléváním čaje hostům. Jejím prvním případem byla *Vražda na faře* (1930), kde byla vylíčena jako drobná, zvědavá a výřečná babička, která svou bezbranností a prostým jednáním způsobuje, že ji ostatní postavy podceňují a přehlížejí. O to víc jsou pak překvapeny, když slečna Marplová jakoby mimochodem celý případ vyřeší za pomoci napohled zcela nesouvisející historky z jejího sousedství. A takovou zůstává i ve svých následujících příbězích.

Tyto dvě postavy jsou nejnámějšími a nejvíce propracovanými detektivky anglické spisovatelky, nicméně nikoliv jedinými. V průběhu třicátých let přivedla na svět také bývalého ministerského úředníka a soukromého detektiva Parkera Pynea, manželskou dvojici agentů Tommyho Beresforda a Pentličku a záhadný přízrak Harleyho Quina, který se náhodně zjevuje a zase mizí, řeší dávno zapomenuté nevyřešené záhady a pro styk se světem smrtelníků využívá živého prostředníka. Manželská dvojice detektivů se zase nejvíce uplatnila ve špionážních románech čtyřicátých let, které však patří ke slabším dílům autorky.<sup>44</sup>

Detektivní příběhy Agathy Christie reprezentují jeden z významných postupů detektivního žánru, kterým je zasazení děje a jeho postav do jednoho relativně uzavřeného prostoru, často venkovského šlechtického sídla či víkendového domu, který se na první pohled jeví jako idylické místo a „ráj na zemi“. Přesto právě zde dochází ke zločinu a překvapení z této „nepatřičnosti“ je jedním z výrazných recepčních autorských záměrů.<sup>45</sup> S tímto místním ukotvením je spojen také omezený počet protagonistů a tedy potenciálních pachatelů zločinu, je tedy nemožné do příběhu přivést až v průběhu děje jakékoliv nové vnější skutečnosti, či dokonce postavy.<sup>46</sup>

Dalšími autorkami detektivních románů, které však nedosáhly takového věhlasu jako Agatha Christie, jsou například Phyllis Dorothy Jamesová nebo Dorothy Leigh Sayersová. P. D. Jamesová vytvořila několik postav pozoruhodných detektivů, z nichž nejnámější je superintendent New Scotland Yardu Adam Dalgliesh. Ten přes svůj pronikavý intelekt odmítá čtenáři sdělit své myšlenkové postupy při řešení záhady a příběh tedy často končí přiznáním pachatele, který celou událost vysvětlí.<sup>47</sup> O poznání sdílnějším je lord Peter Wimsey, detektiv Dorothy L. Sayersové. S pomocí jeho příběhů zamýšlela autorka navrátit detektivce coby psychologické hádance i rozměr společenského románu, proto „*se snažila podrobně rozpracovat zápletku nejen po linii detektivního vyšetřování, ale také v popisu prostředí, událostí a charakterů*“<sup>48</sup>.

Vliv americké drsné školy najdeme také v moderní detektivní próze, reprezentované ve Spojených státech například romány Eda McBaina a v Evropě příslušníky tzv. severské detektivní školy. Hlavním rysem je nahrazení geniálního, ale nerealisticky působícího Velkého detektiva pátrací skupinou (nejčastěji policistů), jejíž úspěšnost tkví právě ve vzájemné spolupráci a spojení dovedností. Přesto bývá přítomen hlavní hrdina, který stojí v čele takového týmu, a dá se tudíž pokládat za nástupce Velkého detektiva. Tomu se podobá i některými rysy svéráznosti a excentričnosti, jako je tomu u většiny detektivů severských románů.

Romány Eda McBaina tvoří jakousi kroniku policejního oddílu 87. revíru ve fiktivním městě Isola. Vůdčí osobnost týmu detektiv Steve Carella společně s dalšími postavami postupně stárne a prožívá svůj soukromý život na pozadí případů z policejní praxe. Podobně jako v severských detektivkách Jo Nesbøa či Larse Keplera je i zde přesunuta pozornost z otázky kdo a jakým způsobem zločin spáchal na okolnosti provedení zločinu a především na jeho důvod.<sup>49</sup> Uplatňuje se větší psychologizace a vhléd do myšlení

detektiva i pachatele. Román často v závěru odůvodňuje zločincovo jednání, které vyplývá z křivdy či jiného zločinu na něm vykonaném. Při čtenářské recepci se tedy mohou vytvářet zcela protichůdné pocity uspokojení z dopadení povětšinou velmi brutálně jednajícího vraha a současně se probouzející soucit s ním.

Jmenované tendence a autoři detektivního žánru již dávno začali přesahovat hranice literární oblasti a jejich působení tedy můžeme vysledovat ve filmovém, televizním, ale i rozhlasovém médiu. Jde zpravidla o adaptace původně literárních povídek a románů, které přebírají jejich náměty, zápletky a prvky a kreativně s nimi nakládají dle svých technických možností. Duch a atmosféra předlohy však často zůstávají zachovány.

### 2.3 Konstituování české detektivky

„Čím je záhada napínavější, tím hrozněji zklame řešení; neboť je koneckonců tak jednoduché, že se čtenář dožere, shledávaje, že na to mohl přijít sám; i cítí se jaksí ošizen, uražen a rozčarován.“<sup>50</sup>

Karel Čapek

Vývoj české literatury, detektivní žánr nevyjímaje, byl v průběhu celého 20. století téměř soustavně ovlivňován politicko-společenskou situací v zemi, na které se podepsal především komunistický režim nastolený v letech 1948–1989. V souladu s estetickými pravidly socialistického realismu se také průběžně měnilo postavení detektivky v rámci obecně schvalované četby od naprostého zákazu vydávání na konci čtyřicátých let až po novou formu tzv. socialistické detektivky,<sup>51</sup> která začala vznikat na konci let padesátých a v literatuře, rozhlase i televizi se udržela prakticky až do konce osmdesátých let. V následující podkapitole se snažíme popsat vývojové tendence detektivního žánru na českém území s přihlédnutím k uvedeným dějinným okolnostem, s cílem podat přehled nejvýznamnějších autorů, kteří přispěli k vývoji a obohacení tohoto druhu literatury a jejichž tvorba často rezonovala i v rozhlasovém prostředí. V přehledové části podkapitoly vycházíme především z údajů *Encyklopedie literárních žánrů* a ze studie Pavla Janáčka *Ze ztracení do blaženého věku*, jež mapuje oddechové žánry v české literatuře padesátých let.

Žánr detektivního příběhu byl v české literatuře až do konce třicátých let zastoupen především překlady zahraničních sešitových detektivek, které byly primárně určeny ke krátkodobému čtenářskému pobavení a následně k okamžitému zapomnění. Tato braková literatura se vyznačovala primitivními a neinovativními zápletkami, těžcími z prvků gotického či senzačního románu. Některé byly inspirovány tzv. wallaceovkami – kriminálními příběhy spisovatele Edgara Wallace,<sup>52</sup> které byly v Americe populární především ve dvacátých letech. Pro toto odvětví detektivního žánru, které spadalo mezi tzv. Rodokapsy (romány do kapsy), byla typická velmi nízká cena a nenáročný děj, který nevyžadoval naprosté soustředění a jehož jediným úkolem bylo pobavit čtenáře a případně ukrátit mu čas nudného čekání či cestování. Čtenář si z četby neodnášel trvanlivější vjem či poselství, a proto se dá mluvit spíše o konzumování těchto děl než o ucelené čtenářské recepci. Příkladem výše popsané literatury je dílo spisovatele Z. V. Peukerta (např. novela *Sahir*, 1933).<sup>53</sup>

Za jednoho z prvních českých autorů detektivních příběhů, přesahujících sféru brakové literatury, považujeme spisovatele Karla Čapka. Nemůžeme jej sice označit za čistě detektivního autora, ale část jeho tvorby je tímto žánrem silně ovlivněna. Jeho *Povídky z jedné i z druhé kapsy* (1929) jsou detektivními miniaturami, které kladou důraz na vykreslení různých lidských charakterů, přičemž je zde zdůrazněna přítomnost mnoha hledisek. Tento princip zmnoženého úhlu pohledu na jednu věc, potažmo jednu záhadnou či dramatickou událost, pak Čapek mistrovsky rozvíjí v novele *Hordubal* (1933), která je součástí jeho noetické trilogie. V první části příběhu se čtenář seznamuje s postavou sedláka Hordubala, který se po letech těžké práce v Americe vrací domů na Podkarpatskou Rus, aby si konečně užil vydělané peníze. Po příjezdu však zjišťuje, že nejen ve vesnici, ale především ve vlastním domě už nikdo s jeho návratem nepočítal. Již v tomto úvodu, který můžeme označit za expozici dramatu, Čapek napodobuje kompozici detektivního příběhu a „rozestavuje figurky do plánu“ tak, že musí nevyhnutelně dojít ke kolizi. Ta spočívá v zavraždění Hordubala. Druhá část novely se skládá z vyšetřování tohoto činu. Podezřelá je v první řadě jeho žena a její milenec, ale Čapek tím, že předkládá subjektivní náhledy jednotlivých zúčastněných, kriminální případ problematizuje a podřizuje ho filozofickému tématu celé trilogie, jímž je hledání pravdy, která může mít více podob.

Zájem Karla Čapka o detektivní žánr stvrzuje i to, že mu věnoval kapitolu ve svém esejistickém spise *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931). Zde se zamýšlí jednak nad hlavními rysy tohoto literárního druhu, ale především nad otázkou masové obliby ze strany čtenářů. Odpověď vidí v odvěkém potěšení z luštění hádanek a z pátrání po pravé příčině věci.<sup>54</sup> Tento intelektuální požitek z práce „malých šedých buněk mozkových“ je i dnes důvodem, proč je žánr detektivky stále hojně vyhledáván.

Dalším významným spisovatelem třicátých let, který se ve svých dílech zabýval tvorbou detektivních příběhů, byl Emil Vachek. S postavou jeho detektiva Klubička byla založena tradice českého typu detektiva, který je v první řadě hlavně obyčejným člověkem s hlubokým pochopením pro lidské slabosti. Svou mírnou povahou a rozšafnou upovídaností dokonale zapadá mezi nejrůznější pražské figurky, podivíny a pábitelé, již jsou tak typičtí pro českou literaturu.

Typickým motivem, který se zde objevuje, je také pevné místní ukotvení příběhu v pražském prostředí, jež autor vykresluje do detailů pomalu každého Klubičkem navštíveného pavlačového domu, včetně jeho obyvatel. Rozhlasové podoby se dvěma z neznámějších Vachkových detektivních příběhů (*Tajemství obrazárny a Muž a stín*) dostalo na konci šedesátých let. Obě inscenace respektovaly jak zasazení do prostředí prvorepublikové Prahy, tak také ztvárnění postavy Klubička jako obyčejného člověka beze známek obvyklé extravagance literárních detektivů. Podobné místopisné tendence nalezneme později i v detektivní tvorbě Josefa Škvoreckého, který však spíše upřednostňuje dlouhé pohledy na pražské panorama, jež jen umocňují melancholii jeho detektiva poručíka Borůvky. Městské prostředí jako důležitá kulisa pro odehrání zločinu a jeho následné vyšetřování je rys, který byl přítomen již v samých začátcích detektivky od příběhů Sherlocka Holmese přes americké „drsné detektivky“ po případy komisaře Maigreta. Dalším českým autorem detektivních příběhů ve třicátých letech byl například Eduard Fiker, který děj zasazoval jak do pražských zákoutí, tak do zahraničních lokací (*Noc na Arnwaysu*, 1934).<sup>55</sup>

Česká detektivka čtyřicátých let opustila obvyklé bezčasí a politické i ideologické neukotvení v realitě. Příkladem detektivního příběhu, který využívá principu odhalování zločinu ne pro samotné potěšení z luštění hádanky, nýbrž také jako pozadí reflexe německé okupace, je román Arnošta Vaněčka *Dýka v kříži* (1947).<sup>56</sup> Zlom v nazírání na detektivní žánr přišel s politickým převratem v roce 1948. Tehdy byla detektivní četba označena za nepřijatelnou a škodlivou z důvodu jejího „západního“ původu a v roce 1949, kdy došlo ke znárodnění všech československých nakladatelství, bylo úplně zastaveno její vydávání.<sup>57</sup> Ani ideologický diktát však nemohl popřít masovou čtenářskou oblibu detektivek jako oddechového žánru, proto se již v roce 1950 začaly objevovat první snahy o aktualizaci zábavné četby. Ta měla kromě odlehčené literární formy čtenáři zprostředkovat i zásady socialistické ideologie.

Příkladem tohoto literárního druhu je detektivní román Mirko Paška *Stoprocentní záhada* (1950), který obměňuje tradiční detektivní model záhady zamčeného pokoje.<sup>58</sup> Dále se mění také vnímání pojmu „zločin“, který je prezentován jako útok „proti všem“, tudíž se mu každý musí bránit.<sup>59</sup> Počátkem padesátých let se kriminální literatura ve velkém vrací především prostřednictvím překladů sovětských špionážních románů, kterými se posléze různými způsoby inspirovali i čeští autoři: „*Druhým pramenem špionážních epizod byly domácí budovatelské romány, resp. jejich vedlejší dějové linie, spojené se sabotážemi a protistátní činností nepřátel socialismu.*“<sup>60</sup> Příkladem detektivky padesátých let prodchnuté socialistickou paranoiou z možného narušení společenského systému je román Eduarda Fikera *Zlatá čtyřka* (1955), kde jsou ústředními zločinci západní agenti, a detektivka Pavla Hanuše *Jupiter s pávem* (1957) opět se špionážní tematikou.<sup>61</sup>

Od ideologického nádechu se česká detektivka ani v následujících desetiletích zcela neoprostila, a dokonce byla přímo využívána jako nástroj propagace státního bezpečnostního aparátu.<sup>62</sup> Tzv. socialistická detektivka, která více než v literatuře dominovala na televizních obrazovkách, kladla důraz na demonstrování schopností příslušníků veřejné bezpečnosti. Vyšetřující subjekt představovala zpravidla skupina policistů a zločin byl primárně nahlížen jako protirežimní akt. Mírná změna přišla v čase uvolnění v průběhu šedesátých let, kdy se do Československa dostala americká detektivní literatura v čele s díly spisovatelů Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera.<sup>63</sup> Také v některých českých detektivkách již pachatelem přestává být obligátní „nepřítel socialismu“ a důraz se klade zpět na motiv záhady a jejího vyřešení, jako je tomu např. v románu Eduarda Fikera *Kilometr devatenáct* (1960).<sup>64</sup> Přetrvávajícím kritériem je důraz na přísně realistickou formu příběhů, které by měly být zasazeny do dobové společenské skutečnosti. Z toho důvodu zde také nenajdeme klasickou postavu Velkého detektiva coby geniálního nadčlověka s téměř nadpřirozenými schopnostmi,<sup>65</sup> ale spíše důvtipného policistu.

Nejvýznamnější detektivní příběhy období normalizace vytvořila trojice autorů Jiří Marek, Josef Škvorecký a Hana Prošková. Jiří Marek vytvořil nesmrtelnou postavu policejního rady Vacátka, který procházel všemi postupně vydávanými povídkovými soubory z prostředí „pražského panoptika“ (*Panoptikum starých kriminálních případů*, 1968; *Panoptikum hříšných lidí*, 1971; *Panoptikum města pražského*, 1979) a zakotvil i v neustále opakovaném televizním seriálu.<sup>66</sup> Další z trojice – Josef Škvorecký – zapadá do daného dobového úseku pouze časovou příslušností, neboť před nástupem normalizace emigroval do kanadského Toronta. Ještě předtím však ve sbírce detektivních příběhů s názvem *Smutek poručíka Borůvky* (1962)

vedl postavu stejnojmenného kriminalisty, který byl ústřední postavou nejen dalších dvou v samizdatu vydaných povídkových publikací, ale i několika detektivních příběhů ze série *Hříchy pro pátera Knoxe* (1973). Život v zahraničí, ale i porevoluční návraty do České republiky se zrcadlí v románech, které Škvorecký napsal společně se svou ženou Zdenou Salivarovou. Název těchto detektivek začíná vždy slovem „setkání“ a jejich příběh bývá vyprávěn v první osobě z pohledu různých postav.<sup>67</sup> Jeho detektiv poručík Borůvka byl v rozhlasovém prostředí přítomen ve dvou inscenacích z let 2011–2012, jimž bude v diplomové práci věnována samostatná kapitola.

Spisovatelka Hana Prošková je autorkou řady detektivních románů, které byly v šedesátých až osmdesátých letech adaptovány pro televizi. Jedním z jejích nejvýznamnějších děl je sbírka detektivních próz *Měsíc s dýmkou* (1966), která byla částečně převedena i do podoby rozhlasové inscenace. Zajímavým prvkem jejích povídek je postava detektiva-amatéra Horáce, který je přítomen i v souborech *Smrt programátora* (1971), *Tajemství obří číše* (1973) a *Tajemství planet* (1976). Zde se Prošková „zpravidla vyhýbá klasickému modelu tohoto žánru a spíše než s racionálním postupným odhalováním jednotlivých faktů, vedoucích k objasnění zločinu, pracuje s náznakem, tajemstvím, náhodou i iracionálními psychologickými zvraty, které do příběhů vnáší Horác, detektiv-amatér, bohém a umělec“<sup>68</sup>. Tento detektiv podobně jako jeho kolegové otec Brown nebo slečna Marplová těží ze znalosti lidských povah a jednání: „Gesto Horácovy postavy bylo založeno na psychologické introspekci a na umělecké intuici, její metodou bylo účastné ohledávání zákrut lidské duše.“<sup>69</sup>

Další významnou autorkou detektivek je spisovatelka Květa Legátová (vlastním jménem Věra Hofmanová). Specifikem její detektivní tvorby je fakt, že své příběhy psala přímo pro rozhlasové zpracování, ke kterým i v letech 1967 (*Červená náušnice*), 1970 (*Vražda v lomu*) a 1971 (*Dvě variace na jedno zmizení*) došlo. Komornímu detektivnímu dramatu *Červená náušnice* bude v oddílu příkladových analýz věnována samostatná kapitola.

O autorech moderní české detektivky od osmdesátých let do dnešní doby obšírně pojednává studie literárního kritika a historika Františka Cingera, která se snaží tvorbu současných autorů zasadit do kontextu české i světové literární detektivní tradice. Z jeho výčtu připomeňme alespoň několik jmen: dnes penzionovaný kriminalista Ladislav Beran čerpá ze své profese v knihách *Postavení mimo hru* (1989), *Mrazivé dotyky zločinu* (2003) nebo *Jak jsem potkal lidi* (1996), v nichž zobrazuje i autentické zločiny a jejich pachatele, se kterými se během své policejní praxe setkal. Jeho trilogie věnovaná četnické pátrací službě z třicátých let 20. století *Četnické povídky ze starého kufru* (2004), *Četnická pátračka hlásí...* (2006) a *Četnická pátračka versus galérka* (2007) se dočkala i částečné rozhlasové dramaturgie.

Autorem detektiva-amatéra Oty Finka je spisovatel a hudebník Jaroslav Velinský, jenž své příběhy situuje do padesátých a šedesátých let minulého století. Stejně jako malíř Horác Hany Proškové má i tento původním povoláním soustružník hluboké pochopení pro lidské poklesky. V rozhlasovém prostředí vznikla adaptace Velinského povídky *Ti dva* ze sbírky *Divnobraní* (2003).

Spojení detektivního žánru s historickým románem je charakteristickým rysem děl historika Vlastimila Vondrušky, který vytvořil netradičního detektiva v postavě královského prokurátora Oldřicha z Chlumu, zabývajících se středověkými zločiny v knihách *Případ nešťastného šlechtice* (1995) či *Dýka s hadem* (2002).<sup>70</sup>

Za hlavní tendenci současné české detektivky pokládá Cinger ve své studii snahu o vytvoření literárně působivé výpovědi o člověku 21. století i o společenských a psychologických příčinách zločinů, které doplňují samotný proces pátrání po pachatelích. V tomto ohledu se čeští autoři detektivek snaží držet krok se svými zahraničními (a především skandinávskými) kolegy.

### III. Specifika rozhlasové detektivky

Cílem následujícího oddílu diplomové práce bude stanovit a definovat charakteristické prvky a postupy, které se uplatňují v rozhlasových detektivkách. Tyto prvky mají původ buď v literárních předlohách, jak jsme nastínili v předchozích literárně-historických kapitolách, nebo vyplývají z podstaty a prostředků samotného auditivního média. Úvodní přehledové podkapitoly jsou v oddíle zařazeny pro vytvoření představy o inscenační tradici v českém, ale i zahraničním rozhlasu. Následující podkapitola bude věnována specifikům rozhlasové detektivky, která vycházejí z literárních textů předloh, a bude tedy například objasňovat funkci postav, jako třeba detektivova pomocníka – tzv. watsona, v kompozici inscenace. Mezi tyto prvky rozhlasové detektivky patří také postava detektiva, tomu však bude věnována samostatná podkapitola v závěru oddílu, která zohlední také vliv hereckého pojetí při formování této postavy. Dále se na tomto

místě budeme zabývat procesem narace a konkrétními způsoby vyprávění, jež rozhlasová detektivka užívá. V závěru podkapitoly budou literární východiska pro vznik rozhlasových adaptací děl detektivního žánru nahlížena také z perspektivy adaptační problematiky.

V samostatné podkapitole s názvem *Prostor a čas* představíme již výlučně zvukové postupy, které v rozhlasové detektivce vytváří dimenze času a prostoru. Samozřejmě, že i v tomto ohledu má auditivní dílo jistý základ v literárním předobrazu, ale pomocí zvukových možností média s nimi může nakládat specifickým a kreativním způsobem. Důležitým významotvorným činitelem je v tomto ohledu také nakládání s tichem v rámci rozhlasové inscenace detektivky.

### 3.1 Detektivní žánr v zahraničním rozhlase

Daleko dříve, než se v českém rozhlasovém prostředí detektivní žánr více rozšířil, měla řada zahraničních rozhlasových stanic již vybudovanou určitou tradici v uvádění detektivek v rámci svých programových skladeb. Náměty často pocházely z oblasti literatury dané země, ať už šlo o klasickou literaturu, či novodobé povídkové časopisy. Cílem této podkapitoly je nastínit některé tendence v inscenační praxi vybraných rozhlasových stanic a poukázat především na jejich sepětí s literární tradicí dané země.

V angloamerickém rozhlasovém prostředí vznikaly již v první polovině 20. století nejrůznější adaptace detektivních příběhů, které téměř vždy zaznamenávaly velkou posluchačskou oblibu. Toto období od dvacátých do padesátých let bývá označováno jako „zlaté časy rádia“<sup>71</sup>, jež tehdy fungovalo jako jediné domácí zábavně-informativní médium využívané širokou veřejností. Vysílání obsahovalo velké množství pořadů různých formátů a žánrů, mezi nimiž významně figurovala také rozhlasová detektivka. Tato éra byla utlumena nástupem a rozšířením televize.<sup>72</sup>

Vznikající adaptace měly často podobu sérií tematicky vycházejících ze starších i soudobých literárních předloh. Jedním z prvních pořadů s detektivním námětem v americkém rozhlase byla série *True Detective Mysteries*, jež dala auditivní podobu povídkám ze stejnojmenného časopisu publikujícího kriminální příběhy. První díly byly odvysílány již v roce 1929.

Ve třicátých letech vznikla obdobná série, adaptující povídky časopisu *Detective Story*, jež se vyznačovala užitím úvodního voice-overu – hlasu, který měl posluchače připravit na tajemnou atmosféru následující povídky a zároveň fungovat jako jakási identifikační značka.<sup>73</sup> Ve čtyřicátých letech se objevila jedna z prvních adaptací povídek Arthura Conana Doylea, série *The New Adventures of Sherlock Holmes*, která zahrnovala jak původní Doylovy povídky, tak nové případy anglického detektiva, jež vznikly přímo pro daný pořad. Titulní role Holmese a Watsona ztvárnili herci Basil Rathbone a Nigel Bruce, známí z těchto rolí z filmového prostředí.<sup>74</sup>

Nejnámější americká detektivní rozhlasová série čtyřicátých let vznikla na stanici CBS Radio pod názvem *Suspence* a s menšími přestávkami byly její díly uváděny téměř dvacet let. Na vzniku jednotlivých povídek se podíleli jedni z nejlepších detektivních autorů své doby jako například Cornell Woolrich, John Dickson Carr či Agatha Christie. Spisovatelka Lucille Fletcher je autorkou scénáře k jednomu z nejuspěšnějších dílů celé série s názvem *Sorry, wrong number*. Tento příběh o ženě, která náhodou v telefonu vyslechne plán chladnokrevné vraždy, byl v českém překladu adaptován také pro Český rozhlas. Jednou z řady významných osobností, jež se na pořadu podílela, byl režisér Alfred Hitchcock a pro rozhlas natočil jeden z prvních dílů *Suspence The Lodger*.<sup>75</sup>

Nástup a čtenářskou oblibu detektivek tzv. americké drsné školy reflektoval rozhlas adaptacemi povídek Dashiella Hammetta s jeho nejnámějším detektivem Samem Spadem v titulní roli v sérii *The Adventures of Sam Spade*.<sup>76</sup>

Britská stanice BBC Radio 4 se soustředila především na uvádění klasických děl anglické detektivky, proto v jejích programových záznamech nalezneme například několik zmínek o adaptování povídek Arthura Conana Doylea, z nichž nejnámějším je kompletní rozhlasové ztvárnění celého spisovatelova detektivního díla z let 1989–1998.<sup>77</sup> Průběžně jsou adaptovány a na stejné stanici uváděny také povídky spisovatelky Agathy Christie s detektivem Herculem Poirotem v hlavní roli.

Detektivnímu žánru se s velkým úspěchem věnují v posledních letech také skandinávské rozhlasové stanice, což odpovídá rozmachu severské literární detektivky obecně. Realismus a snaha o zobrazení co nejautentičtější zvukové atmosféry, jež je pro skandinávské rozhlasové detektivky typická, ovlivnily i české rozhlasové režiséry, jak můžeme vidět například na inscenaci norského detektivního románu *Nemesis* v režii Aleše Vrzáka v roce 2013.

### 3.2 Detektivní žánr v prostředí českého rozhlasu

„Když se řekne česká rozhlasová detektivka, většinou posluchačů se vybaví série *Simenonových příběhů komisaře Maigreta*, ať už jej hrál Rudolf Hrušínský, Josef Vinklář, Josef Somr, či Ota Sklenčka. V živé paměti jsou také detektivní příběhy dvou reportérů v podání Jana Novotného a Pavla Kříže a autorů Antonína Jirotky (*Kupec hrůzy*) a Jany Moravcové (*V režii strachu; obě hry 1999*). Ti, kteří pamatují skutečně mnoho, si pak mohou vybavit postavu soukromého detektiva Rolanda Durtala (hrál jej Felix le Breux) v cyklu detektivek *Isabelle Villarsové (Když dívka chleba krájela, Hledejte leoparda, Buďte vítán, Frede, Vlčí past, Tajemství pasažéra číslo 17/B; vše 1968)*.“<sup>78</sup>

Detektivní útvary tedy nejsou v programové skladbě českého rozhlasu zdaleka ojedinělými jevy. Rozhlasové detektivky jsou sice pojímány jako oddechová díla, která primárně slouží k posluchačovu pobavení, přesto však patří spíše mezi útvary intelektuální zábavy. To je dáno především nárokem na mentální participaci posluchače na auditivním díle. Dá se říci, že v rozhlasovém kontextu neuvažujeme o detektivce jako o pokleslém žánru bez jakýchkoliv uměleckých ambicí. Díky tomu, že uvedení hry předchází dramaturgický výběr, který předpokládá eliminaci výrazně nekvalitních textových předloh, zahrnuje pole rozhlasových detektivních her, dá se říci to nejlepší, co v literatuře tohoto žánru vzniklo.

V následující kapitole si neklademe za cíl vytvořit zevrubný přehled české rozhlasové detektivní tvorby, nýbrž uvést hlavní inscenační tendence v rámci rozhlasového zpracování děl tohoto žánru. Ucelený přehled všech rozhlasových detektivních inscenací neexistuje, proto v této podkapitole vycházíme především z informací poskytnutých dramaturgem Českého rozhlasu Hynkem Pekárkem a z internetových stránek *Panáček v říši mluveného slova*. Naším cílem také není podat zevrubné analýzy všech uvedených inscenací, vybraným příkladům žánru rozhlasové detektivky budou věnovány jednotlivé podkapitoly v analytickém oddílu diplomové práce.

Jedna z prvních zmínek o detektivním žánru v českém rozhlasu je z roku 1954, kdy pro Rádio Svobodná Evropa inscenoval Jan Antonín Holman rozhlasovou hru *Zrádné stopy*<sup>79</sup> filmového režiséra Gustava Machatého. Začátek šedesátých let je pak poznamenán dobovou ideologií vztahující se i na vnímání a pojetí žánru detektivky. V roce 1964 byla v Českých Budějovicích natočena inscenace *Vrah je náš starý známý*<sup>80</sup>, jež je pozoruhodná především z hlediska hereckého obsazení, kdy hlavní roli ztvárnil nechvalně proslulý Miroslav Xaver Mráz. Parafrazí na klasické detektivní příběhy měla být rozhlasová „hra na detektiva“ spisovatelky Heleny Benešové *Šerloček*<sup>81</sup> v režii Jany Bezdičkové.

V šedesátých letech vznikla také adaptace špionážního románu *Bidýlko*<sup>82</sup> z prostředí prvorepublikového pavlačového domu na Žižkově jednoho z nejvýznamnějších českých detektivních autorů třicátých let Emila Vachka, stvořitele postavy vyšetřovatele Klubička. Petr Pavlovský si v recenzi této hry všimá nejen vynikajícího hereckého ztvárnění postav, ale také typických prvků tvorby Emila Vachka, jimž je lehce humoristické ladění a pevné, avšak hravě zasazení příběhu do kulís „staré Prahy“: „*Vachek pozvedl úroveň české detektivky na seriózní úroveň a dá se říci, že dodnes doma nebyl překonán. (...) Právě v Bidýlku je ovšem detektivní motiv jenom okrajový, je to spíš humoristická špionážní krimi a zároveň žánrová žižkovská idyla, dokonale zapadající do jednoho z hlavních ideových proudů české literatury vůbec, národním obrozením počínaje. (...) Hlavní roli profesionálního kapsáře vytvořil Luděk Kopřiva jako neodolatelnou figurku lidového „filozofa“, kterému navzdory příslušnosti k lumpenproletariátu nechybí docela pevný mravní řád (...). Málodky jsme se v rádiu ve vysloveně dramatické roli setkali i s Ljubou Hermanovou, která je sice obsazena dle svého typického „oboru“, ale místy jí pouhé hlasové prostředky nepostačují, vizualita chybí. Skvěle zformoval svého směšného hypochondra a „lidového léčitele“ Jan Přeučil: jeho bolestínské a zároveň vychloubačné tirády, to je výkon, na který se nezapomíná.*“<sup>83</sup>

V témže roce byla natočena také jedna z mála původních českých rozhlasových detektivek *Červená náušnice*<sup>84</sup> spisovatelky Květy Legátové. Této inscenaci bude věnována samostatná podkapitola v analytickém oddílu práce.

V sedmdesátých letech se již setkáváme s kontinuální tvorbou v oblasti rozhlasových detektivek, reprezentovanou adaptacemi případů komisaře Maigreta v režii Jiřího Horčičky, jimž je v rámci této práce věnována samostatná podkapitola. Tvorbou francouzského spisovatele Georgese Simenona se však také inspiroval rozhlasový seriál s názvem *Soudce Froget usvědčuje*<sup>85</sup>, v němž titulní roli vyšetřovatele ztvárnil herec Jiří Adamíra. V inscenaci *Zlá minuta*<sup>86</sup> navazuje Jiří Horčička na rozhlasové ztvárnění detektiva Klubička z let šedesátých. Regionální tematika se zase objevuje v sérii *Vraždy z archivu*<sup>87</sup>, jejichž náměty čerpají z kriminálního archivu města Brna.

Kromě dalších maigretovských adaptací vznikaly v osmdesátých letech rozhlasové detektivní adaptace hojně také na regionálních stanicích. Především plzeňský režisér Miroslav Buriánek se tomuto žánru

věnoval soustavně, o čemž svědčí jeho inscenace povídky Hany Proškové *Tajemství planet*<sup>88</sup> z roku 1987, což je netradiční detektivní příběh bez pevně stanovené postavy detektiva. V témže roce pro rozhlas upravil také jednu z povídek spisovatelky Agathy Christie *Pět mrtvých starých dam*<sup>89</sup>. Inscenace se podle Petra Pavlovského vyznačovala především kvalitními hereckými výkony: „Plzeňští herci hráli jak z partesu (nejspíš režisérova); ačkoli nejde o mediálně frekventované hlasy, desítku postav jsme neustále perfektně identifikovali. Počtu vražd jsme se vzdor titulu až do konce nedokázali dopočítat, otázka ‚cui prodest‘ zůstala zahalena tajemstvím, které až v úplném závěru odhalil nikoli přítomný inspektor, ale penzionovaný gymnaziální profesor (výtečný Václav Neužil).“<sup>90</sup>

Také rozhlasové stanice v Hradci Králové a v Ostravě vyprodukovaly na konci osmdesátých let dvě detektivní inscenace. V Hradci režisér Pavel Krejčí adaptoval kriminální příběh Miroslava Vlka z Prahy třicátých let s názvem *Dobré srdce kasaře Bergra*<sup>91</sup>, v ostravském studiu inscenovala režisérka Lída Engelová detektivku *Juliana Symonse Stalo se za deštivé noci*<sup>92</sup>.

Po roce 1989 produkce rozhlasových detektivek narůstá a jejich obliba i četnost ročně uvedených detektivních inscenací má poměrně konstantně vysoké hodnoty. Na počátku devadesátých let se režisér Jiří Horčíčka společně s představitelem titulní role Rudolfem Hrušínským vrátil k rozhlasovým úpravám případů komisaře Maigreta a na ně poté navázal i adaptacemi příběhů neméně slavného detektiva Sherlocka Holmese. Oběma sériím budou v této práci věnovány analytické podkapitoly.

Plzeňský režisér Miroslav Buriánek natočil již v roce 1990 adaptaci povídky spisovatele Eda McBaina *Brokovnice*. Jde tradičně o jeden z případů policistů 87. revíru a v premiéře byla inscenace uvedena pod názvem *Modře vytetovaná dýka*<sup>93</sup>. V témže roce režisér v rozhlase uvedl také český detektivní seriál s názvem *Případy dr. Olmerové*<sup>94</sup>.

V druhé polovině devadesátých let vznikla řada rozhlasových adaptací tvorby nejvýznamnějších představitelů literárního detektivního žánru. Režisér Josef Červinka inscenoval pro rozhlas povídku Gilberta Keitha Chestertona *Poctivost Israele Gowa*<sup>95</sup>, v níž otec Brown řeší záhadu na starobylém skotském sídle. Do titulní role byl obsazen Vlastimil Brodský, známý herec postavu tohoto detektiva ztvárnil v rozhlase hned několikrát. Povídku bez detektiva Dorothy L. Sayersové *Podezření*<sup>96</sup> natočila v roce 1997 režisérka Lída Engelová. Jednu z nejnámějších povídek spisovatelky Agathy Christie *Není kouře bez ohýnku*<sup>97</sup>, v níž se děj točí kolem anonymních dopisů, jež začínou dostávat obyvatelé jedné malé anglické vesnice, inscenovala pro rozhlas Hana Kofránková. V recenzi Petra Pavlovského je vystižena symbióza textu předlohy a jeho zvukového obohacení rozhlase na motivu samotného psaní anonymních dopisů na psacím stroji: „Režisérka Hana Kofránková autorčinu koncepci dále rozvíjí a podporuje tím, že jako zvukové předěly mezi jednotlivými, lokálně i časově odlišnými scénami, pokaždé slyšíme klapot psacího stroje smíšený s intenzivním zvukem dýchání, zřejmě rozčilené ženy. To obmyslně posluchače utvrzuje v přesvědčení, že adresy na obálky jsou psány nejenom s časovými odstupy, ale i v časové tísní, v situaci, kdy pisatelé hrozí přistižením někým nepovolaným.“<sup>98</sup>

Za pozornost stojí také adaptace románu australské spisovatelky Ngaio Marschové *Zpěv v ráhnovi*<sup>99</sup>, jež se odehrává na omezené ploše výletní lodi a tedy i s omezeným počtem potenciálních pachatelů. V jedné z hlavních rolí se zde objevil herec Ivan Trojan, který ztvárnil také proslulého detektiva Johna G. Reedera v rozhlasových adaptacích povídek Edgara Wallace, například v inscenaci *Zločinecký mozek*<sup>100</sup> režisérky Lídy Engelové.

Na konci devadesátých let byla v rozhlase uvedena také inscenace rozhlasové detektivky Jiřího Hubičky *Poslední představení v L.*<sup>101</sup>, jež je, společně s jeho další detektivkou *Z divokého východu*<sup>102</sup>, jedním z ojedinelých příkladů původní české rozhlasové detektivní tvorby.

Po roce 2000 vzniká v Českém rozhlase kromě jednotlivých detektivních příběhů také několik detektivních seriálů a sérií. Originálním dílem byla v tomto ohledu osmidílná série podle námětu Dušana Kleina *Hříchy pro posluchače rozhlasu*<sup>103</sup>, která pracovala s posluchačskou interaktivitou.<sup>104</sup> V letech 2002–2005 byla zase v plzeňském rozhlase natočena série *Kriminální případy Johna G. Reedera*<sup>105</sup> podle literární předlohy Edgara Wallace.

Za pozornost stojí také rozhlasová detektivka *Promiňte, omyl!*<sup>106</sup>, kterou režisérka Lída Engelová inscenovala pro rozhlas v roce 2000. Příběh pojednávající o náhodně vyslechnutém telefonickém rozhovoru dvou mužů plánujících vraždu byl s úspěchem inscenován v několika provedeních také v zahraničním rozhlase.

Režisér Ivan Chrz v roce 2002 adaptoval pro rozhlas postmoderní román s detektivním rámcem *Jméno růže*<sup>107</sup> spisovatele Umberta Eca. Přemysl Hnilička v recenzi tohoto díla nastínil funkční využití možností rozhlasového média v adaptačním procesu ve vztahu k budování atmosféry a prostorovému ztvárnění děje: „Rozhlas (...) dává prostor dialogu, netrvá na vrstvení dramatických situací – a navíc umožňuje rozvinout



posluchačovu fantazii mnohem více než filmový obraz. Režiséru Ivanu Chrzovi se toho ve spolupráci se zvukaři Petry Šplíchalem a Mandelem podařilo měrou vrchovatou; rozhlasový seriál je plný tajemných zvuků, dutých úderů, skřipění veřejí staré vstupní brány i působivých středověkých chorálů (...). Posluchač je udržován v soustavném napětí, a tak mu nečiní problémy poslouchat i delší sekvence nedramatického rázu.<sup>108</sup>

Jedním z nejvýznamnějších rozhlasových děl tohoto období jak z hlediska adaptačního procesu, tak zvukového pojetí, je šestidílný seriál natočený podle románu spisovatele Jo Nesbøa *Nemesis*<sup>109</sup>, kterému bude věnována samostatná podkapitola této práce.

### 3.3 Literární východiska pro vznik rozhlasové adaptace detektivního příběhu

Následující podkapitola si klade za cíl pojmenovat a definovat některé z významných prvků žánru rozhlasové detektivky, jež jsou ukotveny v literárním textu předlohy, z níž adaptace vycházela. Je zřejmé, že literární vliv je u žánru rozhlasové detektivky více či méně vždy patrný, a to i v rámci stylotvorné roviny. Některá literární díla totiž nesou tak silný otisk svého autora, co se týče specifického způsobu vyjadřování postav, budování atmosféry a nakládání s momentem překvapení, že jejich rozhlasová adaptace může tyto motivy pouze rozvíjet a akcentovat, ale nikdy zcela přetvořit.

Postavy děje jsou kromě samotné detektivní zápletky prvkem, jenž rozhlasová adaptace přebírá automaticky, přestože i s nimi může kreativně nakládat. Zpravidla jsou charakterizovány schematickým zařazením i typologií, která bývá pouze variována. O figurách vyskytujících se v literární struktuře textů detektivního žánru pojednává jedna z kapitol disertační práce Petra Stránského *Narace v detektivních románech Georgese Simenona a Léa Maleta: „Ačkoliv se v detektivním románě vyskytuje relativně stálý okruh postav, jejich celkový počet se různí – v povídce je zpravidla jejich počet omezen na nezbytné minimum, v románě jich, díky větší členitosti a rozsahu textu, bývá více. Podstatné rovněž je, zda na straně Dobra je pouze jeden soukromý detektiv, nebo celý policejní aparát a zda na straně Zla je pouze jeden zločinec, nebo hned celý zločinecký gang. Dále se v příběhu vyskytují podezřelí a další postavy, které jsou v přímém či nepřímém vztahu k případu. Tyto postavy se ve vyprávění verbálně projevují pouze, když odpovídají na detektivovy otázky. Jejich charakter je ambivalentní – čtenář neví, jestli je jejich výpověď pravdivá, nebo zda se jedná o skutečného pachatele, který lže, aby nebyl odhalen. Postava oběti je rovněž klíčová. Bez ní by neexistovalo žádné vyšetřování. Tato postava se často ve vyprávění aktivně vůbec nevyskytuje. Její fyzická existence zpravidla končí s příběhem zločinu a okolnosti tohoto konce jsou předmětem příběhu vyšetřování. O její existenci se čtenář dovídá pouze zprostředkovaně, na základě výpovědi přátel a příbuzných a z výsledků vyšetřování.“*<sup>110</sup>

Počet postav v příběhu, ale především jejich charakteristika se může modifikovat v závislosti na adaptačním procesu pro rozhlasové médium. Těto problematice se budeme věnovat v závěrečné části této podkapitoly, která se bude dotýkat adaptačních postupů.

Dalším příkladem literárního motivu, uplatňovaného a variováno i ve struktuře rozhlasové detektivky, může být dějotvorný prvek v podobě tzv. watsona. Tento pomocník detektiva je téměř od počátku zrodu detektivního žánru oblíbenou postavou, jež umožňuje objasnění dílčích záhad v průběhu řešení případu „hloupému“ čtenáři, který svou myšlenkovou aktivitou přirozeně nedosahuje detektivova génia. Jak píše Škvorecký, čtenář je rád, „že tváří v tvář záhadě je přece jen někdo ještě bezradnější než on sám“<sup>111</sup>. Důležitý je zde právě fakt, že detektiv touto cestou vnímatele fakticky poučuje, ale díky watsonovi není celý proces tak explicitní, aby v recipientovi vzbudil nelibost. Ve struktuře rozhlasové detektivky funguje watson často jako vypravěč, který představuje osobu samotného detektiva, podrobně popisuje momentální dění a do děje zasahuje spíše svými upřesňujícími dotazy. V jiných případech se zase pokouší zodpovědět detektivovy dotazy ohledně případu, to vše za účelem posluchačovy orientace v ději.

Zajímavým momentem při poslechu hry bývá chvíle, kdy je nám postava „neomylného“ Velkého detektiva prostřednictvím watsonova vyprávění zcivilněna. Dochází k tomu v momentech, kdy dotyčný nezamlčí momentální slabost svého geniálního kolegy a zmíní jeho úzkost či nervozitu ohledně řešeného případu. Najdeme tedy i případy, kdy je posluchači umožněno nahlédnout do mysli Velkého detektiva a zjistit, že nejde vždy o sebejistého génia, který vše vyřeší „na první dobrou“. Příkladem může být jedna z rozhlasových inscenací případů Simenonova komisaře Maigreta s názvem *Maigret a přízrak*<sup>112</sup>. Zde je pohled na hlavní postavu realizován pomocí introspektivních promluv samotného detektiva, snažícího se nám přiblížit své horečné pátrání po neznámém pachateli, na které si komisař stanovil pouze 24 hodin. Pocity beznaděje, které se ho v průběhu onoho dne zmocňují, pramení nejen z nedostatku stop, ale také z obavy o život jiného policisty, kterého zločinec těžce zranil. Způsob vyprávění, kterým se rozhlasová adaptace tohoto konkrétního

detektivního příběhu odlišuje od předchozích částí maigretovského cyklu, akcentuje detektivův psychický stav, což jeho postavu netradičně „polidšťuje“ a zároveň vytváří za pomoci minimálních prostředků velmi napjatou atmosféru podtrženou časovou tísní.

Samotný proces narace, tedy zprostředkování děje vyprávěním, a způsob, jakým je s vypravěčským principem v kompozici rozhlasové detektivky nakládáno, tvoří další ze zkoumaných prvků literární i rozhlasové detektivky. Není pochyb o tom, že zvolená narativní metoda – ať už vychází z textu předlohy, nebo z autorského vkladu inscenátorů – má velký vliv na posluchačův vjem. Mnohdy by se recipient bez vypravěčovy pomoci v ději neorientoval nebo by hůře odlišoval jednotlivé scény a dějové segmenty. A jelikož požitek z poslechu rozhlasového zpracování detektivního příběhu spočívá především ve sledování zápletky a všech jejích rozbíhajících se linek, které díky působení osoby detektiva nakonec vytvoří jasný obraz spáchaného zločinu, měla by srozumitelnost výkladu děje patřit mezi hlavní cíle inscenátorů. Proces narace a způsob, jakým je realizována, tedy přímo ovlivňuje recepční aktivitu vnímatele.

Většinou se setkáváme se dvěma typy vypravěčských principů, tedy subjekty, které zprostředkovávají příběh:<sup>113</sup> s dynamickým vypravěčem, většinou přímým účastníkem děje, svou promluvou zpravidla uvozuje jednotlivé situace a pak již normálně vstupuje do dialogu s ostatními postavami příběhu, a se statickým vypravěčem, který je charakteristický pro útvar tzv. rozhlasového dramatického čtení a který také zpravidla přebírá repliky všech postav. S dynamickým vypravěčem se setkáváme například v rozhlasovém zpracování příběhů Sherlocka Holmese v režii Jiřího Horčíčky a v drammatizaci Jana Vedrala, statický vypravěč je zase typický pro řadu rozhlasových detektivek Agathy Christie, jejíž hlavní hrdinkou je slečna Marplová. Děj těchto příběhů je převážně vyprávěn monologicky bez jakýchkoliv drammatizujících prvků v podobě retrospektiv a za minimálního přerušování krátkými upřesňujícími vstupy dalších postav, také posluchačů příběhu. S kategorií vypravěče úzce souvisí také narativní podoba drammatizace, tedy přetvoření původně epického díla do dramatického tvaru,<sup>114</sup> jež rozhlasová inscenace vyžaduje. Ta může pracovat například s achronologickými prvky, jež posluchače zavádí buď retrospektivně do situací, které se již udály, nebo předznamenávají události budoucí.

Problematickým a přesto nezbytným aspektem procesu vyprávění je popis, tedy přiblížení místních a časových souvislostí děje a charakteristik postav příběhu,<sup>115</sup> a jeho užití v textu díla. Jde o méně dynamickou část, která může příběhu ubírat na dějovosti, nicméně je nezbytná pro seznámení se s podstatnými znaky a vlastnostmi, bez nichž by případ nemohl být vyřešen. Jan Cigánek ve své knize *Umění detektivky* zmiňuje dva důležité pojmy, které s procesem popisu souvisí. Prvním z nich je termín eliminace, jež se vztahuje na vyloučení případných zbytečných a zavádějících motivů, a je tedy jasně řečeno, že například nejde o sebevraždu, ale o vraždu, nebo se potvrdí některé výpovědi postav apod. Druhým termínem je akcent, který umožňuje autorovi zdůraznit některé vlastnosti a okolnosti.<sup>116</sup> Těto metody je užíváno zpravidla v symbolické rovině, kdy je například zobrazena určitá postava děje, která krutě zachází se zvířetem, a tak vzniká představa o násilných sklonech dotyčného.

Metoda popisu dále umožňuje autorovi bohatě ilustrovat místo děje, což nabízí nekonečný tvůrčí prostor rozhlasovým adaptacím, které mohou využít ruchových i hudebních motivů a symbolů pro barvitější vykreslení prostředí. Prostoru rozhlasové detektivky bude v této práci věnována samostatná kapitola. Velmi zábavným druhem popisu, který se však v rozhlasových adaptacích příliš neuplatňuje, je popis vztahující se k osobě detektiva. Netýká se zpravidla jen samotného vzhledu, ale také prostředí, které detektiv obývá. Vzpomeňme si na Holmesův příbytek na londýnské Baker Street, plný nejrůznějších věcí, na idylickou vesničku St. Mary Mead, kterou slečna Marplová Agathy Christie nikdy neopustila, či na moderní a stroze zařízený byt s veškerým komfortem pro choulostivého Hercula Poirota.

Samotný popis děje je realizován buď monologickou formou, která bývá spíše statictější, anebo je rozepsán do dynamičtějšího rozhovoru dvou a více osob. Monologická podoba vyprávění je většinou zprostředkována skrze postavu watsona, který je přímým účastníkem děje, zasahuje do něj, ale přesto má od samotného vyšetřování určitý odstup. Jeho úkolem je zprostředkovat recipientovi myšlenkové pochody detektiva a zároveň jeho osobu neustále stavět do co nejlepšího světla. Navíc postava watsona funguje jako prostředník mezi příběhem a recipientem, proto jím podané události zdánlivě nabírají na objektivní pravdivosti, a není tudíž třeba je zpochybňovat. „*Vyprávění v první osobě má výhodu bezprostřednosti a také toho, že se čtenář ztotožní s postavou, jejíž hlas slyšíme, a sympatizujeme s ní. Může rovněž dodat vyprávění na věrohodnosti, neboť čtenář je mnohdy ochotnější potlačit pochybnosti nad méně uvěřitelnými zvraty zápletky, slyší-li vysvětlení od člověka, jehož se to nejvíce dotýká.*“<sup>117</sup> Nevýhodou monologického vyprávění však zůstává vysoká míra subjektivity, zvláště pokud je vypravěčem detektiv.<sup>118</sup> U rozhlasových inscenací lze s tímto monologickým principem nakládat velmi kreativně a kombinovat ho střídavě s dialogickou formou. Rozhlasový watson se

tak může obracet přímo na posluchače a v následující větě se již zapojit do živého rozhovoru s detektivem, popřípadě mohou být okamžité dějové zvraty vysvětleny pomocí jeho vnitřního hlasu.

Dialogický narativ recipientovi předkládá nejčastěji rozhovory mezi detektivem a jeho pomocníkem nebo mezi detektivem a osobami, které mají se zločinem něco společného. Tato metoda je oproti monologu živější a dodává událostem zdání autentičnosti, tedy že se vše děje přímo před námi a že se nám nedostává pouze tlumočené informace, že „pan Smith nám sdělil, že toho dne odjel do města a vrátil se až pozdě večer“. Zde může rozhlas plně využívat herecké složky inscenace, která počíná obsazením určitého typu herce a pokračuje přes změny intonace jeho hlasu až po práci s dechem a pauzami, která pomáhá vytvořit podobu a atmosféru rozhovoru. Také zde díky hereckému projevu může dobře fungovat motiv nedořečenosti, evidentního zatajování a lhaní.

Adaptační proces, který původně literární dílo při transformaci do auditivní podoby podstupuje, zasahuje do všech jeho aspektů: „*Adaptací v dramatickém umění, resp. ve filmu, rozhlase nebo televizi vzniká v zásadě nový žánr a nové dílo. V takových případech jde o zásadní zásah do celé struktury původního díla.*“<sup>119</sup> Alena Štěrbová charakterizuje proces adaptace literárního díla do rozhlasové podoby ve své publikaci *Rozhlasová inscenace*: „*Rozhlasovou reprodukcí literárního díla chápeme jako dobovou individuální konkretizaci, při níž se vztah interpretů k předloze (dramaturga, režiséra, herce) projevuje buď zdůrazněním, nebo potlačením některých stránek díla. Obdobně jako při každém individuálním čtení podléhá literární dílo jisté subjektivní deformaci, subjektivnímu výkladu.*“<sup>120</sup> V průběhu tohoto procesu tedy mohou přibývat, či naopak ubývat postavy děje i celé situace. Rozhlasová úprava může rozvíjet zvukovým způsobem motivy původního textu či přidávat své vlastní. V zájmu posílení emocionálně dramatického vyznění jednotlivých scén inscenace i celého jejího celku v recepčním procesu dochází často ze strany rozhlasových dramatiků a dramaturgů k výrazným zásahům do původního textu. Takovými úpravami může být například vytvoření retrospektivních scén, rozmístění jednotlivých situací do zvukově zcela odlišných prostředí či rozepsání popisných a tedy statických situací do dynamičtějších dialogů. Dále dochází také ke slučování replik více postav do promluvy jedné z nich nebo k opisu zvukově obtížně proveditelné scény uměle přidanou postavou.<sup>121</sup>

V kontextu pojmů literární komunikace můžeme v některých případech mluvit o vzniku tzv. metatextu, tedy nově vzniklém textu, jenž se realizuje pomocí sémantických posunů určitých motivů původního textu.<sup>122</sup> Tu a tam zaznamenáváme pak volné parafrázování detektivních námětů, témat, ale i jen charakteristických postav. Příkladem může být série rozhlasových her detektivního, ale především vědecky edukativního charakteru pro pořad Meteor s názvem *Arthur Conan Doyle – Sherlock Holmes (1977–1988)*, autory jednotlivých her jsou však Rudolf Čechura a Josef Kleibl.<sup>123</sup>

### 3.4 Kompozice detektivního příběhu

Abychom mohli přesně popsat, jakým způsobem rozhlasová detektivka nakládá s narativní kompozicí příběhu a jejími specifickými prvky, musíme si tyto postupy nejprve definovat v literární oblasti. Místy však můžeme srovnat rozdílné tvůrčí postupy, které pozorujeme u rozhlasových inscenací v kontrastu s literárním vzorem. Podle Jana Cigánka má kompozice detektivního příběhu dva základní pilíře: zločin s tajemstvím, což je statická složka celku, a postavu detektiva, která je aktivním prvkem děje a „*nositelem epického pohybu ve fabuli*“<sup>124</sup>. V této kapitole se zaměříme na první z těchto dvou faktorů, tedy na celkovou skladbu příběhu i na její dílčí motivy. Následující kapitola pak bude věnována druhému pilíři kompozice – postavě detektiva.

V rámci teoretického pojmenování složek kompozice rozhlasové detektivky využíváme pojmy syžet a fabule. Termín syžet postihuje způsob, jakým jsou uspořádány dějové složky díla<sup>125</sup> tak, aby s jeho pomocí recipient mohl rekonstruovat přesný sled událostí příběhu (tzv. fabuli).<sup>126</sup> Syžet detektivního příběhu má zpravidla tři části: úvodní expozici, během které je vnímatel seznámen se zločinem, jenž se udál v době před začátkem vyprávění. Této fázi může předcházet i krátké představení detektiva a případně i jeho watsona. Zde má auditivní zpracování výhodu oproti literatuře, protože může využít zvukovou symboliku pro stručnou a přece výstižnou charakterizaci postav. Takový zvuk nebo melodie se pak stává jednoduchým znakem pro přítomnost dané postavy či její konkrétní činnost. Tyto postupy známe například z Horčíčkových adaptací příběhů Sherlocka Holmese, kde každý díl začíná pronikavým zvukem houslí (a znalý posluchač ví, že se slavný detektiv právě nudí mezi jednotlivými případy, a proto si krátí čas hraním na tento nástroj), nebo ze série případů inspektora Maigreta, který každou část zahajuje zapálením a krátkým „zabafáním“ ze své oblíbené dýmky.

U některých detektivek úvodní část kompozice čistě jen akcentuje prezentaci jednotlivých postav a teprve potom se stane zločin, takže recipient už vstupuje do procesu pátrání s určitými vytvořenými mentálními

konstrukty. Tato metoda je typická pro příběhy Hercula Poirota, detektiva Agathy Christie, v nichž se nejprve sejde početná společnost v uzavřeném prostoru, a je tedy jasné, že následný zločin spáchal někdo z přítomných. Také některé záhady, do jejichž řešení se pustil Sherlock Holmes, představují situaci těsně před chystaným spácháním činu, takže se díky detektivovu důvtipu podaří zabránit tragédii.<sup>127</sup>

Další část v kompozici detektivního příběhu tvoří obvykle samotné vyšetřování, během kterého se nám detailněji představují jednotlivé postavy dramatu včetně případného zavražděného. Proces vyšetřování slouží jako prostředník mezi vnímatelem příběhu a příběhem zločinu.<sup>128</sup> Autor zde prezentuje přítomné osoby tak, že v recipientovi vyvolávají nejrůznější emoce, přičemž ty negativní mohou vést k podezírání dané postavy. S využitím těchto prostředků tak může být vnímatelova pozornost vedena a jeho recepce celého díla zmanipulována. V rozhlasu je tento potenciál ještě umocněn přímým akustickým vjemem hlasu a hereckého projevu představitele, který může cíleně evokovat nesympatickou postavu, a tudíž potenciálního zločince, nebo naopak. Dále je tato část kompozice detektivního příběhu charakteristická vrstvením dramatických momentů, které odkrývají jednotlivé stopy, přinášejí zvraty v pátrání detektiva a určují jeho další směr.<sup>129</sup> Zjednodušeně řečeno, střední část syžetu připravuje veškeré motivy, linie a zápletky příběhu na závěrečné rozřešení, ke kterému vše více či méně zjevně směřuje. Recipient by si měl během vyšetřování vytvořit svůj vlastní úsudek o předložených událostech.

Třetí část, tedy závěrečné rozuzlení, by mělo korunovat vývoj dosavadních událostí a předložit logický a věrohodný obraz toho, jak se zločin udál a kdo byl jeho pachatelem. Z hlediska následného posouzení díla jde o nejvíce rizikovou část, co se týče recepce, protože pokud detektivní příběh selže v tomto závěrečném klíčovém bodě, přijde nivně i celá jeho předchozí výstavba. Jestliže totiž není dostatečně uspokojeno recipientovo očekávání překvapivého rozuzlení, které jej uvede v úžas nad možnostmi lidského myšlení, je zcela jisté, že kvality literárního textu či jeho adaptace budou rázem pozapomenuty. Klíčovým je zde právě moment překvapení, tedy vytvoření situace, na kterou vnímatel díla nebude připraven, protože ji nečekal.

Pokud jde o závěrečné rozuzlení případu, lze předpokládat, že recipient očekává, že k této situaci dojde, překvapit jej tedy musí pouze konkrétní výsledek. Proto si řada autorů detektivních příběhů s Agathou Christie v čele vždy lámala hlavu nad tím, jak čtenáře zmást a nasměrovat jeho podezření na jakoukoliv jinou postavu kromě skutečného zločince. Překvapivé situace však bývají vykonstruovány a zasazeny i do průběhu vyšetřování. Většinou jde o nečekané nálezy stop či náhlé zvraty ve vývoji děje, které zcela obrátí recipientovy dosavadní předpoklady stran pachatele zločinu.

Tato metoda využívání překvapivých momentů v kompozici vyprávění je častým jevem literárních i rozhlasových detektivek, příkladem za všechny může být adaptace severského kriminálního románu *Nemesis*, která těchto dějových zvratů přináší hned několik. Například hned v první třetině příběhu se dozvídáme o vraždě bývalé milenky detektiva Harryho Holea, jež se odehrála v tu samou noc, kterou u ní policista strávil. Posлуhač sdílí překvapení se samotným detektivem, jenž si z uplynulé noci vůbec nic nepamatuje a nemá tušení, zda má na její smrti nějaký podíl. Svou roli také hraje fakt, že posluchač ví o Harryho sklonech k alkoholismu, takže nemůže zcela vyloučit, že by se detektiv po požití většího množství alkoholu nemohl stát vrahem.

Motiv překvapivého momentu může být v kompozici detektivního příběhu umístěn také v úvodní expozici při představování jednotlivých postav a detailů zločinu či během rozvíjení zápletky<sup>130</sup> (např. překvapivé objevení stopy nebo důkazu). Příkladem takového užití je expozice povídky A. C. Doylea *Pes baskervillský*, kdy Sherlock Holmes nechává Watsona dedukovat z hole svého návštěvníka, o jakého člověka přesně jde. Watson rozvíjí logický řetěz okolností, které odhaduje na základě nalezených drobných stop na holi, po vzoru Sherlockových obvyklých dedukčních postupů. Holmes s ním po celou dobu souhlasí, ale na závěr všechny Watsonovy úvahy zamítne a představi své vlastní, tedy jediné správné. Moment překvapení je zde užít jako předstupeň konfrontační situace, která bude následovat, tedy příchod majitele oné hole, jenž veškeré detektivovy dedukce potvrdí a naváže prosbou o pomoc.

Zajímavým prvkem závěrečné části kompozice je i dopadení pachatele, které každý autor pojímá jinak: Agathu Christie tento úkon prakticky nezajímá, zato u Sherlocka Holmese je zase závěrečné stíhání zločince příležitostí, jak prezentovat detektivovu fyzickou zdatnost. U detektivek americké drsné školy se pachatel či pachatelé zpravidla závěrečné stránky nedožijí a v severské drsné škole trvá stíhání třeba několik dní, během kterých stihne zločinec zavraždit několik dalších osob. V oblasti rozhlasových adaptací převládá spíše tendence ukončit příběh verbálním způsobem, tedy že o dopadení pachatele referuje jedna z postav děje a zároveň tuto skutečnost komentuje. V rozhlasové detektivce *Maigret a lovec zvuků*<sup>131</sup> takto sám komisař čte zprávu o soudním řízení s vrahem, kterého dopadl, a vyjadřuje lítost nad jeho osudem. Naopak závěrečný díl seriálu *Nemesis* respektuje v tomto ohledu text literární předlohy a řadí i scénu dopadení pachatele, včetně momentu, kdy je detektiv zraněn.

Obecně je cílem detektivního příběhu předložit recipientovi určitý sled událostí s co možná nejvíce dramatickým účinkem, čemuž podléhá i celková kompozice vyprávění.<sup>132</sup> Tuto snahu pozorujeme především ve využití stupňovaného napětí, se kterým je nakládáno dvojím způsobem: postupným zvyšováním napjaté atmosféry je ozvláštňena scéna výslechu podezřelého nebo prohlídka tajemného domu, kam může každou chvíli přijít pachatel. Taková scéna zpravidla končí rychlou dramatickou akcí, která korunuje rozvíjené napětí. Druhou cestou, jak může detektivní žánr pracovat s budováním, stupňováním a udržením napětí, je způsob předkládání stop vedoucích k řešení případu. S tím úzce souvisí pojetí postavy detektiva, který čtenáři sice může odhalit existenci jistých vodítek k vyřešení záhady, ale samotný význam těchto stop si často nechává pro sebe nebo jej neodkryje celý. Mistryní v oboru matení čtenáře předkládanými stopami byla Agatha Christie. Ta ve svých příbězích využívala existence více možných významů pro výklad určitého znaku, a tím vždy dokázala čtenáře dokonale zmást. Zpravidla umístila do textu několik stop, které sice v závěru měly svůj význam, ale které podala tak, aby čtenáře přivedly k falešnému cíli.

Příkladem může být její povídka *Krev na chodníku*, ve které malířka podléhá atmosféře malého přímořského městečka a jeho legendě o objevující se a opět mizející krvavé skvrně na chodníku, která má být předzvěstí neštěstí. Když je tedy o pár dní později nalezeno tělo mrtvé ženy, vzniká nad jejím zavražděním aureola něčeho nadpřirozeného a tajemného. Do přímého kontrastu s romantickými představami malířky však vstupuje racionální hlas slečny Marplové s domněnkou, zda nešlo o skutečnou krev zavražděné ženy, kterou poté její vrah odstranil.

Okamžiky napětí jsou však pouze jednotlivé části řetězovité kompozice řazení jednotlivých situací, které na sebe buď navazují plynulým sledem, nebo naopak spolu spíše kontrastují. Způsob řazení událostí příběhu je především otázka stylu konkrétního autora, takže nelze obecně říci, který způsob je více užíván či který má v důsledku působivější dopad na recipienta. V námi zvolené oblasti rozhlasových detektivních inscenací však zaznamenáváme spíše snahu o vytváření polarit a rytmického kontrastu mezi na sebe navazujícími scénami, aby nedocházelo ke ztrátě posluchačovy pozornosti. Každý delší monolog detektiva proto střídá pohybově akčnější a prostorově bohatší scéna. Tam, kde se inscenátoři nevyhnou množství statických scén, snaží se je nejrůznějšími způsoby „rozpohybovat“. Tyto postupy jsou patrné například v rozhlasové adaptaci románu *Nemesis*, která delší monology či dialogy důsledně podbarvuje instrumentální hudbou či ruchy okolí. V této inscenaci nejde vždy jen o dodané syntetické ruchy schematicky přiřazené k jednotlivým prostředím. Režisér Aleš Vrzák využíval z velké části i natáčení v exteriérech, tudíž jde často o autentickou zvukovou stopu prostředí, do kterého jsou postavy zasazeny.<sup>133</sup> Jindy jsou využity i poměrně banální ruchy jako blížící se kroky či vrznutí dveří do ticha, které mohou ve správnou chvíli dokonale zapůsobit na posluchačovu představivost a přispět k celkovému napětí situace. Využívány však bývají také ruchy spíše abstraktního charakteru, které zase působí znepokojivě svou neidentifikovatelností.

Veškeré ozvláštňující prvky stavby detektivního příběhu, jako je princip překvapení či stupňování napětí, fungují v kompozici ve prospěch významu závěrečné situace, při níž dochází k rozluštění záhady. V tento okamžik má do sebe logicky zapadnout vše do té doby budované a předkládané recipientovi: „*Závěrečná scéna detektivky je kompozičně mimořádně významná. Všechny momenty napětí, překvapení, všechny motivy a fabulační zápletky jsou podřízeny celkovému cíli.*“<sup>134</sup> Zde by tedy ideálně měly emoce překvapení gradovat a nikoliv odumírat. Vnímatel si může vytvořit svou vlastní teorii o průběhu zločinu, a dokonce může pachatele správně určit, ale detektivova (tzn. autorova) dedukční metoda by v něm přesto měla vyvolat údiv. Za účelem tohoto závěrečného překvapujícího odhalení je proto často využito postavy nejméně podezřelého, kterému je nakonec zločin dokázán.<sup>135</sup>

Na předchozích stránkách jsme naznačili kompoziční uspořádání detektivních příběhů v literatuře i v rozhlase a popsali jeho jednotlivé části včetně ozvláštňujících prvků vzbuzujících u recipienta pocit napětí a překvapení. Neméně důležitou součástí rozhlasové detektivky je však zvukové vyjádření prostoru, do kterého jsou události zasazeny, a v němž se postavy pohybují. Tomuto specifiku bude věnována následující podkapitola práce.

### 3.5 Prostor a čas

V této podkapitole se budeme snažit postihnout zvukové postupy, kterých rozhlasová detektivka využívá pro vykreslení prostoru, tedy prostředí, v němž se odehrává děj díla.<sup>136</sup> Prostorový vjem je pro orientaci recipienta rozhlasové detektivky stěžejní, neboť často obsahuje pro řešení případu důležité indicie. Rovněž napomáhá jeho ztotožnění se s děním, jemuž přihlíží, a jeho mentální participaci na něm. Jedním z nejdůležitějších úkolů v procesu adaptace je tedy vytvořit plastický obraz prostředí děje a podpořit obrazotvornost

zvukovou grafikou a hereckým projevem. Zvukové ztvárnění prostředí je jednou z oblastí, ve které rozhlas literární předlohu zásadním způsobem modifikuje a obohacuje. Kromě hereckého hlasu využívá auditivní médium hudbu, stylizovaný zvuk, ruchové efekty, ale i reálný zvuk prostředí. Funkci reálného zvuku v kompozici zvukové grafiky inscenace popsal režisér Jiří Horčíčka v dialogu s Janem Vedralem: „*Reálný zvuk je nerozlučnou součástí zvukové výpravy rozhlasového díla. Tyto zvuky je třeba zpracovávat tak, aby byly výraznou součástí atmosféry prostředí a nikoli jen jeho vnějším popisem. Je nutné promýšlet jejich charakter stejně závažně jako charakter dramatických postav (...). Reálný zvuk v kombinaci se stylizovaným zvukem (tím myslím umělecky zpracovaný reálný zvuk) má schopnost být povýšen ke zvukové metafoře.*“<sup>137</sup>

V jedné z příkladových analýz této diplomové práce bude rozhlasové nakládání s autentickými zvuky prostředí demonstrováno na inscenaci *Nemesis*, jež byla z části natáčena v exteriérech, jejichž zvukovost je tedy konstantně přítomna dialogu postav, určuje jejich lokaci, ale také napovídá více o vztazích mezi nimi.

Rozhlasové dílo má ze své podstaty potenciál působit pouze v čase, dimenze prostoru je pak záležitost posluchačské aktivity. Ta zároveň zahrnuje mnohem širší množinu vjemů, konstruktů a dojmů, než je schopen vyvolat pouhý fyzický poslech. „*Rozhlasovou inscenaci zřejmě nevnímáme sluchem, ale v jakémsi postoji, nárokujícím si celý svět, který je vyvolán specificky rozhlasovým, uměleckým osvojením si světa a základní orientací našich smyslů k jednotě. Rozhlasový prostor dokonce prolamuje vizuální uzavřenost prostoru a otvírá nové dimenze.*“<sup>138</sup> Tyto dimenze, které je schopno rozhlasové dílo zprostředkovat, narážejí u rozhlasové adaptace detektivního příběhu na bariéry realismu, který je detektivce vlastní již od samých počátků. Ve snaze přesvědčit posluchače o tom, že veškerá předkládaná fakta vyšetřování jsou pravdivá a že tudíž vedou k jednomu racionálnímu řešení, cíleně buduje za pomoci auditivních prostředků vizuálně pravděpodobný svět. Do tohoto vytvořeného prostoru se rozhlasová detektivka snaží posluchače plně vtáhnout, aby přijal za své dění odehrávající se v tomto světě. Proto selhávají rozhlasové inscenace detektivních příběhů, které jsou vyprávěny s odstupem, a vše jako by se odehrávalo za skleněnou stěnou a nikoliv bezprostředně. To však neznamená, že při vnímání rozhlasové detektivky absentuje posluchačova fantazie, jeho zkušenosti (ať už praktické, či literární), nebo dokonce jeho očekávání, která auditivní vjem subjektivizují.

Detektivní žánr disponuje širokým souborem pro něj typických postupů a motivů, se kterými může být při adaptování různě nakládáno, což může souznít, nebo naopak kolidovat s posluchačovými představami o detektivním příběhu a o způsobu jeho vyprávění. Jedním z příkladů může být série případů komisaře Maigreta, které pro rozhlas v sedmdesátých letech adaptoval režisér Jiří Horčíčka společně s Jaroslavou Strejčkovou. Veskrze nekomplikovaná, kontinuálně se odvíjející kompozice inscenací s poklidnou atmosférou dotvořenou charismatickým Rudolfem Hrušínským v hlavní roli je místy až brutálně narušena hlasitou moderní hudbou, která jako by sem přicházela z úplně jiného světa, než je ten Maigretův. Tyto hudební předěly mezi jednotlivými scénami působí mnohdy natolik rušivým dojmem, že posluchač naladěný na klidné tempo klasické detektivky není schopen vnímat tuto část hudební složky jako koherentní součást inscenace.

Otázka působivosti díla a jeho schopnosti vtáhnout recipienta do svého světa je v rozhlase z velké části ovlivněna technickým zpracováním. S objevem stereofonie došlo k rozšíření výrazových možností rozhlasového slovesného díla.<sup>139</sup> Díky tomu, že zvuk může k posluchači přicházet z různě umístěných zdrojů, zdokonaluje se vytvořená iluze prostoru, který tak posluchače snáze obklopí. Jan Vedral ve své přednášce *Prostor v rozhlasové hře* přiblížil vykreslení prostoru s využitím stereofonie pomocí směrových označení: „...*má-li tedy monofonie v podstatě jen směrové orientace ‚vepředu a vzadu‘, přibývá ve stereofonii směrovost ‚zleva doprava‘, posiluje se vnímání prostoru ‚všude‘ a ‚nikde‘ (...).*“<sup>140</sup> Dále upozorňuje, že stereofonie rozvíjí i směrovost vnitřní, což znamená, že je prohloubeno a přehledněji odlišeno dění v nitru postavy.<sup>141</sup> Inscenace tedy buduje nejen věrný obraz akustické reality, ale také samostatný svět postav hry, který může být zcela nebo jen zčásti sdílen s posluchačem.

Tyto postupy si můžeme přiblížit v úvodní scéně jedné z částí rozhlasového cyklu *Slavné případy Sherlocka Holmese* v režii Jiřího Horčíčky. Nejprve v pozadí slyšíme hru na housle, v popředí a jakoby přímo před posluchačem stojí doktor Watson a promlouvá k posluchači: „*Poznáváte ho? Ano, je to on, můj přítel. Právě takový, jak jste si ho vždy představovali. Takto podomácku oblečen do svého vyrudlého županu čeká ve svém bytě v Baker Street na nový případ. Ano, nemýlíte se, je to on, první velký detektiv světové literatury Sherlock Holmes.*“<sup>142</sup> Tímto přímým oslovením nabývá posluchač dojmu, že se stává součástí stejného prostoru jako postava, která k němu promlouvá. Tento pocit je následně posílen drobnými ilustračními detaily, které Watson uvádí – kde se nacházíme a co má postava detektiva, na kterou se (nyní již společně s Watsonem) díváme, na sobě oblečené.

Další „pozvánkou“ do imaginárního časoprostoru je sugesce pocitu, že tento svět je nám dobře známý, že každý jsme přece slyšeli o „prvním Velkém detektivovi světové literatury Sherlocku Holmesovi“. Zároveň je zde ale obratně zakomponováno představení obou postav, tedy že postava hrající na housle je onen Velký detektiv a jeho přítel nemůže být nikdo jiný než doktor Watson. Jako spodní podtón zde také prosvěcuje charakter vztahu mezi oběma muži, konkrétně doktorův zcela nekritický obdiv vůči detektivovi. Po takto vystavěném úvodu je posluchač plně obeznámen s podobou scény, na které se následující dění bude odehrávat, a je schopen si vytvořit vizualizaci dané situace a přítomných postav i bez zdlouhavého převádění popisných pasáží z literární předlohy. To je doklad vysoce symbiotické spolupráce kreativní dramaturgické textu, kterou provedl Jan Vedral, a režijních postupů Jiřího Horčičky, těžících z možností stereofonního nahrávání.

Prostor rozhlasové hry je kromě zvukových symbolů, které nám pomáhají se v něm orientovat, tvořen také tichem, tedy absencí zvuku. Režisér Jiří Horčička se v dialogu s Honzou Vedralem zamýšlel nad problematikou ticha v rozhlasové hře: „*Jedním z největších problémů je vymyslet rozhlasové ticho, protože ticho v rozhlase nemůže existovat. Ty ho musíš udělat. (...) Musíš to pojmut tak, aby to bylo ticho a aby to zároveň nebylo ticho.*“<sup>143</sup> Lze tedy říci, že práce s tichem může pomoci rozhlasové detektivce i rozhlasové hře obecně budovat atmosféru příběhu a klást důraz na jednotlivé promluvy, ale zároveň nesmí působit dojmem, že se v té chvíli ve hře nic neděje. Zjednodušeně řečeno, ticho v rozhlase musí být významotvorné a vyplývat z podstaty a ladění kompozice, do které je umístěno.

Zajímavým rozhlasovým (dá se říci až experimentálním) dílem je v tomto ohledu německá hra Paula Plampera *Tacet – Ticho 2*<sup>144</sup> z roku 2010, která byla o tři roky později adaptována i v Českém rozhlase. Hlavní hrdinka této hry Tereza přestane z ničeho nic mluvit a po celou dobu dění neslyšíme žádný zvukový projev její existence. Přesto cítíme, že je v prostoru přítomna a z výpovědí ostatních postav se dozvídáme, že se Tereza například na někoho dívá nebo odchází pryč z místnosti. Některé scény jsou vystavěny tak sugestivně, že posluchač na sobě dokonce až cítí její pohled. Herečku, která byla fyzicky přítomna natáčením, sice neslyšíme, ale přesto víme, že její postava v dramatickém prostoru hry existuje. Popsaný postup je praktickým příkladem fungování časoprostoru rozhlasové hry, jak jej ve své přednášce vnímá Jan Vedral. Za pomoci aktivního posluchače, který hře především naslouchá, ne ji pouze sluchově vnímá, může vzniknout akustický prostor tvořený nejen zvukem, ale i jeho absencí. Právě této schopnosti média bohatě využívá i rozhlasová detektivka. Chvilky ticha dodávají vybudovanému prostoru nádech neznámého a tajemného, jako bychom stáli v pokoji, jehož tři kouty dobře známe a bezpečně víme, co se v nich nalézá, ale ten čtvrtý je zahalen do přítmí a my se snažíme zjistit, co v něm je. Tím, že jsou posluchači podávány informace o dění v emocionálně dramatické situaci s delšími pomlkami, v něm vzbuzuje ještě větší posluchačskou aktivitu a touhu participovat na vývoji děje.

V rozhlasové detektivce *Strakatý pás* ze série *Slavné případy Sherlocka Holmese* jsou chvíle ticha způsobené odmlkami v hovoru detektiva a dr. Watsona společně s hudebním motivem užity pro budování napětí v závěrečné scéně odhalení zločinu. Posluchač je vtažen do situace především díky hereckému projevu Holmesova společníka, jenž neskrývá strach z prostředí, v němž se nacházejí, a také obavy z nastávajícího dění. Oba čekají v naprosté tmě v pokoji dívky, která se na Holmese obrátila s obavou o svůj život. Předtucha budoucího dramatického střetu s dívčím nevlastním otcem, jenž o její život usiluje, je posilována jak momenty ticha, tak hudebním podkresem, stylizovaným zvukem odbíjení hodin a šepotem obou postav. Absence zvuku zde tedy funguje coby prvek budování napětí. Další funkcí ticha v rozhlasové detektivce může být také zdůrazňování částí promluvy herce, kdy v jeho řeči funguje jako interpunkce mezi jednotlivými větami. Příklad opět najdeme v již zmiňovaných adaptacích příběhů Sherlocka Holmese, v nichž tímto způsobem herec akcentuje domyšlivý tón své řeči.

Dalším podobným postupem při zvukovém ztvárnění detektivního příběhu je i užití motivu nedořečenosti, kdy je proud informací o ději náhle přerušen a jeho pokračování odloženo. Touto metodou lze snadno (po)vzbudit recipientovu zvědavost a posílit jeho posluchačskou pozornost. Představme si situaci, která se v různých obměnách vyskytuje v příbězích Sherlocka Holmese: detektiv si vyslechne výpověď osoby, která jej přišla požádat o pomoc, a během této doby položí několik otázek. Poté, co žadatel odejde, Holmes se chystá odejít a případně zadává Watsonovi nějaký drobný úkon, který má za dobu jeho nepřítomnosti provést. Watson je společně s posluchačem zcela zmatený z obdržení informací ohledně případu, přestože byl dosud všemu přítomen. Holmes jej odbývá s tím, že přece vše je naprosto jasné a odchází si „pouze něco ověřit“. Podobná situace v nás pochopitelně vzbudí touhu „být u toho“, až bude vše dořečeno, a tudíž šance, že v tomto momentě odložíme knihu s příběhem nebo vypneme rádio, je mizivá.

„Dramatický prostor nemůže existovat bez dramatického času a naopak.“<sup>145</sup> Jak již bylo řečeno v úvodu této podkapitoly, vznik prostoru rozhlasové hry je úzce spjat s časem jejího působení. Rozeznáváme čas reálný, jenž pojímá dobu, po kterou rozhlasové dílo posloucháme, a čas trvání samotného příběhu, o kterém inscenace pojednává, tedy tzv. čas ideální.<sup>146</sup> Na čas příběhu opět aplikujeme pojmy syžet a fabule, které jsme definovali v předchozí podkapitole. Ve skladbě detektivního příběhu fabule zahrnuje veškeré události, které předcházely zločinu a které na něj měly nějaký vliv, dále samotné vyšetřování, závěrečné rozuzlení a případně i jeho následky (stíhání pachatele, jeho zatčení, odsouzení apod.). Syžet rozhlasové detektivky je zpravidla tvořen událostmi spadajícími pod proces vyšetřování a zároveň postupně rekonstruuje dění před zločinem. Časová struktura díla je často ozvláštněna pomocí retrospektivních scén, během nichž se společně s postavou, která danou událost vypráví, posluchač vrací na místo děje před zločinem (např. k hádce nebo klíčovému rozhovoru mezi postavami). Cílem detektivky je rekonstruovat fabuli až v úplném závěru syžetové kompozice, aby děj neustále gradoval a směřoval k pevnému cíli, jímž je vyřešení záhady.

Dalším významným aspektem časového určení rozhlasové detektivní hry je její zdánlivá bezprostřednost, která je dána téměř dokumentárními postupy inscenování. Ty jsou užity s cílem co největšího zasazení do reality a jsou vlastní především „policejnímu“ subžánru detektivky. Do těchto postupů patří přesné zaznamenávání událostí a času, mnohdy za účelem vytvoření dojmu časové tísně. Příkladem časově velmi striktně segmentované inscenace je jeden z dílů ze série *Komisař Maigret a jeho lůlka* s názvem *Maigret a přízrak*<sup>147</sup>, ve kterém se detektiv zaváže dopadnout zločince do 24 hodin. Ubývající čas je neustále připomínán samotnou postavou detektiva.

Míra obraznosti rozhlasové inscenace je tedy přímo úměrná kvalitě zvukové složky. Významným prvkem je však v tomto ohledu také herecké ztvárnění postav, které situace a charakter jejich prostředí mohou verbalizovat nebo vyjádřit emočním zabarvením hlasového projevu.

### 3.6 Kde se vzala postava detektiva?

Postava detektiva je jedním z nejdůležitějších prvků literární, ale i rozhlasové detektivky. Jak již bylo nastíněno v předchozích kapitolách, jde kromě titulní postavy děje také často o narativní princip, jehož ústy se realizuje vyprávění příběhu. Zásadním specifikem, kterým tuto postavu obohacuje auditivní prostředí, je budování postavy pomocí hlasu. Jde zároveň o jediný prostředek, který za tímto účelem může herec využít, na rozdíl od filmového či divadelního umění, kde využívá také své fyzické dispozice. Samotný hlas však není vše, co v rozhlasovém projevu herce slyšíme: „Rozhlasové herectví není pouze ‚herectvím hlasovým‘. I když posluchač vnímá rozhlasového herce prostřednictvím jeho hlasu, herec při vytváření určitého typu hraje celým svým tělem stejně jako herec divadelní nebo filmový. Dobrý herecký výkon vyžaduje hru celým tělem v jakémkoli prostředí. V rozhlase je však tento požadavek ještě důležitější, protože v hlase se odráží svalový a citový stav celého těla.“<sup>148</sup>

V následující podkapitole nastíníme herecké prostředky, kterými lze budovat postavu detektiva. Rozhlasová adaptace zpravidla přejímá typizované pojetí, které je s tímto detektivním prvkem spojeno a které charakterizuje osobu pouze několika málo zapamatovatelnými vlastnostmi. V úvodní části podkapitoly bude přiblížen vývoj postavy detektiva v literárním kontextu, z něhož poté čerpáme pro charakterizaci prvku v rozhlasovém prostředí.

Slovo detektiv je odvozeno od latinského slovesa *detegere*, což znamená odhalovat.<sup>149</sup> Jeho hlavní funkcí je tedy objasnění záhady, což je spojeno s odhalením pachatele a vysvětlením, proč a jak byl zločin spáchán.<sup>150</sup> Postava vyšetřovatele a její modifikace se v literatuře objevuje již od jejích počátků a je symbolem boje dobra proti zlu a spravedlnosti proti bezpráví. Již v Bibli se setkáváme s moudrým prorokem Danielem, který usvědčí ze lži dva chlípne starce a zachrání dobré jméno krásné Zuzany.<sup>151</sup> Pikareskní romány 16. a 17. století zase vyprávějí „o zločinech, o pátráních po pachatelích loupežných vražd, přepadení a únosů, o podvodnících, štířích a šarlatánech s kapsami plnými zázračných léků a zaručeně působících jedů“.<sup>152</sup>

Přesto dostala postava detektiva rysy skutečně žijících mužů, kteří ať už ve jménu zákona, či na samé jeho hraně pátrali po zločincích, podvodnících a vrazích, aby je pak předali do rukou spravedlnosti. Jinými slovy: přestože je touha po spravedlnosti v lidstvu zakořeněná odjakživa, moderní literární detektiv se mohl narodit až po vzniku oficiálního policejního aparátu, který se datuje do roku 1667. Tehdy byl v Paříži zřízen úřad poručíka policie, jehož povinností bylo dohlížet na dodržování zákonů v celé zemi. Tento orgán se v průběhu napoleonských válek rozrostl v důmyslně vybudovanou policejní síť.<sup>153</sup> První detektivní



oddíl v historii kriminalistiky vůbec byl založen v polovině 18. století Henrym Fieldingem. Jeho Bow Street Runners se vyznačovali především tím, že na rozdíl od předchozích vykonavatelů spravedlnosti nosili civilní šaty, což jim umožňovalo méně nápadný pohyb v ulicích Londýna.<sup>154</sup>

Pavel Grym ve své publikaci *Sherlock Holmes a ti druzí*, zabývající se vývojem detektivního žánru v literatuře, věnuje formování policejního aparátu v euro-americkém prostoru zvýšenou pozornost v kapitole *Zločin se zrodil s člověkem*. V severoamerickém kontextu poukazuje především na vznik soukromé detektivní služby, jejíž příslušníci se stali základem obrysů jejich literárních kolegů. Například členové detektivní kanceláře Allana Pinkertona, kteří se v polovině 19. století významně podíleli na likvidaci tajné gangsterské organizace z Pensylvánie Molly-Maguire,<sup>155</sup> mohou být předobrazy detektivů americké drsné školy, bojujících proti organizovanému zločinu o pár desítek let později.

Vznik postavy detektiva tedy pochází z touhy po personifikaci principu spravedlnosti, který by chránil nevinné a trestal viníky. Přesto se však často jedná o prvek, který svým až excentricky působícím charakterem vybočuje z realisticky popsaného prostředí. Klíčem k tomu, jak vytvořit postavu, která bude nosným článkem struktury celého příběhu a jeho smyslu, je vykreslit ji co nejbarvitěji. Jestliže opatříme danému detektivovi nezvyklý knírek, o který ještě navíc bude neustále puntičkářsky pečovat, ubytujeme-li ho do komfortního bytu s dostatečným vyhříváním a opatříme-li jej nechutí k zimě a nekomfortním vesnickým domům, získáme živou a zajímavou postavu, která bude čtenáře bavit, zvláště vyšleme-li ji v zimních měsících vyšetřovat zločin na venkov. Proto zpravidla každý detektiv disponuje řadou vlastních zvláštností, podle kterých je rozeznatelný od svých kolegů.

První detektivové Edgara Allana Poea a Arthura Conana Doylea se vyznačovali především až nadpřirozeně působícími deduktivními schopnostmi, jichž si je sám detektiv dobře vědom. V kontextu vzniku rozhlasové adaptace přináší tato postava domyšlivého detektiva široký prostor pro herecké ztvárnění. Stačí připomenout poněkud teatrálně stylizované herectví Miloše Kopeckého ve *Slavných případech Sherlocka Holmese*, jež mu v kombinaci s výrazným hlasovým projevem a pečlivou dikcí, s níž pronáší jednotlivé věty svých sebestředných monologů, umožnilo vytvořit tuto postavu.

Detektivové spisovatelky Agathy Christie zase těžili ze svých znalostí lidské povahy a z dojmu bezbrannosti, který uměli v podezřelých vyvolat. Konkrétně její belgický detektiv Hercule Poirot je jedním z nejvíce excentrických detektivů světové literatury, jehož zobrazení v jiných médiích je dnes zákonitě konfrontováno s jeho televizní podobou z britského seriálu televize ITV1 s hercem Davidem Suchetem v titulní roli. Problematickým se ve vztahu k vykreslení postavy Poirota jeví především cizokrajný akcent, jímž je jeho řeč poznamenána. V českém rozhlasovém zpracování, jehož příkladem může být adaptace povídky *Pozvání na vánoce do Kings Lacey* ze série *Královský rubín*<sup>156</sup>, je tato skutečnost řešena hereckým pojetím Jana Přeučila. Ten puntičkářského a pohodlného detektiva ztvárnil pomocí lehkého ráčkování, pomalého tempa řeči a přesné dikce, se kterou pečlivě vyslovoval každé slovo.

Zajímavou detektivní postavou je i Chestertonův otec Brown, zločinci často podceňovaný jen pro svůj duchovní stav. V českém rozhlasovém prostředí vzniklo několik adaptací těchto detektivních příběhů, v nichž se v titulní roli objevil Vlastimil Brodský. Jeho přemýšlivý a jakoby opatrný tón řeči, který zračí hluboké pochopení pro lidská selhání, doplňuje vizuální obraz pokorného kněze.

S nástupem americké drsné školy začaly postavy detektivů ztrácet své „nadpřirozené“ schopnosti a spoléhat se pouze na vlastní důvtip, obratnost a nezřídka i na své střelecké zkušenosti a fyzickou zdatnost. Jejich výjimečné vlastnosti však bývají vyváženy poněkud sociopatickým chováním, sklony k alkoholismu a slabostí pro ženy. Podobně vystavěni jsou i detektivové příběhů současné severské detektivní školy. V nich bývá postava detektiva navíc zatížena neradostnou osobní minulostí, která neustále ovlivňuje i jeho přítomnost. Zatím jediná rozhlasová dramatizace díla náležejícího do této literární tendence je seriál *Nemesis* podle stejnojmenného románu spisovatele Jo Nesbøa. Zde je detektiv Harry Hole v podání Igora Bareše poměrně optimistickou postavou s dobráckým způsobem vyjadřování, přestože je jeho temná minulost v několika málo momentech připomínána.

Proměny ústřední postavy detektivních příběhů pozorujeme i v samotné kompozici textu. Adaptační procesy pak většinou přebírají stylovou šablonu literární předlohy, takže odlišnou pozici detektiva pozorujeme i ve srovnání s rozhlasovými dramatizacemi. Pojetí postavy prvního Velkého detektiva pojmenovává Josef Škvorecký ve své knize *Nápady čtenáře detektivek: „Doyle všechnu svou spisovatelskou schopnost soustředil zcela na protagonistu; v jeho hubeném stínu ztrácí důležitost melodramatické vedlejší postavy, za vlasy přitažené zápletky a za vlasy ještě přitaženější řešení. Magická impozantnost Holmese zastíňuje i všemožné prohřešky proti detektivní fair play, povážlivé trhliny v jeho logice, nesrovnalosti v chronologii jeho životních osudů, všechno.“*<sup>157</sup>

O tom, že tento model přebírá i rozhlasové zpracování, svědčí i obsazení role hlavního protagonisty herci jako Miloš Kopecký či Viktor Preiss, na jejichž výkonech inscenace staví. Srovnáme-li holmesovské rozhlasové adaptace například s rozhlasovým provedením románu *Nemesis*, můžeme pozorovat velmi odlišné nakládání s postavou detektiva. Nesbøho detektiv Harry Hole je stále ústředním bodem kompozice příběhu, ale vše ostatní nezaniká v jeho stínu, jeho postava spíše naopak vyzdvihuje další motivy a postavy děje. V této inscenaci není detektiv vykreslen jako výjimečná postava hodná zbožňování, ale jako obyčejný člověk se svými problémy. Díky tomu může vyniknout postava jeho kolegyně Beáty Loonové a její výjimečná vizuální paměť. Představitelé Holmese naopak ovládají prostor inscenace a pozornost je tedy výrazně soustředěna na postavu detektiva a jeho dedukční schopnosti.

Bližší se způsobům rozhlasového herectví podílejícího se na budování postavy detektiva budeme věnovat v jednotlivých příkladových analýzách konkrétních rozhlasových detektivek.

## IV. Příkladové analýzy vybraných rozhlasových detektivek

V následujícím oddílu diplomové práce uvedeme příkladové analýzy vybraných rozhlasových inscenací detektivních příběhů, na nichž budou demonstrovány teze o specifických rysech rozhlasové detektivky z předchozího teoretického oddílu. Kromě rozborů vybraných složek jednotlivých inscenací bude užito také komparativní metody pro srovnání dvou hereckých pojetí jedné literární postavy v podkapitole o adaptacích příběhů Sherlocka Holmese. Závěrečná podkapitola se bude věnovat původní české rozhlasové detektivní tvorbě, zde zastoupené dílem autorky Květy Legátové.

### 4.1 Sherlock Holmes

V této podkapitole se zaměříme nejprve na kontext vzniku inscenací příběhů Sherlocka Holmese, neboť této tematice se v rozhlasovém prostředí věnovalo hned několik režisérů, z nichž každý adaptaci pojal jinak, co se týče zvukové kompozice, užití dramaturgie původního textu i výběru hlavních představitelů. Poté na příkladu rozhlasové inscenace povídky *Zmizelý hráč rugby* (1904) přiblížíme dynamické rozhlasové postupy, které původně banální příběh dokázaly oživit. V závěru podkapitoly bude komparováno herecké pojetí postavy Sherlocka Holmese dvěma nejznámějšími představiteli Viktorem Preissem a Milošem Kopeckým, z nichž každý dokázal vytvořit zcela odlišný obraz tohoto Velkého detektiva.

K hojnějšímu adaptování povídek Arthura Conana Doylea o případech Sherlocka Holmese dochází v Českém rozhlase až po roce 1989, kdy čtyři z nich natočil režisér Jiří Horčíčka. Série s názvem *Slavné případy Sherlocka Holmese* byla uvedena až v roce 1993 a hlavní postavy detektiva a jeho pomocníka dr. Watsona ztvárnili herci Miloš Kopecký a Rudolf Hrušínský.<sup>158</sup> Na tuto tradici navázal režisér Josef Červinka, který v roce 1999 pro rozhlas připravil jedenáctidílnou sérii Holmesových případů, v níž nechyběly adaptace povídek *Tři studenti* nebo *Skandál v Čechách*. Titulní hereckou dvojici vytvořili Viktor Preiss v roli Holmese a Otakar Brousek st. v roli jeho společníka.<sup>159</sup> Ve stejném roce vznikla podle Doylovy povídky *Škola v opatství*<sup>160</sup> rozhlasová detektivka v režii Karla Weinlicha, kde detektiva ztvárnil František Němec a dr. Watsona Jiří Ornest. Zatím nejnovější jsou rozhlasové adaptace Hany Kofránkové z let 2009–2010. Režisérka přebrala hlavní herecké obsazení z inscenací Josefa Červinky. Za zmínku stojí také jedna z adaptací povídky *Pes baskervillský*, která vyšla v roce 2010 jako mluvené slovo na CD.<sup>161</sup> Zde se v režii Františka Špergra objevili herci Ladislav Frej jako Sherlock Holmes a Vladimír Javorský coby dr. Watson.

Rozhlasovou adaptaci *Zmizelý hráč rugby*<sup>162</sup> režíroval v roce 1997 pro Český rozhlas Josef Červinka. Původní Doylova povídka se dějově poněkud vymyká tradičním Holmesovým případům, protože zde nedochází k vraždě a řešením zápletky je poměrně banální událost. Rozhlasové provedení se pokusilo dynamizovat převážně popisný charakter děje a především jej oživit humornými pasážemi vytvořenými hereckou interpretací postav.

Rozhlasovou inscenaci tradičně otevírá zvuk houslí, jež jsou jedním z atributů excentrického detektiva. Po chvíli hudba ustupuje do pozadí a do popředí se dostává hlas vypravěče, kterým, jak se vzápětí posluchač dozvídá, není nikdo jiný než nezbytný společník Sherlocka Holmese, dr. Watson. Posluchač obeznámený s literárními příběhy tohoto detektiva ví, že Watson v díle figuruje coby Holmesův osobní kronikář, který do nejmenších podrobností zaznamenává jeho případy, v této roli se nám představuje i v rozhlasovém zpracování. Krátkým úvodem, kterým představí sebe i detektiva, nastíní Watson situaci

těsně před začátkem pátrání, neboť Holmes právě obdržel telegram s žádostí o pomoc. Z funkce vypravěče pak postava plynule přechází do své role v příběhu a vstupuje do dialogu s detektivem. Poklidný rozhovor dvou přátel, z něhož vyplyne, že Holmes již delší dobu neřešil žádný případ, o čemž svědčí i jeho znužený a věcný tón. Další osobou, která vzápětí vstupuje do příběhu, je trenér rugbyového družstva Cyril Overton, který pohřešuje nejlepšího hráče svého týmu Goodfreyho Stauntona, bez něhož je ohrožen důležitý zápas konající se následující den. Zde nastává jedna ze z auditivního hlediska velmi zdařilých scén, kdy jsou konfrontovány dva naprosto odlišné způsoby promluv: Overton ve zrychleném tempu chrlí na detektiva podrobnosti ze světa sportu, zajímá se a je zjevně nadmíru rozrušen. Naproti tomu Holmes se vyjadřuje úsečně a se zjevným despektem, za nímž však lze tušit pouhou zmatenost plynoucí z neznalosti tak pokročilé sportovní terminologie. Tento postup, kdy je záměrně shazována postava Velkého detektiva, který je za normálních okolností vždy neomylný a zdánlivě vševědoucí, patří mezi ozvláštnění dodaná při procesu adaptace z literárního do rozhlasového díla. Veškerá komika plyne z hereckého ztvárnění dvou zcela nesourodých postav.

Vyšetřování případu nabere směr poté, co se Holmes a Watson setkají s doktorem a osobním přítelem zmizelého sportovce dr. Armstrongem, který velmi hrubě odmítá jakoukoliv spojitost s touto záhadou a hlasitě oba vyprovodí ze dveří. Toto jednání vzbudí Holmesovo podezření a rozhodne se tedy doktora sledovat na kole, což však neujde Armstrongově pozornosti. Zde nastává další humorná pasáž, kdy se ústy Watsona, jenž Holmesovi čte doktorem zasláný dopis, dozvídáme o detektivově neúspěšném sledovacím pokusu. Tato skutečnost se opět neslučuje s představou Velkého detektiva, jenž je mistrem převleků. Poté, co je prozrazen, sází Sherlock poněkud překvapivě na schopnosti stopařského psa. S pomocí zvířete se detektivovi podaří nalézt odlehlou chatku, kterou doktor pravděpodobně navštěvoval. V tomto stavení je také nalezen Goodfrey se svou utajenou manželkou. Příčinou ragbistova zmizení byla zpráva o zhoršení jejího chatrného zdravotního stavu, přičemž všechny okolnosti tohoto sňatku byly tajeny kvůli Goodfreyho strýci, jenž sportovci ve svazku bránil. V této situaci detektiv opouští scénu a zanechává všechny zúčastněné svým osudům.

Rozhlasová inscenace segmentovala nepřiliš složitý děj příběhu na jednotlivé výstupy, které jsou odděleny krátkým houslovým intermezem. Prostor je budován převážně verbálně a v tomto ohledu má nejdůležitější funkci postava Watsona, která často situaci nejprve uvede několika větami a přiblíží tak místo nadcházejícího děje, popř. jeho směřování. Ani zvuková složka příliš nezasahuje do celkové kompozice inscenace. Užita je pouze nenápadná a minimalistická kulisa jedoucího vlaku a poté ruchu ulice. Výraznější akustický prvek představuje až psí štěkání, které je oproti ostatním hudebním a ruchovým efektům hlasitější a pronikavější a zároveň je jediným nástrojem budování napětí ve scéně, kdy byl stopován doktorův vůz. Toto výrazné psí štěkání opakované ve velmi krátkých intervalech dává tušit, že je detektiv již blízko vyřešení celé záhady.

Velmi zdařilá je inscenace po stránce herecké. Viktor Preiss dodává Sherlocku Holmesovi svým hlasem přesnou dávku nafoukanosti, se kterou Velký detektiv komentuje své počínání během pátrání. Dokonce ani přesný záznam událostí z pera očitého svědka Watsona nevyzdvihuje dle jeho mínění patřičným způsobem veškerou genialitu, se kterou byl případ vyřešen. V závěrečném dialogu obou přátel prohlašuje Holmes: „*Hlavní je přece úloha mého intelektu a mé intuice.*“<sup>163</sup>, se zjevným důrazem na obě přivlastňovací zájmena. Watson Otakara Brouška sice úslužně příkyvuje, ale v jeho hlase již zaznívá jistá shovívavost. Oldřich Vlach je jako dr. Armstrong nejprve odmítavý a nevybíravými slovy vyhazuje oba hrdiny ze dveří, ale na konci příběhu, kdy se vše vyjasní a Holmes nechává řešení situace v jeho rukou, však přechází jeho hlas do vděčného tónu a ukazuje se, že jde o člověka hluboce oddaného svému příteli Goodfreyovi.

Tento způsob humorného a lehce teatrálního zobrazení postavy Holmese je poměrně ojedinelý i v kontextu dalších adaptací příběhů tohoto detektiva s Viktorem Preissem v titulní roli. Herec postavu detektiva obvykle modeluje pomocí pečlivé dikce a lehce povýšeného tónu řeči, jenž nepřipouští zmýlení. Jeho projev je však spíše civilní. Přesto je Preissův Holmes auditivně modelovanou postavou, jež u posluchače vzbuzuje zájem a následně obdiv svých výjimečných schopností. Podobných postupů užívá k vystižení této postavy také Miloš Kopecký v rozhlasových inscenacích Jiřího Horčíčky z počátku devadesátých let. Přesto, že jsou oba typy hereckého obsazení velmi citlivě a vhodně zvolené a v mnohém se shodují, jsou zároveň poměrně odlišné.

Oba inscenační týmy si zvolily v pojetí postavy Sherlocka Holmese za hlavní cíl ztvárnění demonstrování jeho nadřazenosti, která je podepřena především vychloubačnými monology, v nichž detektiv upozorňuje na genialitu svého myšlení a jednání. Oběma interpretům se tento záměr zdařil, avšak za použití odlišných cest: Viktor Preiss je ve svém projevu úspornější a zdánlivě nenápadnější, Miloš Kopecký je naopak spíše

teatrálně rozmáchlý. Hlasy obou představitelů vynikají pečlivou deklamací, ale u Kopeckého se více prosazuje celkový divadelní projev, který v posluchači více evokuje postavu samotného herce (zde je umělcova známost, jak z rozhlasu, divadla i z filmu, téměř na škodu) než detektiva. Preiss je naproti tomu „více Holmesem“ a svým projevem danou postavu nezaclouňuje. To je zapříčiněno úspornějším a skromnějším způsobem vyjadřování, které nemá zapotřebí ovládat veškerý prostor děje. Detektiv si je jistý svou silnou a nezpochybnitelnou pozicí v rámci každé situace, které je přítomen. Svůj statut pouze nenápadně a tiše, ale o to naléhavěji, připomíná. Naproti tomu Kopeckého Holmes ovládá svým zvučným hlasem s proměnlivou intonací téměř veškerý prostor situace, takže svou autoritu již nepotvrzuje verbálně. Přes všechny rozdílnosti umožňují oba herecké výkony, doplněné o neméně kvalitní provedení dalších postav příběhů, nadprůměrný posluchačský zážitek.

## 4.2 Komisař Maigret

„*Tento zločin je typický pro starší osamělé dámy; je takový uštrikovaný.*“<sup>164</sup>

komisař Maigret

Rozhlasové inscenace literárních případů komisaře Maigreta jsou adaptacemi detektivních příběhů belgického spisovatele Georgese Simenona a v českém prostředí se na jejich tvorbě podílelo hned několik rozhlasových režisérů v čele s Jiřím Horčíčkou, jehož pojetím se budeme na tomto místě zabývat.

V devadesátých letech se maigretovských případů ujali dva režiséři: v roce 1995 natočil Karel Weinlich rozhlasovou adaptaci povídky *Případ Saint-Fiacre*<sup>165</sup>, kde se role komisaře Maigreta zhostil Josef Vinklář, a v roce 1999 vznikly dvě rozhlasové detektivky v režii Ivana Chrže *Maigret a případ Cecílie*<sup>166</sup> a *Maigret a přízrak*<sup>167</sup> s Josefem Somrem v hlavní roli.<sup>168</sup> Nejlépe jsou však hodnoceny inscenace Horčíčkovy z let 1970–1991, a to nejen pro výkon herce Rudolfa Hrušínského jako komisaře Maigreta. Tato série, čítající celkem čtrnáct dílů, je pozoruhodná také z hlediska okolností jejího vzniku, jež byly ovlivněny politickými událostmi po roce 1968. Na počátku sedmdesátých let, kdy se Jiří Horčíčka rozhodl Simenonova Maigreta natočit, začaly vznikat také první seznamy herců, kteří z politických důvodů měli dostat zákaz účinkování v rozhlase. Na tomto seznamu měl údajně být i herec Rudolf Hrušínský, jenž by byl podle Horčíčky nejlepším protagonistou hlavní postavy: „*Věděl jsem, že to musí být Rudolf Hrušínský, který měl pro tuhle figuru fantastické dispozice v tom svém neokázalém herectví, v tom svém báječném umění zcivilňovat a řekl bych lehce, ironicky a s nadhledem pojmout figuru.*“<sup>169</sup> Proto Horčíčka urychleně rozpracoval několik dílů série naráz tak, aby se v natáčení muselo pokračovat: „*Každou z těch sedmi her jsem načal a dovedl tak daleko, aby pro rozhlas nepokračování v natáčení byla finanční ztráta.*“<sup>170</sup>

Nakonec se i přes několikaletou pauzu podařilo v roce 1977 dotočit první díly série (*Maigret a lovec zvuků*, *Maigret a tulák*, *Maigret a stará dáma*, *Maigret a tělo bez hlavy*), i s Hrušínským v hlavní roli. O rok později byly natočeny další tři inscenace: *Maigret a případ Nahour*, *Maigretův zloděj* a *Maigret a přístav v mlze*. V osmdesátých letech vznikl sice v režii Jiřího Horčíčky ještě *Maigret a zbytečné starosti* (1986), ale Simenonových detektivek se chopili už i další režiséři Josef Červinka a Josef Hajdučík. Dvojice Horčíčka a Hrušínský se u Maigretových případů setkala naposledy v letech 1990–1991, jen tři roky před hercovou smrtí, kdy vznikly inscenace *Maigret a Dlouhé Bidlo* (1990), *Maigret v lázních* (1990), *Maigret chystá léčku* (1991), *Maigret zuří* (1991) a *Maigret a mrtvá dívka* (1991).<sup>171</sup>

Pro analýzu hereckého výkonu Rudolfa Hrušínského v roli komisaře Maigreta se zaměříme na jeden z prvních dílů série, jenž za jeho účasti vznikl, a pokusíme se přiblížit hlasové prostředky, kterými herec formuje postavu a její jednání v konkrétních situacích. Prozkoumáme, jak je herecký projev doplňován ručovými a hudebními prvky za účelem zdůraznění časových a prostorových souvislostí.

Rozhlasová inscenace *Maigret a lovec zvuků* v režii Jiřího Horčíčky měla premiéru 2. srpna 1977.<sup>172</sup> Její zápletkou se točila kolem vraždy mladíka, jenž si rád tajně natáčel hlasy cizích lidí na veřejnosti. V úvodní scéně zastihneme komisaře Maigreta zvonícího u bytu manželů Batilleových (rodičů zavražděného), jehož naléhavý, ale přesto neústupný tón hlasu naznačuje, že jde o vážnou záležitost, a proto jej služebníka okamžitě pouští dovnitř. Naléhavost v hlase je ještě podtržena kolísavým temporytmem jeho promluv, kdy herec úvodní slova vět pronáší klidně a pomalu, ale ke konci tempo své řeči lehce zrychluje a klade důraz na poslední slova vět. Hlas vyjadřuje zprvu jistou váhavost, která je však potlačena obvyklým profesionálním chováním policisty. Po vstupu do bytu je verbální projev postav přerušen melodií hodin, odbíjejících půlnoc. Kromě časového ukotvení je takto zdůrazněna mimořádnost celé situace, kdy policista v takovou noční hodinu vyžaduje rozhovor s panem Batille, a je tedy jasné, že se již odehrála dějově podstatná událost,

kteřá bude mít vliv na další vývoj příběhu. Tímto způsobem se již začíná budovat atmosféra napětí, jež se stupňuje i v následující scéně.

V rozhovoru Maigreta s panem Batille (Čestmír Řanda) je nadále akcentováno klidné a profesionální vystupování policisty v kontrastu s poněkud nervózním a stále více vyděšeným mužem. Přesto za Hrušínského věcným tónem hlasu zní i hluboká emocionální účast na ztrátě pana Batille, jehož syna zabil neznámý útočník. Soucit s oběťmi, ale i s pachatelem zločinů je jedním z typických rysů Maigretových příběhů. V rozhovoru přechází tón jeho hlasu od věcného, když nešťastnou zprávu oznamuje, přes omluvný, když dozrává, že policie zatím pachatele nedopadla, až po energický tón značící zájem o osobu a zvyky zavražděného mladíka, z nichž již zjevně tuší náznak motivu zločinu.

Následující zvukovou sekvenci tvoří rychlý sled replik dotěrných novinářů, kteří se snaží o případu zjistit bližší informace. Maigretův věcný, klidný a profesionální tón hlasu je opět dáván do kontrastu s verbálním projevem o zcela jiné kadenci. Novinářské dotazy jsou vyslovovány ve velmi zrychleném tempu se změnami intonace, která je kladena na konce jednotlivých vět, a mají imitovat stereotypní představu o bulvárním novináři bažícím po senzaci pro své čtenáře. Tento dojem je ještě podpořen úsečností, se kterou je každá otázka vyslovena a která značí také emocionální nezájímavost novináře vůči smrti člověka, již redukoval na pouhý titulek v novinách. Maigret celou dobu se svou obvyklou trpělivostí odpovídá jednoduchými strohými větami, ale v závěru sekvence již jeho hlas napovídá o dočasné ztrátě této vlastnosti. Poslední větou, pronesenou před svým odchodem, narušuje komisař svou pověstnou rozvahu. Jeho hlas nese stopy hněvu, o kterém jasně svědčí zvýšený tón hlasu a zrychlené tempo jeho řeči. Po náhlé změně se však hercův hlas opět vrací ke svému profesionálnímu a místy zadumanému tónu a ke klidnému tempu řeči.

V následující scéně probíhá výslech italského prodavače Pagliatiho (Ivo Gübel), jenž byl společně s manželkou svědkem zločinu. Temperamentní projev Itala je charakterizován překotným rytmem jeho promluv a kolísavou hlasitostí, s jejíž pomocí klade tato postava důraz na jednotlivá slova. Celkově vyznívá postava spíše komickým dojmem, což je podtrženo i shovívavým a jemně ironickým tónem hlasu komisaře, kterým na Pagliatiho reaguje. Na začátku rozhovoru Maigret klidným hlasem vstupuje tak dlouho do promluv prodavače, evidentně zvyklého mluvit dlouze, květnatě a rychle, až nakonec docílí toho, že se melodie i tempo řeči vyslychaného ustálí a zpomalí, přestože si zachovává poněkud horlivý ráz.

Vzhledem k tomu, že je většina Simenonových příběhů už v literární předloze vyprávěna z pohledu jejich hlavní postavy<sup>173</sup> – tedy samotného detektiva – je i rozhlasová adaptace obohacena značnou mírou subjektivity ve vztahu k postavě Maigreta, takže posluchač je dokonale informován o každém kroku, který policista se svými spolupracovníky podnikne. Co se komisař dozvídá, co si myslí a mnohdy i to, co cítí, je rozhlasově podáno buď prostřednictvím vnitřních promluv Maigreta k sobě samému, anebo častěji prostřednictvím jeho dialogů se svými podřízenými, inspektorem Janvierem či inspektorem Lucasem. V takových scénách ještě o něco více vyniká hercův hluboký, trochu posmutnělý hlas a klidná melodie jeho řeči, pro kterou je charakteristická také pečlivá dikce. Přemýšlivý charakter těchto dialogů, ve kterých komisař recipienta seznamuje s fakty případu a snaží se z těchto indicií skládat obraz celé události, je podtržen ještě zpomalenějším, až meditativním tempem řeči. Pomocí zřetelných povzdechů herec vyjadřuje, jak moc je postava detektiva do případu emocionálně zainteresována. Přesto se však neztrácí nadhled a rozhodnost, se kterou komisař pokračuje ve snaze dopadnout zločince.

Zajímavým akustickým ozvláštňením této rozhlasové detektivky je zvuková montáž zachycující diktafonovou nahrávku, kterou pořídil zavražděný mladík před svou smrtí. Jelikož byl záznam pořízen v kavárně, zní hlasy dvou mužů od vedlejšího stolu jakoby z dálky, ale přesto zřetelně. Tento dialog je stručný a věcný a je ukončen poněkud ustrašeným hlasem mladíka (Tomáš Töpfer), jenž oznamuje, kde byl rozhovor zachycen. Z tónu hlasu Maigreta je následně zřejmé, že jde o velmi důležitou stopu ve vyšetřování.

Následující scéna opět zpravuje posluchače o vývoji vyšetřování prostřednictvím rozhovoru s vyšetřujícím soudcem (Vlastimil Fišar). V kompozici syžetu totiž chybí scéna, ve které komisař navštíví kavárnu, o které se zmínil mladík v nahrávce, a pátrá po osobách, o nichž byla v rozhovoru dvou natočených mužů řeč. Postavě soudce, která v této scéně zastupuje také posluchačské hledisko, jsou tyto události podány až poté, co se udály, a z perspektivy Maigreta. Recipient tedy není aktivně přítomen akci a jeho pozice je zpasivněna tím, že mu jsou nové skutečnosti předloženy bez nároku na jeho mentální zapojení do řešení hádanky. Dozvídáme se tedy, že podezřelými jsou členové skupiny zlodějí, jež vykrádá vily bohatých lidí v okolí Paříže. Nadhled a rozvaha, se kterou komisař prezentuje výsledky své práce nadřízenému, jsou podtrženy zvukem dýmky, nezbytnou Maigretovou rekvizitou. Auditivní ztvárnění pracuje nejen se zvukem zapalování a následného „zabafání“ z ní, ale také samotná dýmka v ústech herce deformuje zřetelnost jeho verbálního projevu. Z tohoto motivu dedukujeme jistý nádech přezíravosti, již komisař k soudci chová.

Zjevně jde o jeden z typických rysů excentricity, vlastní postavám detektivů, jak jsme jej popsali v prvním oddílu této práce.

Akčně vystavěná scéna, které je naopak posluchač přítomen, je sekvence sledování zlodějí snažících se vyloupit dům. Atmosféru napětí dokonale vytváří tiché hudební podkreslení a tlumené hlasy policistů. Nepřehlednost situace, kdy se policisté snaží potichu obklíčit dům, je podtržena úsečnými výkřiky a celá scéna je zvukově koncipována tak, že posluchač má dojem, jako by zůstal společně s Maigretem sedět v automobilu a celé dění k němu jen z dálky doléhalo. Po krátkém zvukovém předělu, jenž evokuje zvuk vozu jedoucího městem, se již pak dění opět vrací do kanceláře na komisařství a ke klidnému nevzrušenému hlasu Maigreta.

Jisté narušení detektivovy rovnováhy přinesly události soudního přelíčení s dopadenými zloději, během kterého se nepodařilo dokázat souvislost mezi krádežemi a vraždou mladíka. Místo rozčileného tónu a zvýšeného hlasu však komisařova promluva nabývá ještě více přemýšlivého odstínu a místo interpunkce na konci vět fungují spíše krátké odmlky. Do kontrastu je pak postavena scéna výslechu jednoho ze zlodějí, u něhož byl nalezen kapesní nůž, a komisař se tedy snaží zločince usvědčit z toho, že nůž použil proti mladíkovi. Když však zjišťuje, že mu podezřelý vzdoruje, opouští Maigretův hlas obvyklý klid. Herecké vyjádření nabývá na tenzi, hlas se zvyšuje a také rytmus řeči se oproti běžnému detektivovu projevu zrychluje. Maigret formuluje otázky stroze a neskrývá své opovržení a rozčilení.

Když vyšetřování nabere jiný směr díky fotografiím osob přítomných na mladíkově pohřbu, je komisařův hlas opět klidný, ale o poznání energičtější. Soucitný tón a s ním pomalejší rytmus řeči se do jeho hlasu vloupe ve scéně výslechu přítelkyně zavražděného. Podobně je jeho hlas laděn i během telefonického rozhovoru se skutečným vrahem (Petr Haničinec), který komisaře sám kontaktoval. Podle hlasu jde zjevně o tichého, nenápadného a osamělého člověka, což Maigret brzy odhadne, a jeho hlas nabývá laskavého a konejšivého tónu, který je v kontrastu s nervózním, vystrašeným a přece dychtivým projevem vrahovým.

Jiný rozměr získává postava komisaře v průběhu telefonického rozhovoru se svou ženou. Jeho hlas najednou zračí uvolněnost a dobrou náladu. Rytmus řeči se zrychluje a melodie kolísá v žertovném tónu jeho promluvy. Komisař Maigret se dokonce několikrát srdečně zasměje, což u něj není příliš obvyklé. Zcela jiný, nyní již velmi strohý tón střídá komisařovu veselost ve scéně dalšího telefonátu s vrahem. Oproti prvnímu kontaktu, kdy Maigretův hlas prozrazoval spíše soucit a shovívavost, je jeho projev již daleko agresivnější. Komisařův útočný tón hlasu značí netrpělivost a snahu vyprovokovat pachatele k přiznání se k činu. Později se při jejich osobním setkání vrací ke klidnému a chápavému tónu, který umožnil pachateli se zcela svěřit se svými vnitřními pohnutkami, jež jej dovedly k vraždě, a kdy se ukazuje, že ve skutečnosti jde o psychicky nemocného člověka.

Na příkladu herecké práce s hlasem ve verbálním projevu komisaře Maigreta jsme dokázali, jak herecký projev ovlivňuje posluchačskou recepci ve vztahu k postavě. Rudolfu Hrušínskému se pod vedením režiséra Jiřího Horčičky podařilo vytvořit komplexní obraz zahrnující auditivní vjem jednání a vystupování postavy, který zároveň vytváří i její vizuální podobu v mysli recipienta. Pod dojmem hercova melodického a lehce posmutnělého hlasu vzniká obraz důstojného a majestátního muže, jenž dominantním způsobem ovlivňuje každou scénu rozhlasové inscenace, a přesto si zachovává civilní projev.

### 4.3 Poručík Borůvka

Postava jednoho z nejvýznamnějších detektivů české literatury bude v této podkapitole nejprve nahlížena z pozice jejího vývoje v literární oblasti, kde opět pozorujeme významný zásah dobového politicko-společenského kontextu. Výrazný charakter těchto detektivních povídek se projevuje také v jejich rozhlasových adaptacích, které budou v analýze nahlíženy právě z hlediska adaptační problematiky. Dále se tato podkapitola bude věnovat nejvýraznější složce těchto rozhlasových detektivek, kterou je herecké ztvárnění postav děje.

Autorem postavy poručíka Borůvky je spisovatel Josef Škvorecký, který svého detektiva vybavil rozvahou a nekonečnou trpělivostí, s níž čelí jak případům zločinu, tak dějinným zvrátům. Každé vyšetřování se realizuje na pozadí poručíkova života v realitě československé socialistické společnosti, která má na formování postav děje evidentní vliv. Svého hrdinu uvedl Škvorecký do literárního světa poprvé v roce 1966, kdy v nakladatelství Mladá fronta vyšla sbírka povídek *Smutek poručíka Borůvky*.<sup>174</sup> Následující detektivní příběhy byly vydány až v kanadském Torontu, kam spisovatel odešel do exilu, a je v nich patrný vývoj nejen hlavního protagonisty, ale i prostředí, ve kterém žije: „V knize *Hříchy pro pátera Knoxe je [Borůvka] spíše*

epizodní postavou dvou povídek. Konec poručíka Borůvky navazuje na Smutek poručíka Borůvky a hlavní hrdina je zde více psychologicky prokreslen a čtenář se v ní blíže seznámí s poručíkovými názory a pocity. Samotná poručíkova duše je však čím dál smutnější. Onen zmíněný smutek narůstá nejen počtem vražd, které vyřešil, ale především tehdejší společenskou situací a vraždami, které mohly být vyřešeny, leč bylo tomu zabráněno z „vyšších míst“. Důležitou roli hrají i rodinné poměry v poručíkově soukromí.<sup>175</sup>

Postupem času se poručík uzavírá do sebe, a dokonce méně zasahuje do procesu vyšetřování. Prostor tak dostávají vedlejší postavy jeho kolegů – „watsonů“. Výrazným elementem se stává poručíkův ambiciózní podřízený, praporčík Málek. Ten díky své horlivé náklonnosti k režimu představuje komickou postavu kontrastující s Borůvkovým nadhledem. Na druhé straně jde však zároveň o personifikaci neustále přítomné absurdity a prostředí, ve kterém si nikdo nemůže být ničím jistý. „Praporčík Málek se nejprve jeví jako ambiciózní a horlivý policista. Zpravidla se mu tato unáhlenost nevyplácí, neboť se tím shazuje jak u poručíka, tak i u čtenáře samotného. V druhém díle se více politicky angažuje a často se snaží poručíka usměrňovat.“<sup>176</sup> Velkého prostoru se Málkovi dostane v úvodní povídce sbírky *Smutek poručíka Borůvky*<sup>177</sup> s názvem *Nadpřirozené schopnosti poručíka Borůvky*, jak se ale na konci dozvíme, šlo pouze o další z řady příležitostí, jak si z něj a z jeho horlivého svazáckého přístupu udělat legraci. Do rozhlasové podoby byly převedeny dvě Škvoreckého povídky: *Nadpřirozené schopnosti poručíka Borůvky*<sup>178</sup> a *Tenor-saxofon sólo*<sup>179</sup>. Obě rozhlasové inscenace vznikly pro Český rozhlas Ostrava v režii Tomáše Jirmana v letech 2011–2012.

Povídka *Tenor-saxofon sólo* je specifická pro své závěrečné odhalení vraha jazzové zpěvačky, který je usvědčen na základě hudebních znalostí poručíka Borůvky. Tento způsob nakládání s detektivní zápletkou, kdy autor rozvíjí žánrové postupy a současně je jemně paroduje, je pro Škvoreckého typický, jak uvidíme i u následující povídky *Nadpřirozené schopnosti poručíka Borůvky*.

Rozhlasová podoba obou příběhů přebírá z literatury narativní princip vypravěče v osobě nadstrážmistra Šintáka, ten zároveň zajišťuje i funkci detektivova watsona. Podobně jako u Horčíčkovy série *Slavné případy Sherlocka Holmese* uvádí příběh *Tenor-saxofon sólo* tím, že nejprve představí Borůvku jako vyšetřovatele s téměř nadpřirozenými schopnostmi. Vzápětí vypravěč přechází do přímého dialogu s postavou Velkého detektiva, kterou předtím uvedl. Kontrastně zde působí rychlý přechod od téměř slavnostního Šintákova úvodu mimo prostor a čas, který je rázně vystřídán zvuky automobilu, kterým se oba policisté dopravují na místo činu, jímž je výletní hotel u rybníka. Uvolněnou atmosféru podbarvuje veselá letní melodie písničky z autorádia a hovor dvou starých rybářů.

Jejich dialog již poskytuje posluchači první stopu k řešení případu: první z nich tvrdí, že slyšel šplouchnutí vody, které přisuzuje rybám v rybníce, druhý však namítá, že zde nikdy žádné ryby nebyly. Jak se později ukáže, toto šplouchnutí vody nezpůsobila ryba, ale malé cestovní rádio, s jehož pomocí si pachatel zajistil alibi v době vraždy. Poručík zahajuje vyšetřování výsledkem zpěvaččiných kolegů z jazzového orchestru, kteří tvoří možné podezřelé. Protože Šinták-vypravěč není přítomen každému rozhovoru, přebírá posluchač dozor nad vývojem děje. Emocionálně nejdramatičtější situace nastává ve scéně výsledku saxofonisty Randála, bývalého milence zavražděné zpěvačky. V tomto okamžiku totiž Škvorecký záměrně rozděluje recipienty na dva tábory: jeden tvoří hudební znalci, kteří se orientují v notové terminologii a dříve uhodnou, v čem selhává hudebníkovo alibi. Druhé skupině bez těchto znalostí v čele s watsonem Šintákem se vysvětlení dostane o něco později, kdy je vše přímo řečeno.

Rozhlasová inscenace režiséra Tomáše Jirmana v úpravě Daniely Jirmanové staví především na kvalitních hereckých výkonech ostravských herců, avšak režijsně se drží spíše konzervativního způsobu adaptování detektivek. Kompozice tohoto rozhlasového díla se opírá o postavu vypravěče, která uvozuje téměř každou nadcházející scénu a podrobně informuje nejen o ději, ale také o přítomnosti a způsobu vystupování jednotlivých postav. Tyto monologické vstupy, které děj spíše ilustrují, než aby ho posouvaly kupředu, jsou střídány o poznání dynamičtějšími rozhovory poručíka s podezřelými osobami. Celkově však recepci inscenace nevládne pocit napjatého očekávání překvapivého konce, ale spíše bez emocí předkládané hádanky ozvláštňené o netradiční způsob vyřešení. Tato rozhlasová detektivka tedy pouze přenáší text předlohy do auditivní podoby bez výraznější interpretace či autorského vkladu a plně těží ze Škvoreckého netradičních detektivních postupů a z pečlivě vykreslené postavy Velkého detektiva, jehož v rozhlasovém prostoru ztvárnil herec Norbert Lichý.

Právě herecké obsazení napomáhá jinak konvenčně pojaté rozhlasové adaptaci vytvořit detektivku schopnou přitáhnout a udržet si posluchačovu pozornost. Dominantním elementem je v tomto ohledu postava poručíka Borůvky, jež si díky svému hereckému představiteli zachovává svou knižní rovnováhu a zároveň skrytou energii čišíící z každého jeho slova. Výkon Norberta Lichého je téměř srovnatelný s rozhlasovým ztvárněním komisaře Maigreta Rudolfem Hrušínským, jemuž jsme se věnovali v předchozí podkapitole.

Oba herci své detektivky opatřili úsporným způsobem vyjadřování, který však doplněn o hluboký a styčný hlas postavě neubírá na vážnosti jejich promluv, ba spíše naopak. Oba každé slovo vyslovují se zvláštním důrazem, který mnohdy posluchači napoví, jaký postoj detektiv k událostem zaujímá. Ve scénách, kdy detektiv vyslyší podezřelou osobu, slyšíme jak z hlasu Rudolfa Hrušínského, tak Norberta Lichého hluboké soucítění s vyslychanými, ale zároveň neústupnost, se kterou se oba snaží dopátrat pravdy či usvědčit podezřelého ze lži. Dalším charakteristickým rysem je i pochopení pro zločincovy motivace a to, že oběma detektivům působí usvědčení pachatele spíše zármutek než vítěznou radost.

Opačným dojmem působí postava praporčíka Málka (Stanislav Šárský), který v rozhlasové detektivce *Nadpřirozené schopnosti poručíka Borůvky* prakticky přebírá celé vyšetřování vraždy (či sebevraždy?) staré paní. Na začátku této rozhlasové hry nás do situace opět uvádí vypravěč ztělesněný nadstrážmistrem Šintákem (Jan Vápeník). Posluchač se na tomto místě dozvídá, že poručík bude při vyšetřování následkem pozdního příchodu z večírku poněkud indisponován, čímž je vysvětleno, proč se vyšetřování nejprve ujímá mladý horlivý vyšetřovatel. Téměř veškerý prostor rozhlasové hry je proto zaplněn s rychlou kadencí podávaným Málkovým monologem, v němž se policista snaží poněkud otupělému poručíkovi vysvětlit všechny okolnosti případu a kroky, které již podnikl k jeho vyřešení. Proud jeho chvástavé promluvy je tu a tam na okamžik vystřídán unaveným hlasem Borůvky, který se jej snaží přerušit a také něco říci. Když se mu to v závěru této detektivní mikrohry podaří, jednou jedinou otázkou (která je posluchači zprostředkována vypravěčem) dokáže rozbít veškeré konstrukce toho, jak se zločin odehrál a opět tak triumfovat nad Málkem.

Přes z auditivního hlediska neinvenční zvukové prostředky, kterými obě ostravské inscenace disponují, a přes jasnou dominanci jejich literárního základu jde o zdařilé rozhlasové adaptace detektivních příběhů, které lze ocenit především z hlediska hereckých výkonů.

#### 4.4 Nemesis

Adaptaci detektivního románu norského autora Jo Nesbøa řadíme mezi příklady moderní rozhlasové detektivky, která plně využívá všech auditivních možností média. Ve srovnání s adaptacemi klasických detektivních příběhů Arthura Conana Doylea či Agathy Christie jde o zvukově bohatou kompozici, která kromě dějové zápletky přináší také neotřelou formu vypravování, a posluchačský požitek ze zobrazení celého vyšetřování je tedy především stejně kvalitní jako ze závěrečného odhalení. V následující analýze se zaměříme především na stylistické prostředky inscenace, které vychází jak z literární předlohy, tak i z dramaturgicko-režijního uchopení tak, jak jej definoval sám režisér inscenace Aleš Vrzák. Nastíněna bude také kompozice vyprávění příběhu a funkce zvukové a herecké složky v narativu.

Rozhlasový seriál *Nemesis* byl uveden v květnu 2013 v rámci pokračování dramaturgické linie Českého rozhlasu Vltava s názvem *Severský rok*, která byla zacílena na kulturu a umění skandinávských zemí. Fenomén švédských, dánských a norských detektivních románů a thrillerů, který již nyní vytváří samostatnou kapitolu v dějinách detektivky s názvem *severská detektivní škola*, si v poměrně krátké době získal velmi širokou čtenářskou základnu. Český rozhlasový seriál je tedy dalším pokusem o reflexi tohoto literárního trendu a zároveň se snaží specificky rozhlasovým způsobem zpracovat text předlohy.

Dramatizaci románu do podoby rozhlasového scénáře provedl Vít Venc, který text zároveň konzultoval i s režisérem seriálu. Z románu byl dle slov Aleše Vrzáka vyzdvížen především motiv realismu, který umožňuje příběh vnímat velmi intenzivně, jako by se kdykoliv mohl odehrát v naší blízkosti: „*V inscenaci zobrazují každodenní svět. Snažil jsem se o co největší autenticitu, abychom měli pocit, že se to odehrává teď a tady, kolem nás.*“<sup>180</sup> Tomuto záměru podléhalo zvukové i verbální vykreslení prostředí i zobrazení postav děje: „*Chtěl jsem velmi dbát na to, aby scény byly realistické a uvěřitelné. Aby ta škála interiérů a exteriérů umožnila příběhu fungovat a jednání postav bylo důvěryhodné.*“<sup>181</sup> Postavám byla zachována jejich plastičnost, takže nevystupují jako jednoznačně kladní či jednoznačně záporní hrdinové.

Hybatelem děje a hlavní postavou příběhu je detektiv Harry Hole. Ten vystupuje dosud ve všech Nesbøho románech a je prototypem detektiva americké drsné školy: samotářský a málomluvný, se sklony k alkoholismu a s neúctou k autoritám. Do každého případu se pustí s houževnatostí sobě vlastní a nepoleví, dokud zločince nechytí. Jeho motivace je v případě *Nemesis* ještě umocněna osobní zaangażovaností do případu vraždy krásné umělkyně Anny, Harryho dávné lásky, v jejímž bytě se v noci v době její smrti vyskytoval. Harry odmítne domněnku policie, že jde o sebevraždu a začne po vrahovi pátrat na vlastní pěst za pomoci záhadného cikánského mafiána Raskola. Druhou linku příběhu tvoří bankovní loupež, při které je zastřelena zaměstnankyně banky. Jediným vodítkem k řešení případu je videonahrávka celého



přepadení, která Harryho a jeho kolegyni Beátu Loonovou dovede až ke jménu jednoho z nejhledanějších bankovních lupičů. Jak je to ale pro romány Jo Nesbøa typické, všechny klíče k vyřešení záhady se objeví až v závěru příběhu, který přináší nejedno překvapivé odhalení.

Stejně jako většina rozhlasových detektivek je i tato inscenace postavena v první řadě na verbálním projevu jednotlivých postav, které zprostředkovávají to nejdůležitější, jímž je postupné odhalování zločinu, který se udál. Herecké ztvárnění postavy je velmi důležité, aby dokázalo posluchače vtáhnout do zdánlivé reality dění a přimět ho tak k mentální participaci na řešení případu. V tomto ohledu bylo obsazení zvoleno velmi pečlivě. Režijní vedení herců záměrně směřovalo k civilnímu pojetí postav, které takto působí velmi uvěřitelným dojmem. Igor Bareš, kterého v roli Harryho Holea slyšíme téměř v každé scéně, volně přechází od profesionální strohosti přes zapálený zájem až po láskyplný tón, určený přítelkyni Ráchel a jejímu synu Olegovi, a zase zpátky. Jeho hlas dokáže zobrazit tvrdost a neústupnost vůči nechápavému a povýšenému šéfovi oddělení loupežných přepadení Ivarssonovi (Jan Vondráček) a zároveň rozpaky, do nichž jej přivádí koketní hlas dávné milenky Anny (Tatiana Vilhelmová). Celkově však působí jeho postava ve srovnání s literární předlohou vyrovnaněji a rozumněji, což je dáno i barvou hlasu hereckého představitele. Naopak přesně podle románové postavy je modelována Harryho asistentka Beáta Loonová – nesmělá a jen velmi tiše a úsporně se projevující dívka. Její vystupování však nabírá na větší suverenitě, když hovoří o své práci.

Další výraznou postavou děje je cikánský mafián Raskol s hlasem Oldřicha Kaisera. Jeho polohlasem pronášené a úsečně odsekávané věty vytvářejí tajuplnou osobu, které není radno příliš důvěřovat. Díky tomu se jeho dohoda o spolupráci s Harrym jeví spíše jako hra na kočku a na myš, kdy každou chvíli má zdánlivě navrch někdo jiný. Naopak bezelstná postava psychologa a Harryho kamaráda Auneho (Norbert Lichý) vytváří Harrymu jisté zázemí, s nímž detektiv může konzultovat pracovní i osobní pochybnosti.

Postava Auneho je zároveň velmi důležitým narativním prvkem v kompozici příběhu. Tím, že provádí stručné rekapitulace předchozího dění nebo je skrze něj zhuštěně prezentován další posun v ději, přispívá k celkovému dynamickému charakteru narativního procesu. Ten je podpořen i zrychleným tempem celé inscenace, které je vytvořeno rychlým střídáním krátkých dějových sekvencí, v nichž tak není prostor pro delší monology či úvahy hrdinů. Zdlouhavé pasáže, ve kterých detektiv či jeho pomocník rekapituluje děj či představují nový objekt zkoumání tak, aby se recipient v příběhu orientoval, bývají často slabinou mnohdy jinak velmi kvalitních rozhlasových inscenací klasických detektivek. V rozhlasové dramatizaci románu *Nemesis* jsou tyto monologické části povětšinou zkráceny a rozepsány do dialogů, ve kterých často figuruje právě postava Auneho. Tato metoda umožnila převést spletitý děj Nesbøho díla do auditivní podoby tak, že zůstaly zachovány všechny hlavní dějové linky včetně většiny vedlejších motivů. Inscenace má však natolik zkomprimovaný a v rychlém tempu podávaný děj, že v něm textu neznalý posluchač může chvílemi ztrácet orientaci. Rozuzlení celého případu je typicky pro detektivní žánr ponecháno až závěrečné šesté části, a chybí-li posluchači některé informace z předchozích pěti dílů, pravděpodobně se mu nezdaří rekonstruovat celou fabuli.

Rozhlasová *Nemesis* staví především na rozhlasové práci se slovem, jež však získalo nezanedbatelnou podporu i ve zvukové a především hudební složce inscenace. Díky častému natáčení v exteriérech, které je typickým režijním rysem Aleše Vrzáka, pocházela spousta zvuků z autentického prostředí, takže byl ještě umocněn dojem reálného dění. Tímto způsobem natáčení se rozhlasové médium přibližuje filmu a inscenace díky němu získává téměř vizuální rozměr. Barvitá zvuková složka je doplňována hudbou skladatele Marka Ivanoviče, která je místy slovu rovnocenným partnerem a jindy zase citlivě ustupuje do pozadí či zcela absentuje. Podobně jako u dalších Vrzákových realizací je i u *Nemesis* využíváno opakujícího se hudebního tématu především ve vztahu k určité postavě. Například každá scéna, ve které vystupuje Raskol, je podbarvena orientálně znějícím motivem, který umocňuje mysterióznost a tajemnost jeho postavy.

Nejdominantněji funguje Ivanovičova práce v úvodu každého dílu, tedy ve vstupní sekvenci, která má posluchači připomenout hlavní zápletku děje – bankovní přepadení. Zároveň tento hudební úvod slouží v případě prvního dílu ke vtažení recipienta do atmosféry příběhu a u navazujících dílů mu evokuje emoce vyvolané předchozím poslechem. Tato zvuková kompozice má představit čas před začátkem děje příběhu, tedy to, co se událo, než došlo ke zločinu. V úvodu této sekvence slyšíme hlas lupiče, který anglicky oznamuje přepadení, následuje hlas vystrašené pokladní v bance, jež je donucena odpočítávat čas určený k odevzdání peněz. Souboj s časem je akcentován zvukem hlasitě tikajících hodin a stupňujícím se děsem ženy, na kterou lupič míří pistolí, ukončen je ohlušujícím výstřelem a výkřikem zavražděné. Tato zvuková kompozice mísí snad všechny typy emocí, které v průběhu následujícího dění posluchač pocítí, a syntetizuje je na velmi malé ploše.

Přestože je tato rozhlasová inscenace plná výrazných zvukových prvků verbálního i neverbálního charakteru, díky pevnému režijnímu uchopení působí velmi konzistentně. Všechny její složky se doplňují a vytvářejí působivé rozhlasové dílo, které je moderní obdobou oblíbených rozhlasových adaptací klasických detektivních příběhů Georgese Simenona či Arthura Conana Doylea a zároveň je vůči nim velmi kontrastní. Oproti detektivce zlatého věku totiž nepřináší hezké žánrové obrázky, v nichž vražda je jen okrajová záležitost a je nutná pouze jako důvod k řešení logické hádanky, ale naopak ukazuje syrovou realitu pokřivených lidských vztahů a zvrácených myslí. O tom, že tato témata nyní zajímají nejen čtenáře těchto objemných severských detektivních románů, ale i posluchače kvalitní rozhlasové dramatické tvorby, svědčí i vítězství prvního dílu seriálu na festivalu Prix Bohemia Radio 2013.

#### 4.5 Červená náušnice

Podstatná část práce byla věnována problematice rozhlasových adaptací, jež jsou, co se týče detektivního žánru v programové skladbě Českého rozhlasu, zastoupeny nepoměrně více ve srovnání s inscenováním původní rozhlasové detektivní hry. V přehledové podkapitole Detektivní žánr v prostředí českého rozhlasu jsme zmínili dva autory tohoto ojedinělého rozhlasového žánru, kterými jsou Jiří Hubička a Květa Legátová.

Spisovatelka Květa Legátová, vlastním jménem Věra Hofmanová, se ve čtyřicátých a padesátých letech soustavně věnovala rozhlasové dramatické činnosti a její detektivní příběhy byly v rozhlase realizovány v průběhu šedesátých a na počátku sedmdesátých let.<sup>182</sup> Jedná se o detektivky *Červená náušnice*<sup>183</sup>, *Vražda v lomu*<sup>184</sup> a *Dvě variace na jedno zmizení*<sup>185</sup>. *Vražda v lomu* představuje oproti dvěma dalším příběhům poměrně klasický detektivní narativ, včetně postavy detektiva Ryšky, jež řeší případ záhadných vražd v chatové oblasti. Inscenace *Dvě variace na jedno zmizení* je složena ze dvou samostatných částí, které spojuje pouze výchozí situace děje – zmizení staré ženy. Legátová je autorkou prvního z příběhů s názvem *Spolužačky*.

Posledně jmenovaná rozhlasová detektivka *Červená náušnice* se některými motivy přibližuje literární tradici detektivů, již vše řeší „ze své pohovky“<sup>186</sup>, a tedy nedochází k jejich přímé konfrontaci s podezřelými či k aktivnímu vyhledávání stop. Na druhou stranu se však text plně opírá o rozhlasové možnosti a postupy. V následující podkapitole se v analýze této inscenace zaměříme na budování prostoru a napětí na ploše rozhovoru pouhých dvou osob, které jsou ve hře přítomny.

Děj příběhu se odehrává pomocí dialogu dvou postav: paní Čermákové (Jana Ebertová) a doktora Palečka (Jiří Tomek), k němuž žena přišla s vážnou obavou o svůj život. Podobně jako v řadě dalších rozhlasových detektivek je hned v úvodu posluchač společně s postavou vyšetřovatele vržen doprostřed sledu událostí a potřebné informace k vyřešení případu získává postupně. Výchozí situaci tvoří oznámení ženy, že ji chce někdo zabít, protože by mohla usvědčit vraha, jehož čin byl do té doby považován za nešťastnou náhodu. Doktor zprvu nevěřicně odmítá teorie, které mu žena předkládá, ale postupně je i on (společně s posluchačem) do případu vtažen. Určit postavu vyšetřovatele je u této detektivní hry problematické. Funkce doktora v procesu vyšetřování částečně odkazuje na postavu tzv. watsona, jehož prostřednictvím se na základě jeho dotazů vyjasňují deduktivní myšlenkové postupy paní Čermákové. Mimo systematizace chronologického uspořádání událostí se však jeho postava postupně aktivně zapojuje do samotného vyšetřování, snaží se oponovat, navrhnout další možná řešení a podobně. V závěru hry se potvrdí ženiny obavy a domnělý vrah je dopaden bezpečností přesně na tom místě, kde předpokládala, že se ji chystá zabít.

Děj příběhu se odehrává v jednotném čase, tedy v přítomnosti, veškeré uplynulé události jsou přiblíženy v ženině promluvě, bez využití flashbackových sekvencí. Veškeré napětí i prostor je budován v dialogu dvou přítomných osob a pouze za využití dvou hereckých hlasů. Kromě jejich rozhovoru slyšíme pouze zvuk zapalování cigarety a nalévání vody do sklenice, jež značí otřesení duševního stavu doktora, který vlivem ženina vyprávění ztrácí svou původní rozvahu a sebejistotu. Dramatická výstavba situací zcela podléhá herecké práci s hlasem, jenž má především v případě paní Čermákové naléhavý a místy zoufalý tón. Ten je určen především vědomím nevyhnutelnosti budoucích událostí, které skončí její smrtí. Naléhavost v jejím hlase je zdůrazněna kolísavým tempem jejích promluv, kdy jeho zrychlením jakoby touží sdělit doktorovi vše, aby ji zachránil, a jeho zpomalením vše zdánlivě vzdává. V několika momentech také její promluva přechází do naléhavého šepotu s menším důrazem na dikci. Promluva lékaře se naproti tomu vyznačuje trpělivým tónem a konstantní melodií hlasu. Poté, co se mu žena svěřila svými obavami, tuto polohu sice neopouští, ale do hlasu se mu ukrádá tón shovívavosti, se kterou se snaží nalézt řešení situace. Postupně však souběžně s tím, jak se do řešení záhady noří, narůstá v jeho hlase napětí, které se přenáší také do jejich

rozhovoru. Toto napětí je stupňováno nejen postupným odkrýváním jednotlivých stop vedoucích k odhalení pachatele, ale také zvětšujícím se zoufalstvím ženy, která v závěru hry místy propuká v bezmocný pláč.

Obraznost samotných situací je budována prostřednictvím dialogu, který ujasňuje některé prostorové a časové okolnosti případu, a zároveň zabraňuje popisnosti v procesu narace. Tím, že dochází ke střídání promluv jednotlivých aktérů, je popis rozdělen do formy otázek a odpovědí, a je tak zachován dynamický charakter rozhlasové inscenace. Retrospektivní sekvence, v nichž jsou objasňovány dílčí události případu, jsou tedy vlastně obsaženy ne v samotném díle, ale až ve vizuální konstrukci děje, kterou si utvoří posluchač.

Rozhlasová detektivka *Červená náušnice* je důkazem toho, že příběh i jeho napětí lze budovat za použití minimálních prostředků, a přesto může vzniknout auditivně zajímavé dílo, jež se obejde bez hudební či výraznější ruchové složky. V tomto ohledu inscenace staví především na kvalitách textu, který byl již od počátku zamýšlen pro rozhlasové prostředí.

## V. Detektivní postupy v „nedetektivních“ rozhlasových hrách

V následujícím oddílu bude věnována pozornost specifickým prvkům typickým pro rozhlasové detektivky, jež byly užity mimo toto žánrové vymezení. Na příkladech konkrétních inscenací demonstrujeme využití těchto postupů u her filozofického či společenskokritického charakteru.

Motivy a postupy rozhlasových detektivních příběhů nalzáme také v širším okruhu rozhlasových her, především adaptací klasické literatury. Tyto prvky detektivního žánru mohou být zakořeněny již v samotném textu předlohy a přejímá je tedy i rozhlasová adaptace. Jednou z nejvýraznějších stylových charakteristik je koncipování do podoby achronologicky vyprávěného příběhu s tajemstvím, z něhož se detektivka také zrodila. Předpokladem je přítomnost určité myšlenky či informace, jež má být sdělena až na samém konci díla, které k tomuto závěrečnému odhalení po celou dobu spěje. S tím je spojena i práce s napětím, jeho vytvářením, udržováním a gradováním. V tomto ohledu disponuje auditivní podoba díla zvukovými možnostmi, které mohou práci s napětím výrazně podpořit. Důležitý je i moment překvapení, jenž nemusí být využit pouze při závěrečném rozuzlení, ale i v průběhu děje.

Hlavním aspektem, kterým se tyto rozhlasové hry s prvky detektivního žánru odlišují od čistě detektivních příběhů, je záměr obsažený většinou již v textech jejich literárních předloh. Detektivka bývá zaměřena na propracování samotné záhady, na její detaily a snaží se recipienta zaujmout spíše jako forma zábavné hádanky. Dílo dále disponuje vlastní poetikou, neotřelými prvky a postavami. Současně však těží z jisté formy obeznámenosti recipienta s žánrem a z jeho libého pocitu z důvěrně známého a přece ne úplně stejného. Vždyť na začátku každého detektivního příběhu víme, že na konci se dočkáme zločincova odhalení, při seznámení s excentrickým detektivem sice vrtíme hlavou nad jeho svéráznými postupy, ale přesto nepochybujeme, že případ rozluští a podobně.

Cílem rozhlasové hry s prvky detektivního žánru však není v prvé řadě rozkrytí tajemné záhady a demonstrace výjimečných detektivových deduktivních schopností, nýbrž sdělení filozofického či společenskokritického charakteru. Kriminální příběh tedy tvoří pouze kulisy a prostředky autorova sdělení a úvah. Příkladem může být dílo Gilberta K. Chestertona, jehož povídky balancují na pomezí detektivky a filozofického zamyšlení: „*Zločin a jeho odhalení jsou předpokladem úvahy o slabosti člověka.*“<sup>187</sup> Jeho příběhy otce Browna sice řadíme mezi detektivní prózu, ale např. novela *Anarchista Čtvrtek* (1908) staví pravidla tohoto žánru na hlavu: „*Nemalou pozornost si získal román Anarchista Čtvrtek, překvapujícími zvraty nabitý příběh o radě anarchistů, do níž se vloudí převlečený policista. Od tápání a zmatku vede tu Chesterton své hrdiny ke klidu, míru a ustálenému pořádku a neochvějnou vírou, že každý chaos lze překonat.*“<sup>188</sup> Hlavní postavou příběhu je básník a policista Gabriel Symon, jehož úkolem je se v zájmu státní bezpečnosti infiltrovat do nebezpečné anarchistické organizace. Podaří se mu probojovat mezi členy užšího vedení skupiny, ale při společné přípravě atentátu pomalu vyplouvá na povrch, že zde zdaleka není jediným policistou v přestrojení.

Rozhlasová dramatizace<sup>189</sup> této Chestertonovy fantastické novely vznikla v rukou Zdeňka a Marie Hořínkových a pro rozhlas ji zpracoval režisér Ivan Chrz. Ten v inscenaci zdůraznil prvky absurdity a grotesknosti, kterou s sebou překvapivý závěr nese. Vliv detektivního žánru se projevil především v akční scéně noční honičky Londýnem, která vrcholí právě nečekaným odhalením jednoho z infiltrovaných policistů.

Dalším rozhlasovým dílem na pomezí detektivního příběhu je adaptace existencialistického románu Alberta Camuse *Cizinec*<sup>190</sup> (1942) z roku 2000, jež konstruuje děj jako soudní rekonstrukci vraždy, které se dopustil hlavní hrdina. Dramatizace Jitky Škápikové pomohla propojit dvě části románu: události před vraždou a pobyt ve vězení při čekání na výkon rozsudku smrti. V rozhlasovém zpracování se oba tyto celky

prolínají za pomoci retrospektivních návratů k událostem, o kterých se právě hovoří. Rámec vyprávění tvoří samotný soudní proces, během něhož je vyslýchán jak hlavní hrdina, tak některé další postavy příběhu.

Titulní postavou děje je úředník Mersault (Ivan Trojan), jenž je zároveň subjektivním vypravěčem příběhu. Prostřednictvím svých introspektivních promluv posluchači přibližuje nejen situaci, které bude následně účasten, ale také své niterné pocity a úvahy. Podobně jako u syžetu detektivních příběhů je posluchač vržen přímo doprostřed děje – zde soudního jednání – a neví, jaké události tomuto dění předcházely. Až postupným rekonstruováním jednotlivých situací se skládá celková podoba fabule. Úvodní Mersaultovu promluvu tvoří úvaha nad jeho životem ve vězení, ta je přerušena zvukovým předělem, kterým je neustále se vracející leitmotiv mořského příboje. Jeho význam je symbolicky završen až v závěru příběhu, kdy se posluchač dozvídá, že vražda se udála na mořském pobřeží. Poté se náhle ocitáme v soudní síni, jejíž atmosféru nám hlavní hrdina opět detailně popíše. Důraz na vykreslení atmosféry je dalším prvkem charakteristickým pro žánr detektivní prózy. Poutavý a důkladný popis místa či míst děje je součástí snahy o realistické kulisy, na jejichž pozadí se zápleтка odehrává a které mají recipienta vtáhnout do děje a přinutit jej k mentální participaci. V Camusově románu, a následně tedy i v jeho rozhlasové adaptaci, je důležitým motivem atmosféry příběhu slunce a teplo, které je často zdůrazňováno v Mersaultově vyprávění. Vzhledem k tomu, že jde o introspektivní promluvy, vzniká tak až citelný dojem horkého dusného prostředí, kde absence klidného a stinného místa připravuje lidi o rozum.

První část soudního vyšetřování, jemuž dominuje autoritativní hlas předsedy senátu (Jaromír Meduna), se neustále točí kolem Mersaultova vztahu k nedávno zemřelé matce. Žalobci usilují o to, ukázat úředníka jako bezcitého člověka, který umístil svou matku do útulku pro staré, nenavštěvoval ji a na jejím pohřbu neprojevoval známky zřejmého zoufalství. Mersault je po celou dobu napadán a osočován z nemorálního chování vůči své matce a její památce, a zmínka o vraždě, kterou měl hlavní hrdina vykonat, padne až téměř v polovině stopáže rozhlasové hry. Zde si můžeme všimnout dalšího typického postupu převzatého z detektivního žánru: podstatná informace je posluchači nějakou dobu zamlčována a jeho pozornost je soustavně odváděna jinam, takže když mu byla nakonec sdělena, vyvolala v něm o to větší překvapení.

Následně se retrospektivní návraty k předešlým událostem začnou točit kolem okolností vraždy, kterými bylo v první řadě seznámení Mersaulta se sousedem Raymondem a konflikt se skupinou Arabů, z nichž jeden je bratrem Raymondovy milenky. Poté, co se s nimi Mersault a Raymond náhodně potkají na břehu moře, dojde k potyčce, při níž je Raymond zraněn, a Mersault pod dojmem všech těchto událostí jednoho z Arabů zastřelí. Dramatická situace, během níž dojde k vraždě, je detailně popsána z pohledu hlavního hrdiny, který ji líčí jakoby s odstupem a bez emocí, jako něco, co se událo velmi dávno. Jeho popis má takřka až snový charakter, který koresponduje s vsudypřítomným, sluncem rozpáleným prostředím vzbuzujícím pocit malátnosti a ztráty kontroly nad sebou samým. Náhled do zločincovy mysli, který recipientovi přibližuje pohnutky jeho jednání, slouží v detektivních příbězích jako prostředek k vytvoření plastické a uvěřitelné postavy, jejíž čin je podložen reálně působícími motivacemi.

Poté, co se posluchač dozví o Mersaultově vině, stupňuje se agresivita jeho výslechu u soudu. Žalobci se jej snaží ukázat v souvislosti s jeho vztahem k matce jako necitlivého a nemorálního člověka, který je schopen chladnokrevné vraždy. Čím více se tento tlak stupňuje, tím více se Mersault uzavírá do sebe a pouze posluchači dává nahlédnout do svých niterných úvah, jež se vrací k lidem, které zná (například milenka Marie), či k rozhovorům s knězem ve vězení. Přes veškerou snahu obhajoby je nakonec Mersault odsouzen k smrti.

Největším inspiračním motivem detektivních příběhů bylo pro tuto rozhlasovou inscenaci vytvoření napětí a jeho udržení po celou dobu trvání. Tvorba napětí byla dána především segmentací děje do jednotlivých kratších scén, které až po nějaké době začnou skládat příběh dohromady. Velmi zajímavá je z hlediska stupňujícího se napětí scéna v márnici, kam se má jít Mersault podívat na svou mrtvou matku. Narůstající dramatická situace je dána nejen místem děje, ale také hudebním podkresem. Posluchač je po celou dobu trvání rozhovoru hrdiny se správcem, který jej do místnosti přivedl, udržován v napětí, jež není opodstatněno reálným děním, přesto napjatě čeká, co se z této nevysvětlitelné situace vyvine. O to více je překvapivé, když se v dalším obraze posluchač spolu s Mersaultem vrací zpět do soudní síně, jako by se nic nestalo, a gradované napětí okamžitě mizí.

Další významnou rozhlasovou inscenací využívající postupy detektivního žánru je adaptace novely Friedricha Dürrenmatta *Soudce a jeho kat*<sup>191</sup>. Tento takřka detektivní příběh s filozofickými přesahy pro rozhlas upravili Jaroslava Strejčková a režisér Josef Henke. Hlavním hrdinou příběhu je komisař Bärlach (Rudolf Hrušínský), starý a zkušený kriminalista, sužovaný těžkou nemocí. Příběh, který zpočátku budí dojem klasického detektivního vyšetřování, však postupně přechází v důmyslnou psychologickou hru

s filozofickým přesahem: „*Autor předkládá svému čtenáři (a dramatičtvi i posluchači) otázku – je morálně ospravedlnitelné vzít spravedlnost do svých rukou v okamžiku, kdy běžné policejní a justiční postupy selhávají? Je správné využít někoho k „neoficiálnímu“ vykonání rozsudku?*“<sup>192</sup> Komisař se totiž již řadu let snaží zatknout svého bývalého známého, inteligentního zločince, který ze svých činů nikdy nebyl usvědčen. Nakonec Bärlach využije svého pomocníka Tschanze (Václav Postránecký), který je posléze donucen zločince zabít a vykoná tak pomstu za něj.

Výraznou devízou této rozhlasové inscenace je herecký výkon Rudolfa Hrušínského, jenž mistrně ovládá svůj projev v zadumaných introspektivních pasážích, pro které volí nízko posazený hlas. Kontrastně pak vyznívají situace, kdy kriminalista v rychlém sledu a rozhodným ostrým hlasem udílí pokyny podřízenému. Z jeho unaveného ochraptělého hlasu slyšíme také odraz hercova fyzického stavu, jemuž v době natáčení zbýval necelý rok života.

Kompozice této inscenace je takřka totožná s běžnou rozhlasovou detektivkou, od níž se však odlišuje větším množstvím introspektivních pasáží, dávajících nahlédnout do myšlenkových pochodů postavy detektiva. Tento postup by tvořil v čistě detektivních dílech nedynamické a zpomalující pasáže, ale v adaptaci Dürrenmattovy filozofické novely působí zcela funkčně.

Dokladem toho, jak může využití detektivních postupů v rozhlasové inscenaci primárně filozofického literárního díla pozměnit jeho strukturu, je adaptace prvního dílu tzv. noetické trilogie Karla Čapka *Hordubal* (1933). Dílo tohoto spisovatele akcentuje především filozofické a společenskokritické roviny, nicméně vliv formátu detektivky je nepopíratelný. Do auditivní podoby byl u nás *Hordubal* adaptován pouze jako audiokniha zahrnující i obě další části trilogie. Samotnou první část uvedl Slovenský rozhlas Košice v roce 1990 v režii Andreje Medvece.<sup>193</sup> Inscenace hry dobře pracuje se stupňujícím se napětím zobrazeným v hlasech protagonistů, které ještě umocňuje minimalistická zvuková stopa v zadním plánu vedených dialogů. Z rozhovorů je jasně patrná prvotní odtaziťost při rozpačitém přivítání Juraje Hordubala doma, která místo toho, aby se postupně změnila v srdečnost, stává se ještě více chladnou. Přesto přichází Jurajova smrt zcela nečekaně. S ní se pak mění i atmosféra inscenace z vesnického dramatu na profesionální vyšetřování vraždy. Toho se ujímají dva četníci, kteří ve svých hovorech problematizují možné motivy, které k vraždě mají zúčastněné osoby. Pomocí postav dvojice vyšetřujících se realizuje předkládání jednotlivých hledisek, kterými možní pachatelé disponují tak, jak je najdeme v Čapkově novele. Profesionální přístup policistů, jež zde mají představovat spravedlnost, a tedy akceptovat pouze objektivní pravdu, je zase zproblematicováno postojem jednoho z nich – staršího náčelníka vesnické policie, který chce celý případ spíše ututlat a využít informace, že by Hordubal stejně ve velmi krátké době zemřel na následky zápalu plic. Následný soud s manželkou a jejím milencem je v rozhlasové inscenaci pouze zmíněn v závěrečné řeči policisty, který o něm vypráví jakoby s profesionální nezaujatostí. Tempo inscenace se v této třetí části opět mění, dynamický charakter procesu vyšetřování je vystřídán klidnější fází po skončení dramatu, ve kterém je hodnoceno předchozí dění a vyvozeno morální ponaučení.

Rozhlasová inscenace tedy akcentuje rovinu vyšetřování, ve které se snaží postihnout i zmnožené hlediště vyprávění. Z díla se však vytrácí filozofický charakter, jež mu vtiskl autor literární předlohy. Rozhlasový *Hordubal* tedy pouze přebírá detektivní rámec příběhu, který ochuzuje o původní vyznění.

## Závěr

Diplomová práce *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích* si kladla za cíl pojmenovat a definovat specifika české rozhlasové detektivky a nastínit tak podobu a pozici tohoto žánru v prostředí českého rozhlasu. Vzhledem k tomu, že se jedná o odborně dosud poněkud opomíjené téma rozhlasové teorie, bylo naší snahou spíše přinést úvodní vhled do této problematiky.

Významným faktorem při formování této práce bylo vědomí neoddelitelného sepjetí rozhlasové a knižní podoby tohoto žánru, jenž je literárního původu. Jednotlivé prvky, motivy a pravidla detektivního žánru bylo tedy nutno nejprve představit v literárním kontextu a poté popsat jejich modifikaci v auditivním prostředí. Velkou roli zde hraje také fakt, že naprostou většinu českých rozhlasových detektivek představují adaptace tuzemských a zahraničních detektivních povídek a románů, je tedy možné alespoň orientačně vycházet z komparace původního textu a vzniklé rozhlasové inscenace.

V úvodním oddílu práce jsme nastínili zrod a vývoj detektivního žánru v literatuře včetně dalších inspiračních zdrojů, vedoucích k jeho vzniku s cílem definovat základní specifika tohoto žánru, kterými se odlišuje od jiných literárních subžánrů. Přiblížena byla tvorba nejznámějších autorů detektivních příběhů,

jako jsou Arthur Conan Doyle, Agatha Christie nebo zakladatel detektivky Edgar Allan Poe. S jejich příběhy se následně setkáváme i na poli rozhlasu, neboť dílo především prvních dvou uvedených autorů patří k nejčastějším inspiračním zdrojům rozhlasových detektivních adaptací.

Následující oddíl diplomové práce byl věnován specifickým rysům rozhlasové detektivky, které jsme rozdělili na prvky a motivy vycházející z literární předlohy inscenace, jimiž jsou například hlavní postavy děje či ustálená výstavba syžetu. Dále jsme se věnovali prvkům a postupům rozhlasové detektivky, které vychází z možností samotného auditivního média a s jejichž pomocí dochází k modifikaci a interpretaci textu předlohy. Součástí práce je také pět příkladových analýz, na nichž podrobněji demonstrujeme jednotlivé postupy a specifické motivy rozhlasové detektivky, jako je práce s napětím či překvapením, kontrapunktické řazení jednotlivých scén či herecké pojetí postav. V těchto podkapitolách jsme se opírali především o poslech daných rozhlasových inscenací, jejichž jednotlivé složky byly podrobeny analýze za účelem definování charakteristických prvků a postupů rozhlasové detektivky. Takto se nám podařilo popsat například funkci momentu překvapení v kompozici detektivního příběhu, způsob budování napětí pomocí auditivních prostředků nebo spolupráci herecké a zvukové složky za účelem vykreslení dramatické situace. Zevrubný rozbor hereckého projevu jsme uplatnili v analytické podkapitole o komisaři Maigretovi, kde bylo na výkonu herce Rudolfa Hrušínského demonstrováno formování dramatické postavy detektiva a jeho funkce v příběhu.

V závěrečném oddílu práce jsme na analýzách inscenací nenáležících detektivnímu žánru ukázali, jak mohou definované narativní i stylotvorné postupy rozhlasové detektivky fungovat i mimo toto žánrové vymezení. Na příkladu rozhlasové adaptace Camusova románu *Cizinec* bylo předvedeno, jak detektivní motivy umožňují pozměnit strukturu vyprávění a obohatit atmosféru příběhu, aniž by byla narušena hlavní myšlenka a poselství literárního díla.

Teoretická část diplomové práce se zaměřila především na pole adaptací literárních útvarů, neboť původní česká rozhlasová detektivní tvorba se v programové skladbě Českého rozhlasu objevuje spíše ojediněle. V dalším výzkumu by však bylo možné více reflektovat například tvorbu Jiřího Hubičky či Květy Legátové, kteří se tímto specifickým žánrem ve svém díle okrajově zabývali.

Z důvodů metodologického vymezení se práce nevěnuje také široké oblasti nerozhlasové auditivní tvorby, kterou představuje především mluvené slovo na discích komerčních audiovydavatelství, a zaměřuje se na produkci Českého rozhlasu.

Další výzkum v této oblasti by kromě již nabízených rozšíření mohl přinést také bližší specifikaci jednotlivých subžánrů rozhlasové detektivky, jako jsou dětská, noirová či socialistická detektivka, a doplnění informací v seznamu v Českém rozhlasu uvedených detektivek.

Jak je tedy vidět, naše „pátrání po neviditelném vrahovi“ nebylo ještě zdaleka završeno, avšak podařilo se nám nastínit hlavní rysy dané problematiky a stanovit základní „stopy“, po kterých se může další „vyšetřování“ ubírat.

## Použitá literatura

### 1) Publikace, diplomové práce

- CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
- CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.
- ČAPEK, Karel. *Marsyas čili Na okraj literatury*. 4. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivcech a detektivkách*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1988.
- CHANDLER, Raymond. *Prosté umění vraždy*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01370-3.
- JÁCHYMOVÁ, Jitka. *Postava poručíka Borůvky v prózách Josefa Škvoreckého*. Bakalářská práce, Pedagogická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2008.
- JAMESOVÁ, P. D. *Povídání o detektivkách*. 1. vyd. Praha: Motto, 2011. ISBN 978-80-7246-549-1.
- JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003. ISBN 80-86762-00-9.
- KRULEWITCH KINGSON, Walter – COWGILL, Rome. *Příručka rozhlasového herectví a režie*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1964.
- MAREK, Jiří. Plný stůl detektivek. *Impuls*, 1967, č. 3, s. 205.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 807185669X.
- PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 8071821241.
- RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1963.
- SCAGGS, John. *Crime Fiction*. New York: Routledge, 2005.
- STRÁNSKÝ, Petr. *Narace v detektivních románech Georgese Simenona a Léa Maleta*. Disertační práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: Železný, 1998. ISBN 80-237-3548-9.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 8070675314.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 8086138275.
- VEDRAL, Jan – VEDRAL, Honza. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. ISBN 80-86151-83-2.

### 2) Články a recenze

About Radio Spirits [online]. Radio Spirits [citováno 6. 4. 2014].

Dostupné z WWW: <http://www.radiospirits.com/aboutotr/aboutotr.asp?source=wrw&pcode=WRW2008>.

BROŽOVÁ, Věra. *Hana Prošková* [online]. Slovník české literatury po roce 1945 [citováno 21. 1. 2014].

Dostupné z WWW: [http://www.slovníkceskeliteratury.cz/show\\_Content.jsp?docId=628&hl=hana+pro%C5%A1ko-v%C3%A1+](http://www.slovníkceskeliteratury.cz/show_Content.jsp?docId=628&hl=hana+pro%C5%A1ko-v%C3%A1+).

CINGER, František. *Současná česká detektivka soutěží s krimi románem* [online]. Goethe Institut [citováno 20. 1. 2014].

Dostupné z WWW: <http://www.goethe.de/ins/cz/pr/kul/duc/lit/kri/cs7334102.htm>.

HNILÍČKA, Přemysl. *Arthur Conan Doyle – Sherlock Holmes* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 18. 3. 2014].

Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/serialy/41197-sherlock-holmes-114-1987-1988.html>.

HNILÍČKA, Přemysl. Jen rok. Už jenom rok. *Týdeník Rozhlas*, 2013, č. 48.

HNILÍČKA, Přemysl. *Maigret a lovec zvuků* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 12. 3. 2014].

Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/205-maigret-a-lovec-zvuku-1970.html>.

HNILÍČKA, Přemysl. *Někdejší růže je tu už jen co jméno, jen pouhá jména držíme v své moci* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 18. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/nazory-a-komentare/55998-nekdejsi-ruze-je-tu-uz-jen-co-jmeno-jen-pouha-jmena-drzime-v-sve-moci.html>.

HNILIČKA, Přemysl. *Panáčkův průvodce rozhlasovou hrou XLVII* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 18. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasu/87469-panackuv-pruvodce-rozhlasovou-hrou-xlvii-%E2%80%93-hrdina-je-nas-stary-znamy.html>.

HNILIČKA, Přemysl. *Rozhlasový Maigret* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 18. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasovych-her/215-rozhlasovy-maigret.html>.

HNILIČKA, Přemysl. *Slavné případy Sherlocka Holmese 1* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 5. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/17696-slavne-pripady-sherlocka-holmese-1-1993-2003.html>.

HNILIČKA, Přemysl. *Skandál v Čechách* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 5. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/1612-skandal-v-cechach-199.html>.

JANÁČEK, Pavel. Ze zatracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let. *Tvar*, 2003, č. 20.

KRUPIČKA, Adam. *Horor aneb Devět technik děsu* [online]. H-aluze [citováno 15. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.h-aluze.cz/2010/12/06/horor-aneb-devet-technik-desu/>.

*List of BBC Radio Sherlock Holmes dramatisations* [online]. Wikipedia [citováno 20. 3. 2014]. Dostupné z WWW: [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_BBC\\_Radio\\_Sherlock\\_Holmes\\_dramatisations](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_BBC_Radio_Sherlock_Holmes_dramatisations).

*Old-time Radio* [online]. Wikipedia [citováno 20. 3. 2014]. Dostupné z WWW: [http://en.wikipedia.org/wiki/Old-time\\_radio](http://en.wikipedia.org/wiki/Old-time_radio).

PAVLOVSKÝ, Petr. Kvality fonografie prověřené časem. *Týdeník Rozhlas*, 2007, č. 34.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Rozhlasová Christie mate falešnými stopami* [online]. Ihned [citováno 18. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://life.ihned.cz/c1-24072030-rozhlasova-christie-mate-falesnymi-stopami>.

PAVLOVSKÝ, Petr. Tradiční detektivka a verbalita. *Týdeník Rozhlas*, 2008, č. 21.

PRIBÁŇOVÁ, Alena. *Květa Legátová* [online]. Slovník české literatury po roce 1945 [citováno 19. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1451>.

*Private Eyes* [online]. Radio Days [citováno 20. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.otr.com/private.shtml>.

*Things Mysterious* [online]. Radio Days [citováno 20. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.otr.com/Mystery.html>.

ZAMORA, Juan. *Škvorecký Josef* [online]. Centrum detektivky [citováno 21. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <http://detektivky.bestfoto.info/cz/skvorecky-josef-id2008090156>.



## Poznámkový aparát:

- 1 CHANDLER, Raymond. *Prosté umění vraždy*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 7.
- 2 MAREK, Jiří. Plný stůl detektivek. *Impuls*, 1967, č. 3, s. 205.
- 3 Pravděpodobně největší vliv na změnu postavy detektiva měla americká společenskokritická detektivka třicátých a čtyřicátých let: „Zdálo by se, že realistická detektivka drsné školy svou naléhavou pravdivostí potlačí zbytky iluzí o nadlidských schopnostech geniálního jednotlivce, schopného přelstít smečku zločinců a neschopné či prodejné policii vypálit rybník zároveň. Ani vpád realismu do americké detektivky, motivovaný jak reakcí na statické hlavolamy anglického typu, tak krizovou situací třicátých let, však tuto iluzi neohrozil.“ (GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1988, s. 140.)
- 4 MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 106.
- 5 ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: Železný, 1998.
- 6 GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1988.
- 7 CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
- 8 SCAGGS, John. *Crime Fiction*. New York: Routledge, 2005.
- 9 MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.
- 10 PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.
- 11 JANÁČEK, Pavel. Ze zatracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let. *Tvar*, 2003, č. 20.
- 12 VEDRAL, Jan. Prostor v rozhlasové hře. In VEDRAL, Jan – VEDRAL, Honza. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003.
- 13 JAMESOVÁ, P. D. *Povídání o detektivkách*. 1. vyd. Praha: Motto, 2011.
- 14 CHANDLER, Raymond. *Prosté umění vraždy*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004.
- 15 JÁCHYMOVÁ, Jitka. *Postava poručíka Borůvky v prózách Josefa Škvoreckého*. Bakalářská práce, Pedagogická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2008.
- 16 STRÁNSKÝ, Petr. *Narace v detektivních románech Georgese Simenona a Léa Maleta*. Disertační práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- 17 *Panáček v říši mluveného slova* [online]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/>.
- 18 GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí*. Cit. d., s. 20.
- 19 Srov. CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky*. Cit. d., s. 195.
- 20 GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí*. Cit. d., s. 20.
- 21 Tamtéž, s. 38.
- 22 KRUPIČKA, Adam. *Horor aneb Devět technik děsu* [online]. H-aluze [citováno 15. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.h-aluze.cz/2010/12/06/horor-aneb-devet-technik-desu/>.
- 23 Tamtéž.
- 24 Příkladem takto vykresleného prostředí jsou bažiny u sídla šlechtice, kterému hrozí smrt v ikonické podobě psa baskervillského ve stejnojmenné povídce.
- 25 KRUPIČKA, Adam. *Horor aneb Devět technik děsu* [online]. Cit. d.
- 26 Tamtéž.
- 27 KRUPIČKA, Adam. *Horor aneb Devět technik děsu* [online]. Cit. d.
- 28 PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Cit. d., s. 76.
- 29 Škvorecký zmiňuje především autobiografii detektiva francouzské kriminální policie Sûreté Eugène-Françoise Vidocqa.
- 30 ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 14.
- 31 ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 18.
- 32 Tamtéž.
- 33 ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 22.
- 34 Tamtéž, s. 35.
- 35 K tomu Škvorecký dodává: „To není projev rasismu, jen výraz dobové averze proti nejzprofanovanější rekvizitě senzačních šestákových detektivek.“ (Srov. ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 59.)
- 36 ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 60.
- 37 Tamtéž, s. 70.
- 38 CHANDLER, Raymond. *Prosté umění vraždy*. Cit. d., s. 24.
- 39 GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Cit. d., s. 128.
- 40 Tamtéž, s. 139.
- 41 GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Cit. d., s. 155.

- <sup>42</sup> Tamtéž, s. 170.
- <sup>43</sup> GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Cit. d., s. 176.
- <sup>44</sup> Tamtéž, s. 186–187.
- <sup>45</sup> SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Cit. d., s. 50.
- <sup>46</sup> Tamtéž, s. 52.
- <sup>47</sup> GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Cit. d., s. 189.
- <sup>48</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 164.
- <sup>49</sup> GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Cit. d., s. 249.
- <sup>50</sup> ČAPEK, Karel. *Marsyas čili Na okraj literatury*. 4. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 147.
- <sup>51</sup> Tento subžánr detektivky se vyznačoval především k účelům propagačním a výchovným. Důraz byl kladen na vykreslení práce neomylného bezpečnostního aparátu a vyšetřovatelská činnost byla vztažena na soudobou politicko-společenskou situaci v zemi. (MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Cit. d., s. 111.)
- <sup>52</sup> MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Cit. d., s. 110.
- <sup>53</sup> Tamtéž.
- <sup>54</sup> ČAPEK, Karel. *Marsyas čili Na okraj literatury*. Cit. d., s. 150.
- <sup>55</sup> MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Cit. d., s. 110.
- <sup>56</sup> Tamtéž, s. 111.
- <sup>57</sup> JANÁČEK, Pavel. Ze zatracení do blaženého věku. Cit. d., s. 4.
- <sup>58</sup> Tamtéž, s. 5.
- <sup>59</sup> JANÁČEK, Pavel. Ze zatracení do blaženého věku. Cit. d., s. 6.
- <sup>60</sup> Tamtéž, s. 19.
- <sup>61</sup> JANÁČEK, Pavel. Ze zatracení do blaženého věku. Cit. d., s. 19.
- <sup>62</sup> MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Cit. d., s. 111.
- <sup>63</sup> JANÁČEK, Pavel. Ze zatracení do blaženého věku. Cit. d., s. 21.
- <sup>64</sup> Tamtéž, s. 23.
- <sup>65</sup> Tamtéž, s. 27.
- <sup>66</sup> CINGER, František. *Současná česká detektivka soutěží s krimi románem* [online]. Goethe Institut [citováno 20. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.goethe.de/ins/cz/pra/kul/duc/lit/kri/cs7334102.htm>.
- <sup>67</sup> ZAMORA, Juan. *Škvorecký Josef* [online]. Centrum detektivky [citováno 21. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <http://detektivky.bestfoto.info/cz/skvorecky-josef-id2008090156>.
- <sup>68</sup> BROŽOVÁ, Věra. *Hana Prošková* [online]. Slovník české literatury po roce 1945 [citováno 21. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=628&hl=hana+pro%C5%A1kov%C3%A1+>.
- <sup>69</sup> JANÁČEK, Pavel. Ze zatracení do blaženého věku. Cit. d., s. 30.
- <sup>70</sup> CINGER, František. *Současná česká detektivka soutěží s krimi románem*. Cit. d.
- <sup>71</sup> Anglicky Golden Age of Radio.
- <sup>72</sup> *About Radio Spirits* [online]. Radio Spirits [citováno 6. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.radiospirits.com/aboutotr/aboutotr.asp?source=wrw&pcode=WRW2008>.
- <sup>73</sup> *Things Mysterious* [online]. Radio Days [citováno 20. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.otr.com/Mystery.html>.
- <sup>74</sup> *Old-time Radio* [online]. Wikipedia [citováno 20. 3. 2014]. Dostupné z WWW: [http://en.wikipedia.org/wiki/Old-time\\_radio](http://en.wikipedia.org/wiki/Old-time_radio).
- <sup>75</sup> *Things Mysterious* [online]. Radio Days. Cit. d.
- <sup>76</sup> *Private Eyes* [online]. Radio Days [citováno 20. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.otr.com/private.shtml>.
- <sup>77</sup> *List of BBC Radio Sherlock Holmes dramatisations* [online]. Wikipedia [citováno 20. 3. 2014]. Dostupné z WWW: [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_BBC\\_Radio\\_Sherlock\\_Holmes\\_dramatisations](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_BBC_Radio_Sherlock_Holmes_dramatisations).
- <sup>78</sup> HNILIČKA, Přemysl. Jen rok. Už jenom rok. *Týdeník Rozhlas*, 2013, č. 48, s. 25.
- <sup>79</sup> MACHATÝ, Gustav. *Zrádné stopy*. Rádio Svobodná Evropa: 1954, režie: Jan Antonín Holman.
- <sup>80</sup> ŽELEZNÝ, Oldřich. *Vrah je náš starý známý*. České Budějovice: Československý rozhlas, 1964, režie: Otakar Bílek.
- <sup>81</sup> BENEŠOVÁ, Helena. *Šerloček*. Praha: Československý rozhlas, 1968, režie: Jana Bezdíčková.
- <sup>82</sup> VACHEK, Emil. *Bidýlko*. Praha: Československý rozhlas, 1968, režie: Petr Adler.
- <sup>83</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. Kvality fonografie prověřené časem. *Týdeník Rozhlas*, 2007, č. 34, s. 21.
- <sup>84</sup> LEGÁTOVÁ, Květa. *Červená náušnice*. Brno: Československý rozhlas, 1967, režie: Jiří Valchař.
- <sup>85</sup> SIMENON, Georges. *Soudce Froget usvědčuje*. Praha: Československý rozhlas, 1970, režie: Viktor Dusil.
- <sup>86</sup> VACHEK, Emil. *Zlá minuta*. Praha: Československý rozhlas, 1973, režie: Jiří Horčíčka.
- <sup>87</sup> KALENDA, Karel. *Vraždy z archivu*. Brno: Československý rozhlas, 1970–1971, režie: Olga Zezulová.
- <sup>88</sup> PROŠKOVÁ, Hana. *Tajemství planet*. Plzeň: Československý rozhlas, 1987, režie: Miroslav Buriánek.
- <sup>89</sup> CHRISTIE, Agatha. *Pět mrtvých starých dam*. Plzeň: Československý rozhlas, 1987, režie: Miroslav Buriánek.

- <sup>90</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. Tradiční detektivka a verbalita. *Týdeník Rozhlas*, 2008, č. 21, s. 5.
- <sup>91</sup> VLK, Miroslav. *Dobré srdce kasaře Bergra*. Hradec Králové: Československý rozhlas, 1989, režie: Pavel Krejčí.
- <sup>92</sup> SYMONS, Julian. *Stalo se za deštivé noci*. Ostrava: Československý rozhlas, 1987, režie: Lída Engelová.
- <sup>93</sup> McBAIN, Ed. *Modře vytetovaná dýka*. Plzeň: Československý rozhlas, 1990, režie: Miroslav Buriánek.
- <sup>94</sup> KRAUS, Pavel. *Případy dr. Olmerové*. Plzeň: Československý rozhlas, 1990, režie: Miroslav Buriánek.
- <sup>95</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. *Poctivost Israele Gowa*. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Josef Červinka.
- <sup>96</sup> SAYERSOVÁ, Dorothy Leigh. *Podezření*. Praha: Český rozhlas, 1997, režie: Lída Engelová.
- <sup>97</sup> CHRISTIE, Agatha. *Není kouře bez ohýnku*. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Hana Kofránková.
- <sup>98</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Rozhlasová Christie mate falešnými stopami* [online]. Ihned [citováno 18. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://life.ihned.cz/c1-24072030-rozhlasova-christie-mate-falesnymi-stopami>.
- <sup>99</sup> MARSCHOVÁ, Ngaio. *Zpěv v ráhnovi*. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Vlado Rusko.
- <sup>100</sup> WALLACE, Edgar. *Zločinecký mozek*. Praha: Český rozhlas, 1997, režie: Lída Engelová.
- <sup>101</sup> HUBIČKA, Jiří. *Poslední představení v L*. Praha: Český rozhlas, 1999, režie: Milan Schejbal.
- <sup>102</sup> HUBIČKA, Jiří. *Z divokého východu*. Praha: Český rozhlas, 2011, režie: Petr Mančal.
- <sup>103</sup> KLEIN, Dušan. *Hříchy pro posluchače rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2010, režie: Dušan Klein.
- <sup>104</sup> Rozhovor s Hynkem Pekárkem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 3. března 2014. Osobní archiv autorky diplomové práce.
- <sup>105</sup> WALLACE, Edgar. *Kriminální případy Johna G. Reedera*. Plzeň: Český rozhlas, 2002–2005, režie: Otakar Kosek.
- <sup>106</sup> FLETCHER, Lucille. *Promiňte, omyl*. Praha: Český rozhlas, 2000, režie: Lída Engelová.
- <sup>107</sup> ECO, Umberto. *Jméno růže*. Praha: Český rozhlas, 2002, režie: Ivan Chrz.
- <sup>108</sup> HNILIČKA, Přemysl. *Někdejší růže je tu už jen co jméno, jen pouhá jména držíme v své moci* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 18. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/nazory-a-komentare/55998-nekdejsi-ruze-je-tu-uz-jen-co-jmeno-jen-pouha-jmena-drzime-v-sve-moci.html>.
- <sup>109</sup> NESBØ, Jo. *Nemesis*. Praha: Český rozhlas, 2013, režie: Aleš Vrzák.
- <sup>110</sup> STRÁNSKÝ, Petr. *Narace v detektivních románech Georgese Simenona a Léa Maleta*. Cit. d., s. 38.
- <sup>111</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 17.
- <sup>112</sup> SIMENON, Georges. *Maigret a přízrak*. Praha: Český rozhlas, 1999, režie: Ivan Chrz, 1999.
- <sup>113</sup> PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Cit. d., s. 373.
- <sup>114</sup> Tamtéž, s. 89.
- <sup>115</sup> PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Cit. d., s. 284.
- <sup>116</sup> Srov. CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Cit. d., s. 369.
- <sup>117</sup> JAMESOVÁ, P. D. *Povídání o detektivkách*. Cit. d., s. 112.
- <sup>118</sup> Přílišná subjektivizace je typická pro romány americké drsné školy, jejich detektivové podávají obraz dění krajně subjektivním způsobem za účelem čtenářského ztotožnění nebo alespoň sympatizování. Typickým projevem je snaha těchto detektivů navodit dojem, že dění kolem nich se děje nezávisle na jejich vůli a přičinění a že tedy vlastně za nic nemohou.
- <sup>119</sup> PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Cit. d., s. 10.
- <sup>120</sup> ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 76.
- <sup>121</sup> Rozhovor s Hynkem Pekárkem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 3. března 2014. Osobní archiv autorky diplomové práce.
- <sup>122</sup> PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Cit. d., s. 225.
- <sup>123</sup> HNILIČKA, Přemysl. *Arthur Conan Doyle – Sherlock Holmes* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 18. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/serialy/41197-sherlock-holmes-114-1987-1988.html>.
- <sup>124</sup> CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Cit. d., s. 334.
- <sup>125</sup> PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Cit. d., s. 345.
- <sup>126</sup> Tamtéž, s. 111.
- <sup>127</sup> Jde například o povídku *Strakatý pás*, ve které za Holmesem přichází mladá dívka, jež se obává o svůj život, neboť její sestra za podivných okolností zemřela.
- <sup>128</sup> TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 104.
- <sup>129</sup> CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Cit. d., s. 259.
- <sup>130</sup> Srov. CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Cit. d., s. 274.
- <sup>131</sup> SIMENON, Georges. *Maigret a lovec zvuků*. Praha: Československý rozhlas, 1977, režie: Jiří Horčíčka.
- <sup>132</sup> CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Cit. d., s. 253.
- <sup>133</sup> Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky diplomové práce.
- <sup>134</sup> CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Cit. d., s. 323.

- <sup>135</sup> Tento princip použil již Edgar Allan Poe ve své povídce *Vrah jsi ty!* (1841), kde vraždí nejbližší přítel oběti a ctihodný a všemi oblíbený občan městečka, kterému se dokonce říkalo Dobráček Karlíček – anglicky Charles Goodfellow.
- <sup>136</sup> PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Cit. d., s. 290.
- <sup>137</sup> VEDRAL, Jan – VEDRAL, Honza. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Cit. d., s. 100.
- <sup>138</sup> CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 166.
- <sup>139</sup> Srov. VEDRAL, Jan. *Prostor v rozhlasové hře*. Cit. d., s. 181.
- <sup>140</sup> Tamtéž.
- <sup>141</sup> Srov. VEDRAL, Jan. *Prostor v rozhlasové hře*. Cit. d., s. 181.
- <sup>142</sup> DOYLE, Arthur Conan. *Strakatý pás*. Praha: Ultravox, 1993, režie: Jiří Horčíčka.
- <sup>143</sup> VEDRAL, Jan – VEDRAL, Honza. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Cit. d., s. 51.
- <sup>144</sup> PLAMPER, Paul. *Tacet – Ticho 2*. Praha: Český rozhlas, 2013, režie: Aleš Vrzák.
- <sup>145</sup> VEDRAL, Jan. *Prostor v rozhlasové hře*. Cit. d., s. 185.
- <sup>146</sup> RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1963, s. 56.
- <sup>147</sup> SIMENON, Georges. *Maigret a přízrak*. Praha: Český rozhlas, 1999, režie: Ivan Chrz.
- <sup>148</sup> KRULEWITCH KINGSON, Walter – COWGILL, Rome. *Příručka rozhlasového herectví a režie*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1964, s. 4.
- <sup>149</sup> GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivních a detektivkách*. Cit. d., s. 20.
- <sup>150</sup> STRÁNSKÝ, Petr. *Narace v detektivních románech Georgese Simenona a Léa Maleta*. Cit. d., s. 39.
- <sup>151</sup> GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivních a detektivkách*. Cit. d., s. 22.
- <sup>152</sup> Tamtéž.
- <sup>153</sup> GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivních a detektivkách*. Cit. d., s. 14.
- <sup>154</sup> Tamtéž, s. 15.
- <sup>155</sup> GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivních a detektivkách*. Cit. d., s. 35.
- <sup>156</sup> CHRISTIE, Agatha. *Královský rubín*. Praha: Český rozhlas, 1995, režie: Petr Adler.
- <sup>157</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 46.
- <sup>158</sup> HNILIČKA, Přemysl. *Slavné případy Sherlocka Holmese 1* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 5. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/17696-slavne-pripady-sherlocka-holmese-1-1993-2003.html>.
- <sup>159</sup> HNILIČKA, Přemysl. *Skandál v Čechách* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 5. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/1612-skandal-v-cechach-199.html>.
- <sup>160</sup> DOYLE, Arthur Conan. *Škola v opatství*. Praha: Český rozhlas, 1999, režie: Karel Weinlich.
- <sup>161</sup> DOYLE, Arthur Conan. *Pes baskervillský*. Praha: Popron music & publishing, 2010, režie: František Špergr.
- <sup>162</sup> DOYLE, Arthur Conan. *Zmizelý hráč rugby*. Praha: Český rozhlas, 1997, režie: Josef Červinka.
- <sup>163</sup> DOYLE, Arthur Conan. *Zmizelý hráč rugby*. Cit. d.
- <sup>164</sup> SIMENON, Georges. *Maigret a stará dáma*. Praha: Československý rozhlas, 1977, režie: Jiří Horčíčka.
- <sup>165</sup> SIMENON, Georges. *Případ Saint-Fiacre*. Praha: Český rozhlas, 1995, režie: Karel Weinlich.
- <sup>166</sup> SIMENON, Georges. *Maigret a případ Cecilie*. Praha: Český rozhlas, 1999, režie: Ivan Chrz.
- <sup>167</sup> SIMENON, Georges. *Maigret a přízrak*. Praha: Český rozhlas, 1999, režie: Ivan Chrz.
- <sup>168</sup> HNILIČKA, Přemysl. *Rozhlasový Maigret* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 18. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasovych-her/215-rozhlasovy-maigret.html>.
- <sup>169</sup> VEDRAL, Jan – VEDRAL, Honza. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Cit. d., s. 66.
- <sup>170</sup> Tamtéž.
- <sup>171</sup> HNILIČKA, Přemysl. *Rozhlasový Maigret* [online]. Cit. d.
- <sup>172</sup> HNILIČKA, Přemysl. *Maigret a lovec zvuků* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 12. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/205-maigret-a-lovec-zvuku-1970.html>.
- <sup>173</sup> STRÁNSKÝ, Petr. *Narace v detektivních románech Georgese Simenona a Léa Maleta*. Cit. d., s. 72.
- <sup>174</sup> JÁCHYMOVÁ, Jitka. *Postava poručíka Borůvky v prózách Josefa Škvoreckého*. Cit. d., s. 23.
- <sup>175</sup> Tamtéž.
- <sup>176</sup> JÁCHYMOVÁ, Jitka. *Postava poručíka Borůvky v prózách Josefa Škvoreckého*. Cit. d., s. 52.
- <sup>177</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Smutek poručíka Borůvky*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1966.
- <sup>178</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Nadpřirozené schopnosti poručíka Borůvky*. Ostrava: Český rozhlas, 2011, režie: Tomáš Jirman.
- <sup>179</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Tenor-saxofon sólo*. Ostrava: Český rozhlas, 2012, režie: Tomáš Jirman.
- <sup>180</sup> Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky diplomové práce.
- <sup>181</sup> Tamtéž.

- <sup>182</sup> PRIBÁŇOVÁ, Alena. Květa Legátová [online]. Slovník české literatury po roce 1945 [citováno 19. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1451>.
- <sup>183</sup> LEGÁTOVÁ, Květa. *Červená náušnice*. Brno: Československý rozhlas, 1967, režie: Jiří Valchař.
- <sup>184</sup> LEGÁTOVÁ, Květa. *Vražda v Iomu*. Brno: Československý rozhlas, 1970, režie: Jiří Valchař.
- <sup>185</sup> LEGÁTOVÁ, Květa – STRÍTECKÝ, Jaroslav. *Dvě variace na jedno zmizení*. Brno: Československý rozhlas, režie: Jan Tůma.
- <sup>186</sup> Tento zvláštní typ tzv. lenoškové metody popisuje Škvorecký ve své publikaci *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje* na příkladu tvorby baronky Emmusky Orczyové: „Detektiv se v těchto příbězích vůbec nedostavuje na místo činu; řeší své případy v londýnské čajovně, ze zpráv lelkujících svědků a pomocí nadpřirozené logiky (a obyčejně také osvícením).“ Mezi nejznámější představitele tohoto typu detektivů patří Nero Wolf spisovatele Rexe Stouta či bratr Sherlocka Holmese Mycroft, jenž slavnému detektivovi několikrát pomohl při řešení případu. (Srov. ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 160.)
- <sup>187</sup> GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Cit. d., s. 109.
- <sup>188</sup> Tamtéž, s. 108.
- <sup>189</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. *Anarchista Čtvrtek, zlý sen*. Praha: Český rozhlas, 2000, režie: Ivan Chrz.
- <sup>190</sup> CAMUS, Albert. *Cizinec*. Praha: Český rozhlas, 2000, režie: Lída Engelová.
- <sup>191</sup> DÜRRENMATT, Friedrich. *Soudce a jeho kat*. Praha: Český rozhlas, 1994, režie: Josef Henke.
- <sup>192</sup> HNLIČKA, Přemysl. Jen rok. Už jenom rok. *Týdeník Rozhlas*, 2013, č. 48, s. 25.
- <sup>193</sup> ČAPEK, Karel. *Hordubal*. Košice: Slovenský rozhlas, 1990, režie: Andrej Medvec.

## DO ČÍSLA PŘISPĚLI

- Bartošová Jana, Mgr.**, archivářka, Archivní a programové fondy ČRo
- Baxa Josef, Mgr., Ph.D.**, vedoucí Rešeršního oddělení ČRo
- Benešová Marcela**, pracovnice Fonotéky, Archivní a programové fondy ČRo, jednatelka Sdružení pro rozhlasovou tvorbu
- Beránek Jindřich, Mgr.**, mluvčí Klubu novinářů Pražského jara '68
- Běhal Rostislav, PhDr.**, bývalý rozhlasový historik a publicista
- Bělohávek Tomáš, Mgr.**, vedoucí Archivu, Archivní a programové fondy ČRo
- Bělohlavý Václav ml.**, redaktor, dříve v redakci pro děti a mládež, později zpravodajství, poté hudební redaktor, ČRo Ostrava
- Duhan Peter, Mgr. art.**, bývalý generální ředitel ČRo
- Dušek Jaroslav**, rozhlasový, divadelní a filmový herec, autor rozhlasových her a pořadů, improvizátor
- Dvořáková Gabriela**, studentka 2. roč. Bc. studia Katedry divadelních a filmových studií FF UP Olomouc
- Faltýnek Vilém, MgA.**, bývalý redaktor českého vysílání do zahraničí Radio Praha
- Fleglová Zdena a Flegl Václav, PhDr.**, bývalí vedoucí Dismanova rozhlasového dětského souboru
- Hanáčková Andrea, Mgr., Ph.D.**, dokumentaristka, teoretička a kritička, VŠ pedagožka, FF UP Olomouc
- Hanzlová Jiřina**, bývalá členka Dětského pěveckého sboru ČsRo
- Holas Ivan, PaeDr.**, redaktor zpravodajství, ČRo Brno
- Hovorková Ludmila, Mgr.**, novinářka, Hradec Králové
- Hubička Jiří, Mgr.**, dramaturg, autor, redaktor, Archivní a programové fondy ČRo
- Chaloupka Rudolf, Ing.**, bývalý rozhlasový pracovník, po r. 1989 novinář
- Janáč Marek**, redaktor, editor
- Ješutová Eva, Mgr.**, historička, vedoucí Archivních a programových fondů ČRo
- Ježek Michal, Bc.**, pracovník Archivních a programových fondů ČRo
- Kolářová Bohuslava, PhDr.**, redaktorka, Archivní a programové fondy ČRo
- Kubičko Radko**, editor, moderátor, Radio Plus
- Kubičková Iva**, studentka 2. roč. Bc. studia Katedry divadelních a filmových studií FF UP Olomouc
- Kudláčková Edita, Mgr.**, vedoucí Mezinárodního oddělení ČRo
- Maršík Josef, PhDr., CSc.**, pedagog FSV UK Praha, rozhlasový teoretik, publicista
- Moravec Václav, PhDr., Ph.D.**, moderátor a univerzitní učitel žurnalistiky
- Novotná Jitka, Mgr.**, externí pracovnice ČRo
- Osmančíková Tereza**, studentka 1. roč. Mgr. studia Katedry divadelních a filmových studií FF UP Olomouc
- Pancíř Tomáš, Mgr.**, ředitel Centra zpravodajství ČRo, moderátor
- Pokorný Martin, Mgr.**, redaktor zpravodajství CZP České Budějovice
- Příkazský Vladimír**, nyní externí spolupracovník ČRo
- Rožánek Filip, Bc.**, analytik, šéfredaktor týdeníku Marketing, Economia, a. s.
- Řezníčková Zuzana, Mgr.**, studentka 1. roč. Ph.D. studia Katedry divadelních a filmových studií FF UP Olomouc
- Seemann Richard, PhDr.**, publicista, zahraničněpolitický komentátor, poradce GŘ ČRo
- Simon Jan, Mgr.**, klavírní virtuos
- Sobišková-Klímová Jindra**, bývalá redaktorka
- Studený Jaromír, Mgr.**, vedoucí Oddělení komunikace ČRo
- Suchánková Jana**, bývalá členka Dětského pěveckého sboru ČsRo
- Vedral Jan, prof. MgA., Ph.D.**, dramaturg, divadelní a rozhlasový teoretik, VŠ pedagog
- Všelicha Dušan**, bývalý rozhlasový dramaturg, scenárista a režisér, nyní jednatel společnosti Joe PR



**svět rozhlasu**

Bulletin  
o rozhlasové práci

## **SVĚT ROZHLASU č. 34**

Bulletin o rozhlasové práci

Vydává Český rozhlas

Odbor Archivních a programových fondů, Vinohradská 12, 120 99 Praha 2

### **Redakční rada:**

Ondřej Vaculík, předseda

Mgr. Tomáš Bělohávek, Mgr. Jiří Hubička, Mgr. Eva Ješutová, PhDr. Bohuslava Kolářová,

Mgr. Edita Kudláčová, PhDr. Josef Maršík, CSc., Rudolf Matys, Vladimír Příkazský,

Bc. Filip Rožánek, PhDr. Sláva Volný

**K vydání připravily:** Mgr. Eva Ješutová, PhDr. Bohuslava Kolářová, Bc. Kamila Hugrová

Říjen 2015

ISSN 1213-3817