



# TEORETICKÉ A HISTORICKÉ RÁMCE ČESKÉ AUDITIVNÍ SLOVESNÉ TVORBY

Jména autorů studijní opory:	Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D. Prof. MgA. Jan Vedral, PhD.
Název fakulty:	Divadelní fakulta
Název katedry:	Katedra činoherního divadla
Studijní program:	Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



## Obsah

<i>Úvod</i>	<b>3</b>
<i>1. Radiojournal a počátky vysílání</i>	<b>4</b>
<i>2. Třicátá léta a nástup rozhlasové avantgardy</i>	<b>7</b>
<i>3. Divadlo u mikrofonu a četba na pokračování (50. léta)</i>	<b>10</b>
<i>4. Válka s mloky a moderní rozhlas</i>	<b>13</b>
<i>5. „Zlatá šedesátá“ v rozhlase</i>	<b>15</b>
<i>6. Normalizace a stereofonní dramatisace prózy</i>	<b>18</b>
<i>7. Svobodný rozhlas a nové výzvy</i>	<b>24</b>
<b>DOPORUČENÁ ZÁKLADNÍ LITERATURA</b>	<b>27</b>





## Úvod

Cílem tohoto textu je podat přehledový výklad dějin české rozhlasové tvorby, a to zejména s ohledem na literární a dramatickou produkci Československého a později Českého rozhlasu. Z důvodu rozsahu text neobsahuje paralelní výklad k situaci v zahraničních rozhlasech, nezkoumá detailně ani nonfikční žánry či institucionální aspekty fungování rozhlasu, naopak se soustředí především na fikční žánry a jejich vývojové tendence. Záměrem studijního materiálu bylo vytvořit pomůcku pro sledování kontinuity slovesné rozhlasové tvorby, všimnout si dramaturgických změn, jejich příčin a důsledků, proměn inscenační praxe a klíčových děl důležitých režijních osobností. Zásadní oborové teoretické publikace text spíše kontextuálně představuje, než detailně reflektuje, závěrečný soupis doporučené literatury by měl sloužit jako vodítko pro další samostudium k jednotlivým naznačeným tématům.



## 1. Radiojournal a počátky vysílání

**Pravidelné rozhlasové vysílání** bylo v Československu zahájeno **18. května 1923**, tedy necelý rok poté, co začala vysílat britská BBC; československému rozhlasu tak patří druhé místo v celoevropském kontextu: např. v Německu začalo pravidelné vysílání v říjnu 1923, v Rusku až v roce 1924. Emancipační snahy nového média symbolizuje v počátcích střetávání mezi technickou primitivností, slabým dosahem signálu a finančním saturováním soukromé vysílací společnosti. Finanční garance přinesl tehdejšímu **Radiojournalu** až vstup státu v roce 1925, kdy byl výrazně navýšen vlastní kapitál instituce, velmi rychle pak rostl počet koncesionářů a vůbec dosah rozhlasového vysílání. Funkce rozhlasu spočívala v prvních letech jeho existence především v šíření informací (Radiojournal legislativně spadal pod Ministerstvo pošt a telegrafů), ve vysílání burzovních zpráv a přenosu klasické hudby. Mezi zakladatelské osobnosti, které iniciačním způsobem přispěly k založení československého rozhlasu, ale posléze také k překonání úvodních provozních nesnází, řadíme žurnalistu **Miloše Čtrnáctého**, který byl od roku 1923 prvním programovým ředitelem, a podnikatele ve filmovém průmyslu **Eduarda Svobodu**, od roku 1923 až do roku 1945 technického ředitele Radiojournalu. V tomto textu se budeme prioritně věnovat **slovesnému vysílání**, proto spíše k dalšímu studiu ponechávám referenční materiály, jež se provozním a kontextuálním okolnostem počátků vysílání věnují podrobně: nejlépe je dosud zpracovala Lenka Čábelová ve své knize *Radiojournal: Rozhlasové vysílání v Čechách a na Moravě v letech 1923-1939* (2003) a autorský kolektiv pod vedením rozhlasové historičky a archivářky Evy Ješutové v monografii *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu* (2003); otázky institucionálního vztahu velkých světových rozhlasových domů (USA, Británie, Rusko ad.) vůči státu a principy jejich velmi odlišné dramaturgie podal Stanislav Perkner v knize *Řeč dramatu: Divadlo a rozhlas* (1987).

Rozhlasové médium zaznamenávalo ve dvacátých letech nejen v Čechách, ale po celém světě rychlý rozkvět a stoupající popularitu, která se začala brzy promítat do rozvíjení jeho programové skladby a diferenciací vysílání, jakkoli v úvodní etapě stále mluvíme zejména o reproduktivní funkci rozhlasu. Reproductivní funkce poukazuje na mechanismus pouhého přejímání a tlumočení informací, které rozhlas vysílal: např. burzovních a meteorologických zpráv; vlastní výroba kulturních a uměleckých pořadů se více rozvíjí až ve třicátých letech. V rámci slovesné tvorby vysílal Radiojournal na přelomu dvacátých a třicátých let zejména

**přenosy z divadelních a operních představení.** Tyto přenosy ovšem silně poznamenávaly technické obtíže s reprodukcí zvuku, který býval nedokonalý, o jakékoli umělecké úpravě přenosů ještě nemohlo být řeči. Technologická novinka, již rozhlas ve dvacátých letech byl, však přesto zaznamenala obrovský zájem publika: atraktivitu vysílání zaručovaly právě přenosy z divadel, v nichž vystupovali přední umělci, které většina posluchačů mimo Prahu neměla možnost pravidelně vidat. Výsady nového média snad nejlépe pojmenoval Karel Čapek, nadšený rozhlasový posluchač, jehož díla se stala východiskem řady zásadních rozhlasových adaptací a inscenací.<sup>1</sup> Čapek upozornil, že právě až díky rozhlasu se prvotřídní umělecká díla (divadelní představení, opera) mohla snadno dostat k mnohem širšímu publiku, než pouze k obyvatelům Prahy a dalších velkých měst: Špičkoví herci se ve slavných rolích najednou „objevovali“ v obývacích pokojích každé domácnosti, posluchač přitom nemusel vykonat onu rituální cestu „za uměním“ (hezky se obléct, dopravit se do divadla atd.), nýbrž umění vnímat v pohodlí domova.

Prvním stálým rozhlasovým režisérem byl **Jaroslav Hurt**, který s rozhlasem podepsal profesionální smlouvu v roce 1927. V témže roce přitom dochází k důležitému programovému záměru, totiž rozdělení odboru (dnes bychom řekli „redakce“) literárně slovesného a hudebního. Literárně slovesný odbor vedl režisér a autor **Miloš Kareš**, hudební odbor **Jaroslav Krupka**. Jednotlivé odbory měly za úkol umělecky rozvíjet a rozšiřovat programovou skladbu vysílání, v rámci slovesného odboru hovoříme především o dramatických pořadech, četbách, recitacích, kulturních aktualitách či fejetonech. Za vůbec **první rozhlasovou inscenaci** dodnes pokládáme krátkou náladovou folklorní scénku *Přástky*, kterou napsal Miloš Kareš a režíroval ji Miloš Čtrnáctý, premiéra pořadu proběhla 30. listopadu 1926. Záznam *Přástek* se ovšem nedochoval, stejně jako většina tehdejší produkce, neboť záznamová technologie se v rozhlase objevuje až po druhé světové válce.

Žánr rozhlasové hry byl na konci dvacátých let zcela novým autorským úkolem. **Rozhlasový věstník Radiojournal** (první oficiální časopis, který rozhlas vydával a který takto výrazně přispěl k propagaci média, mimo jiné informoval o programu, aktualitách apod.) vypsal v roce 1927 literární soutěž na původní rozhlasovou hru, od níž si sliboval příliv nových textů, ale jistě i objevování autorů schopných psát hry určené výhradně pro rozhlas. Jakkoli se zmíněné

---

<sup>1</sup> ČÁBELOVÁ, Lenka. Radiojournal. S. 90.



soutěže zúčastnilo 174 textů, porota nevybrala k vysílání žádný: hry nesplnily požadavky právě v kontextu potenciálního auditivního vysílání. Důvody neúspěchu lze shrnout takto: Autoři nové médium neznali, nedokázali pochopit rozdíl mezi jevištním a rozhlasovým způsobem vyprávění. Necháпали nutnost omezeného množství postav a odlišné struktury dialogů, ani úlohu zvukového vytváření časoprostoru rozhlasové hry. Přes očividné snahy o etablování specifických rozhlasových postupů proto v úvodní dekádě rozhlasového vysílání hovoříme především o přebírání divadelních konvencí, inscenování v činoherní stylizaci, jevištním aranžmá, které se osvědčilo v divadle. Nejdůležitější složkou takových pořadů bylo ovšem mluvené slovo, tedy herecký výraz založený na deklamaci a patetické interpretaci básnického textu.



## 2. Třicátá léta a nástup rozhlasové avantgardy

Populárním žánrem se na přelomu dvacátých a třicátých let stala tzv. **mystifikační hra**, jejímž principem bylo ověřit či spíše poukázat na možnosti a potenciální „mediální“ dosah rozhlasu. Hra Jana Grmely *Požár opery* (1930) je zahájena přenosem Verdiho opery *Rigoletto* z Národního divadla, který však brzy přeruší fiktivní zpráva moderátora, jenž oznamuje, že Národní divadlo hoří. Záběry panikařících Pražanů, kteří se na exponované místo utíkají podívat, aby zkázu opery zhlédli na vlastní oči, vyděsila tisíce tehdejších posluchačů. Podobný záměr využil v celosvětově proslulé adaptaci vědeckofantastického románu H. G. Wellse *Válka světů* americký režisér Orson Welles, jehož nastudování Wellsovy apokalyptické předlohy na stanici CBS způsobilo v roce 1938 světovou senzaci: podle výzkumu Princetonské univerzity pochopila z šesti milionů posluchačů jen asi pětina fakt, že vysílaný program není založen na realitě, nýbrž se jedná o uměleckou fikci (ačkoli informace o uměleckém záměru byla během produkce opakovaně hlášena).<sup>2</sup> Nepřípravenost posluchačů, zvyklých na spotřební komerční pořady, ještě umocnila historická situace: *Válka světů* byla vysílána měsíc po podpisu Mnichovské dohody, zároveň ale také v předvečer Halloweenu. Žertovná mystifikace se tedy jak v československém, tak především americkém vysílání proměnila v davovou hysterii. Právě tento dopad rozhlasu paradoxně velmi prospěl z hlediska pochopení jeho možností sdělování; schopnost média vytvářet sugestivní iluzi reality pojednávaného tématu ozřejmila tisícům posluchačů i odborné veřejnosti potenciál široké společenské rezonance, jímž rozhlas disponuje. Válečné vysílání posléze prokázalo, jak lze rozhlas zneužít právě v souvislosti s **masovým šířením informací** a manipulovat tak jeho prostřednictvím širokým publikem, jaké běžný politický projev nikdy obsáhnout nemohl.

Přes společenský ohlas mystifikačních pořadů jako *Požár opery* však umělecký progres do rozhlasové slovesné tvorby přinesly až **experimentální postupy třicátých let**, zejména pak **brněnská rozhlasová avantgarda**, tedy skupina tvůrců nově vzniklé brněnské pobočky Radiojournalu. Mluvíme zde o rozhlasovém autorovi a publicistovi **Františku Kožíkovi**, dramaturgovi **Daliboru Chalupovi** a režisérovi **Josefu Bezdíčkovi**. Všichni tři výrazným způsobem přispěli k ustavení svých rozhlasových profesí; k jejich pracovním

---

<sup>2</sup> PERKNER, Stanislav, HYVNAR, Jan. Řeč dramatu (Umění vnímat umění). S. 239-240.

devízám jistě patřil fakt, že všichni tři do rozhlasu nastoupili jako mladí umělci, nezatížení zažitou praxí tištěných médií (jakou měla většina jejich kolegů ze starší generace žurnalistů). Ze spolupráce těchto tří umělců vzešla také nejproslulejší česká předválečná rozhlasová inscenace *Cristobal Colón*, která byla poprvé vysílána v roce 1934 a dnes ji můžeme chápat jako umělecký manifest brněnské avantgardy. V této dobrodružné fresce, jejímž námětem je putování objevitele Kryštofa Kolumba, dokázal režisér Bezdíček jako první skutečně definovat bytostné umělecké prostředky auditivního média, tedy prostředky ryze rozhlasové, které atakují posluchačovu pozornost, útočí na jeho imaginaci a nutí jej k dotváření sugestivních scénických obrazů. Bezdíček pracuje promyšleně se zvukovými znaky, zapojuje do scénické akce rozsáhlý sbor účinkujících, zároveň ovšem snímá i emocionálně vypjaté monology. Gradu je situace používáním dramatické hudební skladby, jinde využívá lyrizující zvukové pozadí, ale také a především kombinací různých inscenačních postupů. Původní inscenace *Cristobala Colóna* se zvukově nezachovala, máme však k dispozici rekonstruovanou verzi z roku 1948. Bezdíček, Chalupa i Kožík ve třicátých letech přešli do pražského rozhlasového studia, kde zásadním způsobem přispěli k rozvíjení slovesného programu.

Od Františka Kožíka ostatně máme jednu z prvních **teoretických publikací** věnujících se rozhlasové problematice, a sice knihu *Rozhlasové umění* (1940), kde Kožík formuluje inspirativní teze o specificích rozhlasové umělecké práce, charakterizuje zákonitosti rozhlasové inscenace a pojmenovává také principy rozhlasové režie či rozhlasového herectví. Kožíkova kniha nebyla v tomto smyslu prvním českým teoretickým textem, který se rozhlasové slovesnosti věnoval. Vůbec první takovou práci v českém prostředí byla disertace **Václava Růta** *Divadlo a rozhlas*, kterou Růt obhájil v roce 1936, její knižní vydání však datujeme až rokem 1964. Růtova kniha předkládá základní teoretické teze, vztahující se k problémům estetiky rozhlasové umělecké tvorby: zabývá se otázkami rozhlasové režie i rozhlasového herectví, prostorem rozhlasové hry nebo jednotlivými žánry. Růt také jako první vymezil svébytnost auditivního média; jak napovídá název jeho knihy, zkoumal vztah rozhlasu a divadla, jejich společné, ale především rozdílné vlastnosti. Metodologickým východiskem Růtova uvažování je průkopnická kniha české divadelní vědy *Estetika dramatického umění* (1931) **Otakara Zicha**. Z ní Růt přebírá terminologii, inspiruje se ale také v promýšlení estetických aspektů jednotlivých složek rozhlasového díla; podobně jako Zich v rámci teatrologie, také Růt v kontextu české rozhlasové teorie naznačuje strukturální metodu výzkumu, která umožňuje zkoumat vztahy mezi složkami artefaktu a jejich sémantiku; důležité je také hledisko recipienta, které Zich důsledně traktoval ve své *Estetice* a které zkoumá rovněž Růt, a především hledisko teoretické dramaturgie, jež oba výzkumy rámcuje.



Na Růtův výzkum později navázali další rozhlasoví teoretici; sám autor ostatně kromě jmenované knihy publikoval také řadu teoretických článků, studií, podílel se aktivně na etablování nového média na poli kritické i teoretické reflexe. Kromě Václava Růta a Františka Kožíka je nutné v souvislosti s první etapou rozhlasové teorie jmenovat také **Olgu Srbovou**, která je kromě desítek fundovaných recenzí autorkou útlé, ale stále inspirativní brožury *Rozhlas a slovesnost* (1941), a slovenského teatrologa a dramatika **Petera Karvaše** a jeho knihu *Kapitolky o rozhlase* (1948). Olga Srbová (provdaná Spalová) patří k významným osobnostem české umělecké kritiky a strukturalismu, v rozhlasovém kontextu byla důležitou popularizátorkou vědy a techniky. O rozhlase ovšem už dříve příležitostně psalo také mnoho jiných autorů, zejména co se týče publicistiky (Karel Čapek) nebo odborných, avšak spíše popularizačních textů (Jindřich Vodák, F. X. Šalda); zmínit je potřeba i zájem a texty divadelních kritiků, zejména ale skutečnost, že většina rozhlasových teoretiků prošla rozhlasem i prakticky a znala tak rozhlasovou práci „zevnitř“. Všichni uvedení autoři samozřejmě přispívali k lepšímu poznávání rozhlasu, jeho vymanění se z teatrologických koncepcí a také k rozšiřování zájmu veřejnosti o rozhlas.

### 3. Divadlo u mikrofonu a četba na pokračování (50. léta)

Slibně se rozvíjející původní tvorba a avantgardní výboje třicátých let ovšem ukončila 2. světová válka, během níž rozhlas přešel pod nacistickou správu. Funkce rozhlasu spočívala zejména v **propagandistickém vysílání**, o původní tvorbě s ambicemi zásadně inovovat tvůrčí postupy započaté ve třicátých letech pochopitelně nemůže být řeči. V poválečné době sice lze zaznamenat tendence směřující k rozvíjení žánru původní rozhlasové hry (rozhlas vypisoval soutěže, v níž figurovaly stovky původních textů), k opravdovému vzestupu umělecké výroby však nedošlo, prakticky žádný z titulů se dnes už nepřipomíná. Po roce 1948 se z rozhlasu stává „**hlásná trouba**“ KSC, osvětovou či kulturně vzdělávací funkci rozhlasu nahrazuje **budovatelská a propagandistická funkce**. Povinností tehdejší slovesné produkce byla především služba socialistickým politickým dogmatům, tento trend ostatně vidíme i v divadelní, filmové či literární oblasti. Jako příklad typické dobové agitky lze uvést budovatelské drama Vaška Káni *Parta brusiče Karhana*, které na generačním sporu mladé a starší generace ukazuje nové, ideologické pojetí práce, a akcentuje symptomatické reálie své doby, včetně černobílé typologie hrdinů, jejich vztahu ke kolektivu atd. Tento schematicky rámeček dobové dramatické produkce se ovšem objevoval také v rozhlase. Jakékoli umělecké ambice a pokusy o tvůrčí inscenační řešení byly oficiální cenzurou odmítány jako zhoubný formalismus, inscenační vynalézavost mělo nahradit ideologické poselství, založené na budovatelském nadšení dělnického kolektivu, radosti z brigády a práce pro vlast.

V padesátých letech se stěžejním žánrem dramatického vysílání, který se svým způsobem dokázal vyhnout laciným politickým záměrům a usilovat o elementární umělecké výsledky, stalo tzv. **divadlo u mikrofonu**, tedy **uvádění divadelní hry v rozhlase**. Z dnešního pohledu lze ovšem říci, že metoda nastudování vlastně nebyla adaptací, jak chápeme uvádění dramatu v rozhlase dnes, ale pouhým studiovým přenosem divadelní hry, kdy inscenátoři do textu prakticky nezasahovali a realizovali jej téměř v poměru 1:1. Inscenace byly založeny zejména na deklamativním herectví a stylizovaných dialogích, přísně divadelní aranžmá se ovšem v rozhlase nemohlo uplatnit, řada dramaticky nosných míst vyznívala spíše komicky a neumožňovala posluchačům procítit a pochopit řadu důležitých dějových situací. Vysílání těchto inscenací vycházelo ze sovětské dramaturgické a inscenační doktríny třicátých let, z hlediska dramaturgie pak navazovalo na soudobou divadelní produkci předních pražských činoherních scén: řada úspěšných činoherních premiér se následně promítla do rozhlasového

zpracování, kdy obsazení rolí i základní inscenační konvence vycházely právě z jevištního nastudování. Na druhou stranu právě takto v rozhlase vznikla báze nahrávek, které dnes často řadíme do tzv. zlatého fondu, a to zejména kvůli hereckým výkonům v zásadních rolích světového i českého dramatického repertoáru. Dramaturgickou linii divadla u mikrofonu pojíme zejména s tvorbou tří významných rozhlasových režisérů: **Josefa Bezdíčka**, **Přemysla Pražského** a **Miloslava Jareše**. Všichni tři režiséři v rozhlase pracovali už před válkou, v padesátých letech pak tvořili jádro režiséřského týmu a byli pověřováni natáčením klíčových titulů. Z dlouhé řady divadelních adaptací uveďme například Rostandova *Cyranu z Bergeracu* (rež. Přemysl Pražský, 1955) s Karlem Högerem jako Cyranem, Shakespearova *Othella* (rež. Miloslav Jareš, 1950) se Zdeňkem Štěpánkem (Othello) a Janem Pivcem (Jago) či Ostrovského *Výnosné místo* (rež. Josef Bezdíček, 1952).

Slovesná dramaturgie padesátých let nebyla ovšem zdaleka spjata pouze s adaptacemi divadelních her. Velmi důležitým žánrem se v té době stala také mohutně se rozvíjející **četba na pokračování**, jejíž interpretace byla založena na interpretační dovednosti ústředního narátora. Ten v ideálním případě četbě propůjčoval jednak základní vyprávěcí charakter, jednak konkrétní látku hlasově ztvárnil ve stylizaci odpovídající její žánrové typologii: takto si posluchači oblíbili uklidňující a tklivý přednes Růženy Naskové jako *Babičky* Boženy Němcové (1952); neméně populární byl František Filipovský, jenž s vynalézavou výrazovou hravostí ztvárnil dětský svět Poláčkova románu *Bylo nás pět* (1953); nebo Karel Höger jako interpret *Klapzubovy jedenáctky* (1953) Eduarda Basse.

V žánru rozhlasové četby se mimo jiné poprvé blíže seznamujeme s režisérem **Jiřím Horčičkou**. Horčička v rozhlase na začátku padesátých let začínal jako mladý režisér, který vyrůstal po boku jmenovaných osobností rozhlasové režie, brzy se však profiloval jako tvůrce s vyhraněnou režijní poetikou. Ve svých inscenacích Horčička poprvé experimentoval s postavou **vypravěče**, jehož funkci dramaturgicky promýšlel a usiloval o jeho čím dál podstatnější výrazovou emancipaci. Zvláště patrné je to v Horčičkově vlastní jedenáctidílné dramatinizaci humoristického románu Karla Poláčka *Muži v offsidu* (1954), v níž Horčička do role vypravěče obsadil Karla Högera. Humoristický půdorys Poláčkova světa je v Horčičkově režii fixován právě prostřednictvím vypravěče, který kromě dějových informací a motivů představuje také organizátora situační a jazykové komiky, vytváří atmosféru příběhu. Postupem času bylo opakovaně prověřeno, že Horčička právě v Högerovi našel ideálního interpreta, který je schopen výrazově obsáhnout předepsanou roli nejen v jejím základním



textovém partu, ale především ji ozvláštnit a typizovat natolik, že tato postava bude referenčním bodem celého inscenačního tvaru.



## 4. Válka s mlouky a moderní rozhlas

Režijní tvorba Jiřího Horčíčky se přitom vyvíjela v kontextu zásadní modernizace rozhlasové slovesné dramaturgie, kterou od poloviny padesátých let zaštiťovala nastupující generace dramaturgů, zejména trojice **Jaromír Ptáček, Jaroslava Strejčková** a **Josef Hlavnička**. Je třeba zdůraznit, že uvedená trojice do rozhlasu nastupovala v době, kdy rozhlas jako státní a de facto propagandistické médium podléhal centrálnímu cenzurnímu dohledu, kdy řada umělců stále do vysílání nesměla (po personálních čistkách po r. 1948), a kdy část intelektuální elity národa trávila dlouhá léta v kriminálech, další pak na indexu či v emigraci. Dramaturgická práce mladých tvůrců nespočívala jen v obohacování repertoáru, tedy v objevování dosud neuváděných autorů a nalézání dramaturgických skulin, které zůstávaly dřívější dramaturgii zapovězeny, nýbrž také v autorsky invenční práci s texty literárních předloh. Dramaturgové a režiséři rozhlasové inscenace začínají ve druhé polovině padesátých let usilovat o náročná inscenační řešení: samozřejmou součástí inscenační metody se stává **zvuková metafora**, výrazové prostředky rozhlasové inscenace se již zdaleka neomezují jen na stylizované herecké projevy, plnohodnotnou součástí zvukové struktury je náhle sémanticky odůvodněná **pauza, zvukový detail, hudební kompozice, ruchy, zvukově-hudební kontrapunktiky**. Asociativní a kontrapunktická práce se zvukovou metaforou a symbolem otevřela dosud netušené sémantické pole, v němž režisér neatakují mysl posluchače jen na úrovni dialogu či monologu postav, ale kdy znakové sdělování a imaginativnost inscenací vyžaduje mnohem soustředěnější pozornost posluchačů.

Mezníkem vývoje rozhlasové slovesné tvorby se v roce 1958 stala Horčíčkova dramaturgie dystopického románu Karla Čapka *Válka s mlouky*. Režisér Horčíčka zde odhalil dosud neobjevené možnosti rozhlasové inscenace, reproduktivní povahu rozhlasu definitivně nahradilo umělecké provedení založené na specifických zákonitostech auditivní tvorby. Myšlenkově i kompozičně vrstevnatý Čapkův román je v Horčíčkově inscenaci realizován **polyfonicky**: narativ není rozvíjen jen dialogem postav nebo vyprávěčem, ale **kombinací** více výrazových možností. Horčíčka zde poprvé naplno využívá potenciálu rozhlasové řeči – důležitým prostředkem sdělování jsou rozmanité zvukové detaily či efekty, zásadní sémantickou i narativní funkce zastává stříh. Princip téměř filmového vyprávění, které neredukuje, ale naopak zvukově akcentuje epická místa předlohy, Horčíčka dlouhodobě rozvíjel v dalších desetiletích své režijní kariéry. Dramaturgie *Války s mlouky* je založena mimo

jiné na střetávání lidského a mločího světa, pro potřeby inscenace Horčíčka vytvořil speciální „mločí řeč“, která vznikla technickou deformací hlasu samotného režiséra. Autorka dramaturgie Jaroslava Strejčková učinila průvodcem děje vypravěče (Karel Höger), který zastupuje autorské stanovisko Karla Čapka, jeho herecká stylizace je interpretačně i zvukově odlišena od jednajících postav, symbolizuje ji varovný apelativní tón Högerova hlasu. Na vzniku inscenace se podílela řada mladých tvůrců, z nichž postupně vyrostly stěžejní umělecké osobnosti rozhlasové tvorby: kromě režiséra Jiřího Horčíčky a dramaturgyně Jaroslavy Strejčkové také dramaturg Jaromír Ptáček, zvukový mistr Zdeněk Škopán či zvukový rekvizitář Artur Šviha; z rozsáhlého hereckého ansámblu jmenujme alespoň Karla Högera (vypravěč), Jana Pivce (van Toch), Rudolfa Deyla ml. (Povondra), Bedřicha Veverku (Bondy) nebo Rudolfa Hrušínského (Greggs).

## 5. „Zlatá šedesátá“ v rozhlase

Experimentální zvukové řešení *Války s mloky* anticipovalo rozvoj inscenační poetiky šedesátých let, kdy ovšem v centru pozornosti již nestojí adaptace literárních předloh, nýbrž původní rozhlasová hra. Jiří Horčíčka se na přelomu padesátých a šedesátých let stává šéfredaktorem, v režijním týmu kromě něj nacházíme také další jasně profilované režijní osobnosti, zejména **Josefa Henkeho**, **Josefa Melče**, **Josefa Červinku**, **Alenu Adamcovou** nebo **Petra Adlera**. Z dnešního hlediska je to právě období šedesátých let, které označujeme za nejdůležitější etapu rozhlasového umění, právě v této době vznikají stěžejní díla původní rozhlasové tvorby. Jakkoli ovšem šedesátá léta pojíme výhradně s původní tvorbou, také v této době v rozhlase vznikala řada adaptací prozaických či dramatických předloh, v literární redakci pak desítky, ba stovky dodnes reprízovaných a umělecky špičkových čtení na pokračování či pořadů poezie (zejména pořady redaktorů **Václava Daňka**, **Rudolfa Matyse**, **Violy Fischerové**, **Jindřicha Pokorného** a **Václava Cibuly**). Původní rozhlasová hra tvoří jádro umělecké produkce šedesátých let, bylo by však chybou opomíjet některé další žánry, také v nich totiž rozhlas v té době zaznamenal významný kvalitativní posun: hovořím například o pohádkách a vůbec tvorbě pro děti (režie Karla Weinlicha a Jana Bergera), literárním pásmu (které bylo na vzestupu už od padesátých let a pojíme je především s osobností Františka Gela), dokumentu a reportáží.

Důležitým aspektem umělecky dynamického období šedesátých let v rozhlase byla vrstevnatost dramaturgických linií a autorských tendencí. Poetika rozhlasové hry té doby nespočívala na jediném jasně vymezeném základě, nejednalo se o homogenní, nýbrž značně **heterogenní tvůrčí prostor**, který ovlivňovala poetika filmové a literární nové vlny, stejně jako poetika divadel malých forem, existenciální filosofie a literatura, reflexe válečné minulosti, absurdní divadlo, modelové drama, moderní česká i světová próza, ale také moderní zahraniční rozhlasová hra. Slovesná tvorba tehdejšího rozhlasu přitom prokazuje, že rozhlas jako médium vlivy z jiných uměleckých oblastí nejen absorbuje, ale také svébytně rozvíjí. Politické uvolnění přispělo k okysličení personálních řad uměleckých redakcí, na pozice redaktorů se dostávají kvalifikovaní lidé, jejichž zásluhou se z rozhlasu rychle stává významná kulturní instituce šedesátých let. Proměna dramaturgie se přitom ovšem netýkala jen slovesných pořadů, razantně se proměnila také tematika i jazyk publicistiky, reportáží, zpravodajství, zábavných pořadů, ale i tvorby pro děti a mládež. Vzdělaní redaktori náhle neoslovují posluchače

frázovitým hlášením politických agitací, jazyk se zcivilňuje, probíraná témata pravidelně akcentují podstatné společenské události; součástí publicistiky je dříve nevídaný kritický osten pořadů, ochota k dialogu a nabízení více alternativ. Československý rozhlas se v šedesátých letech začal aktivně účastnit prestižních zahraničních festivalů a přehlídek, mimořádným úspěchem české rozhlasové hry byly tři ceny na nejprestižnějším rozhlasovém festivalu **Prix Italia**, které za své inscenace získal Jiří Horčíčka: *Bylo to na váš účet* (Ludvík Aškenazy, 1964), *Linka důvěry* (Miloslav Stehlík, 1966) a *Neodvratný skon maratonského běžce* (Jiří Vilímek, 1968). Mezinárodní uznání mělo příznivé důsledky pro jednotlivé tvůrce, ale i pro celý Československý rozhlas, ke spolupráci se zahraničními rozhlasovými domy byli opakovaně zváni domácí režiséři, dramaturgové, ale i autoři. Nutno dodat, že s nástupem normalizace nastala paradoxní situace, kdy podle her špičkových českých původních autorů vznikaly v zahraničních rozhlasech stále nové inscenace, v Čechách však stejní autoři nesměli nejen publikovat, ale inscenace jejich her se často ani nereprízovaly.

Z desítek oceňovaných inscenací šedesátých let jmenujme alespoň několik nejdůležitějších, které byly opakovaně kriticky reflektovány a představují jakýsi reprezentativní vzorek tehdejší rozhlasové tvorby. Výčet zároveň poukazuje na řečenou žánrovou rozrůzněnost, v soupisu nacházíme jména klasiků světové prózy i moderního dramatu, především ale původní rozhlasové autory, které k rozhlasové tvorbě v šedesátých letech přivedli výše uvedení dramaturgové. Od **Jiřího Horčíčky** je kromě tří vítězných inscenací na Prix Italia nutno zmínit inscenace modelového dramatu (např. Milan Uhde – *Výběrčí*, 1967), inspirace absurdní dramatikou (Samuel Beckett – *Všichni, kdož padají*, 1964), existenciální dramata s tématem válečné minulosti (Ludvík Aškenazy – *Kůže*, 1967), či experimenty s rozhlasovou komedií (Karel Cop – *Hodiny*, 1963) a absurdní satirou (Ivan Vyskočil – *Cesta do Úbic*, 1967). Z tvorby **Josefa Henkeho** vynikají zejména adaptace moderní literatury, v nichž režisér usiloval o inscenační novátorství, ale také nadčasovou aktuálnost sdělení: *Venku přede dveřmi* (Wolfgang Borchert, 1962), *Život a dílo skladatele Foltýna* (Karel Čapek – František Pavlíček, 1963), *Krysař* (Viktor Dyk – E. F. Burian, 1964), *Malba na dřevě* (Ingmar Bergman, 1966), *Bílé noci* (F. M. Dostojevskij, 1966), *Proměna* (Franz Kafka, 1967), nebo *Zástupové* (F. X. Šalda, 1968). Josef Henke významně rozvinul také režijní možnosti realizace absurdního dramatu, k jeho klíčovým inscenacím patří Beckettovo monodrama *Krappova poslední nahrávka* s Milošem Nedbalem v titulní roli (1966) či Pinterova hra *Celou noc venku* (1968); už v šedesátých letech Henke navázal spolupráci s brněnským dramatikem Antonínem Přídalem, když natočil jeho baladické podobenství *Sudičky* (1968). Režisér **Josef Melč** se od počátku své kariéry



profiloval jako režisér myšlenkově náročných, duchovně laděných literárních předloh a her. K jeho zásadním režiiím šedesátých let patří především inscenace rozhlasové hry *Partita pro dřevěný nástroj* (1963) polského autora Stanisława Grochowiaka, adaptace dramatu *Tragédie člověka* (Imre Madách, 1965), režie jediné původní rozhlasové hry Václava Havla *Anděl strážný* (1968), inscenace moderního přepisu *Antigony* francouzského dramatika Jeana Anouilha (1969) či oceňovaná inscenace *Urhamleta* Miloše Rejnuše (1969). Mezi důležité inscenace **Josefa Červinky** patří dvě inscenace her Heinricha Bölla *Hodina v rodném městě* (1962) a *Bilance* (1965) nebo *Nepříjemná ústřice* (Giles Cooper, 1968), z dílny **Petra Adlera** například inscenace *Všechny moje hlasy* (Antonín Přidal, 1967); rozhlasovou inscenaci Topolova dramatu *Hodina lásky* natočil v roce 1968 **Otomar Krejča**, ve stejném roce v rozhlase vznikla také adaptace Čapkova dramatu *R. U. R.* (režie **František Štěpánek**), **Alena Adamcová** natočila groteskní camusovskou persifláž Rudolfa Matyse *Sisyfos na prázdninách* (1967).

Kromě samotné původní produkce symbolizuje rozhlas šedesátých let také významný rozvoj teoretické reflexe umělecké tvorby; v rámci Československého rozhlasu vzniká na začátku šedesátých let **Studijní oddělení**, vedené Jiřím Ledererem. Úkolem odborného pracoviště bylo systematicky mapovat teoretické problémy rozhlasové tvorby, řada analytických a teoretických textů vycházela tiskem (časopis *Studie a úvahy*), pořizovaly se překlady zahraničních teoretických studií. Z týmu badatelů vynikal zejména literární teoretik a kritik **Jan Lopatka**, který se v 60. letech zabýval problematikou rozhlasové dramatisace prozaické literatury, a jehož texty patří k nejdůležitějším teoretickým východiskům pro zkoumání vztahu literatury a rozhlasové realizace. Poetice rozhlasové hry šedesátých let se s odstupem věnovaly také dvě stěžejní odborné monografie české rozhlasové teorie: **Jan Czech** analyzuje ve své knize *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945* (1987) několik zásadních inscenací té doby, zkoumá vývoj inscenační praxe, samostatnou kapitolu věnuje Horčičkově inscenaci *Bylo to na váš účet*; **Alena Štěrbová** akcentuje období šedesátých let v kontextu rozhlasové dramaturgie, její kniha *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce* (1995) je dodnes cenná z teoretického i historiografického ohledu. Publikace Jana Czecha a Aleny Štěrbové tvoří jádro českého myšlení o rozhlasové inscenaci, obsahují důležité analytické postřehy o významných inscenacích, tvůrcích, žánrech literárního a dramatického vysílání, i rozhlasové dramaturgii, slouží jako základní teoretický rámec uvažování o umělecké rozhlasové tvorbě. K důležitým součástem dobové reflexe rozhlasové tvorby patřily pravidelné kritiky v časopisech *Divadlo* či brněnský *Host do domu*.

## 6. Normalizace a stereofonní dramtizace prózy

Renesanci rozhlasového hry šedesátých let násilně přerušily politické události roku 1968, s nástupem normalizace byly v rozhlase od roku 1969 zahájeny **masové personální čistky**, následované dramaturgickou a programovou reorganizací.<sup>3</sup> Jakkoli se vyházovy dotkly především zaměstnanců zpravodajských a publicistických redakcí, poznamenány byly také redakce rozhlasových her a literární redakce. Nejviditelnější obětí z řad uměleckých zaměstnanců se stal Josef Henke, který v rozhlase nuceně skončil k lednu 1972, s rozhlasem nesměl spolupracovat až do konce normalizace ani jako externista.<sup>4</sup> Zákazy a pracovní perzekuce postihly stovky tvůrců z řad autorů, režisérů, dramaturgů, překladatelů i herců, politické ochlazení znemožnilo pokračovat v nastolených trendech šedesátých let, dramaturgie se uzavřela jakýmkoli tematickým, žánrovým či formálním inovacím. Z pozice předního kulturně uměleckého média, které získalo značný kredit u odborné veřejnosti i široké spektrum posluchačů, rozhlas opět ustoupil na pozici „hlásné trouby KSČ“. Základním předpokladem zaměstnanců se podobně jako v padesátých letech stala stranická příslušnost a politická loajalita, etablovaní dramaturgové a režiséři byli dlouhodobě umělecky degradováni povinností podílet se na propagandistických pořadech a inscenacích autorů, kteří by se ještě před několika lety do vysílání vůbec nedostali. Pokles umělecké úrovně ovšem signalizovala personální proměna na vedoucích místech, na posty šéfredaktorů a vedoucích pracovníků byli dosazeni nekompetentní, zato prověřeni partajníci, kteří tak šéfovali podstatně nadanějším kolegům. Výchovu stranických kádrů měl v rozhlase na starosti Miroslav Mráz alias Xaver, jehož jméno se stalo nechtěným symbolem úpadku a kolaborace normalizačního rozhlasu.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Detailní obraz normalizace v Čs. rozhlase podaly rozhlasové historičky Eva Ješutová a Jaroslava Nováková. JEŠUTOVÁ, Eva, NOVÁKOVÁ, Jaroslava. Normalizace v Československém rozhlase.

<sup>4</sup> BOJDA, Tomáš. Rozhlasový režisér Josef Henke. S. 216-239.

<sup>5</sup> Osudy normalizačního rozhlasu a zejména působení Miroslava Mráze autorsky zpracoval rozhlasový dramaturg a dramatik Jan Vedral ve svém „zvukovém románu“ *Xaver*; scénář byl v Českém rozhlase natočen v roce 2009 jako sedmidílný seriál režisérem Petrem Mančalem.

Jako jedno z řešení úbytku posluchačů a zároveň jako iniciativu k vytvoření vlajkové lodi slovesného vysílání zahájil Československý rozhlas produkci nekonečného rodinného seriálu *Jak se máte, Vondrovi?* Úkolem seriál dramaturgicky připravit byla pověřena zkušená dramaturgyně Jaroslava Strejčková, která takto musela vykupovat své dřívější odvážné dramaturgické působení. Úvodní díly seriálu autorsky zpracovala dvojice Jiří Marek a Jan Otčenášek, ústřední role manželského páru Vondrových ztvárnili Jiřina Švorcová a Karel Urbánek, jejich děti hráli Marek Eben a Slávka Hozová. Kvůli nepřetržité produkci nových dílů *Vondrových* vznikla v rámci hlavní redakce literárně dramatického vysílání samostatná redakce seriálů, do ní byl přeřazen například Jaromír Ptáček, jeden z reprezentantů tvůrčí svobody šedesátých let. Seriál byl vysílán od prosince 1975 až do roku 1989, celkem vzniklo 730 dílů. Břítkou kritiku seriálu a potažmo celé normalizační dramaturgie Československého rozhlasu podal ve své knize *Radiojournal v ko(s)mickém věku* Jan Lopatka, který ovšem s nástupem normalizace v rozhlase skončil, podobně jako celé Studijní oddělení. Lopatkova kniha vyšla poprvé v roce 1984 ve strojopisné samizdatové edici *Expedice*, oficiálně byla vydána až v r. 1993. Zpřetrhání kontinuity a ztráta kontaktu se západními rozhlasy, stejně jako zákaz realizovat díla autorů jakkoli moderních či tematicky závažných, ovšem negativně ovlivnilo úroveň slovesného rozhlasového vysílání. Na uvolněná místa po autorech jako Ludvík Aškenazy, Ivan Vyskočil či Milan Uhde nastoupili konjunkturální diletanti, jejichž hry odpovídaly tradičním ideologickým schématům – hledání vnitřního nepřítele, kolektiv jako zdroj spokojeného života, (pseudo)sociální tematika. Mezi autory, jejichž původní díla či adaptace byly hojně uváděny, patřili například Václav Hons, Bohumil Nohejl, Donát Šajner, Jiří Souček, Jan Kozák ad. Vysílání opět kontroloval centrální cenzurní orgán, dřívější Hlavní správu tiskového dohledu (HSTD), která fungovala v padesátých letech, nahradil Úřad pro tisk a informace (ÚTI).

Tvůrčí osobnosti, které se v uměleckých redakcích udržely i po normalizačních prověrkách, našly možnost, jak vzdorovat uniformované inscenační i námětové podprůměrnosti v žánru **rozhlasové adaptace literární předlohy**, především pak v žánru **rozhlasové dramatisace prózy**. Naznačené inscenační cesty, jimiž se ubíraly realizace původních dramatiků šedesátých let, mohla dramaturgie rozvíjet právě v tomto žánru. Aby látka měla naději dostat se do výroby, bylo zapotřebí splnit dva základní předpoklady: nalézt autora, který politicky „nevadil“, jehož dílo ale zároveň disponovalo nezpochybnitelnou literární kvalitou, a umožňovalo tvůrčí dramaturgické a režijní nastudování. Takové náměty dramaturgové hledali především v prozaické literatuře 19. století, typicky u autorů ruských, jejichž jména byla politicky i umělecky nezpochybnitelná. Touto dramaturgickou cestou se vydala většina

režisérů, kteří v rozhlase zůstali; nejlepší výsledky v této oblasti zanechali Jiří Horčička a Josef Melč, kromě nich ovšem také Alena Adamcová nebo Josef Červinka. Kromě prozaických předloh vznikaly také adaptace divadelních her, velmi oblíbeným a kvantitativně snad nejčastějším žánrem slovesné rozhlasové tvorby té doby se stala četba na pokračování. Jednotliví režiséři ovšem často pracovali na realizacích všech těchto předloh, dramaturgický rozdíl spočíval v tom, že zatímco rozhlasové inscenace připravoval tým dramaturgů rozhlasových her, četbu na pokračování připravovala literární redakce.

Inscenačním východiskem řady adaptačních inscenací se stala **stereofonie**, tedy technologie natáčení, která se v Československém rozhlase objevila přibližně v polovině šedesátých let, a která postupně nahrazovala **monofonní** natáčení. Zatímco monofonie znamenala, zjednodušeně řečeno, natáčení na jeden mikrofon, stereofonická koncepce (na více mikrofonů) umožňovala režijně akcentovat mnohem širší sémantickou škálu, prohlubovat práci s hloubkou pole a **plasticitou** zvukového obrazu. S nástupem stereofonie se významně rozvinula režijní práce s prostorem a pohybem postav na scéně, rozvíjeny byly možnosti zvukového vytváření epických scén, prolínání více dějových plánů, vrstvení jednotlivých perspektiv, odlišování časoprostoru a postav. Stereofonie umožňuje **paralelní rozvíjení více dějových a narativních linií**, tím pádem je posluchač schopen **simultánně vnímat** více vrstev příběhu. Stereofonická metoda ovšem podnítila také diferencovanější promýšlení **stříhové skladby**; pomocí stříhu a jeho kombinace se zvukovým řešením mohly být náhle ještě výrazněji odlišeny různé hrací plány inscenace. Vůbec první českou stereofonickou inscenací byla v roce 1965 inscenace pohádkové hry Zdeňka Svěráka *Krápník a Františka* (režie Jan Fuchs), za skutečné objevení možností stereofonního natáčení však pokládáme Henkeho inscenaci Kafkovy *Proměny* (1967). Právě stereofonie se ukázala být klíčovým materiálem pro náročné auditivní dramatizace rozsáhlých románových epopéjí, které v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let natáčel především **Jiří Horčička**: nejvýrazněji se stereofonická vrstevnatost projevila v jeho čtyřdílné inscenaci Tolstého románu *Vojna a mír* (1978) a následně v šestidílné inscenaci *Tichého Donu* (1982) podle románu Michaila Šolochova. Na obou dramatizacích Horčička spolupracoval s dramaturgy **Jaroslavou a Janem Strejčkovými**, jejichž scénáře vždy vznikaly s vědomím Horčičkova režijního záměru a s tendencí k epicky konturované zvukové fresce. Podobně ambiciózní produkcí byla také šestidílná dramatizace Gogolova románu *Taras Bulba* (dramatizace Anna Smetanová, 1983) režisérky Aleny Adamcové.

V kontrastu s epickou okázalostí Horčíčkových režii stály zvukově asketické režie **Josefa Melče**, jehož režijní metoda spočívala především v rozkrývání myšlenkových podtextů a idejí literárních předloh. Melčovy režie se vyznačují nebývalou redukcí zvukové a hudební složky, v centru zvukové struktury stojí u Melče vždy **mluvené slovo řečené v tichu**. Kontrapunkt slova a ticha, jehož podstatou ovšem není „absence zvuku“, nýbrž režijně a myšlenkově odůvodněný záměr, akcent na sémantiku slova a všech jeho významů, se nejvýrazněji projevil v Melčových režiih podle románů Fjodora Michajloviče Dostojevského: v roce 1981 Melč natočil dvanáctidílnou četbu *Zločinu a trestu*, o rok později dvoudílnou inscenaci *Idiota*, v roce 1989 opět dvanáctidílnou četbu *Uražených a ponížených*, v roce 1998 pak dvoudílnou inscenaci *Bratrů Karamazovových*. K typickým znakům Melčova režijního stylu patří nezvykle expresivní herecká stylizace, ostré profilování charakterů postav, jejich konfliktů a motivací, výrazně dramaticky přexponované dramatické situace, v nichž je do nejmenšího detailu rozvíjena psychologie postav. Melčova režie zůstává skryta za herci, právě oni jsou nositeli rytmické koherence, v herecké expresi a tichu je ukotvena zvuková konvence Melčových režiih. Kromě dramatizací Dostojevského patří mezi významné Melčovy režie například Goethův *Urfaust* (1979), Gončarovův *Oblomov* (1979), Zeyerův *Zelený vítěz* či adaptace Vrchlického historických dramát z českých dějin *Drahomíra* a *Bratři* (obě z r. 1983). Důležitou součástí Melčovy režijní tvorby byly pořady poezie, které natáčel zpravidla ve spolupráci s literárním redaktorem Rudolfem Matysem, a to v širokém tvarovém rozpětí: od krátkých pětiminutovek, přes komponované pořady, po rozsáhlé stereofonické inscenace (za všechny zmiňme Máchův *Máj*, 1986).

Stereofonická koncepce natáčení umožnila rozsáhlé romány realizovat bez významných redukcí v dějových motivických liniích. Z uvedených příkladů vyplývá podstatná skutečnost, že na rozdíl od původní dramatiky šedesátých let, které byly natáčeny jako celovečerní, obvykle přibližně hodinové inscenace, adaptační dramaturgie cíleně předpokládala rozsáhlejší inscenační rámec a vysílání po částech. Román jako *Vojna a mír* ovšem nelze nastudovat v hodinové stopáži, má-li realizace odpovídajícím způsobem zachytit dramatický oblouk předlohy. Členění na více dílů a strukturace jednotlivých dějových ohnisek uvnitř epického rámce umožnili vytvořit specifickou podobu rozhlasové dramatizace prózy, Jan Czech doslova uvádí, že zde byl konstituován zvláštní „epicko-dramatických druh“<sup>6</sup>. Jmenované inscenace se

---

<sup>6</sup> CZECH, Jan. O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945. S. 172.

z inscenačního hlediska vyznačují zejména tím, že epická místa předlohy, jež rozhlas dříve (z nedostatku výrazových možností, jak tato místa adekvátně zvukově řešit) pomíjel, naopak zdůrazňují, právě okolo nich režisér vyprávění komponuje. Klíčovou úlohu v této adaptační linii získávají herci, jejichž úkolem je vytvořit rozsáhlé dramatické oblouky postav, které v průběhu děje zaznamenávají často velmi dynamický vnitřní vývoj, stárnou, ocitají se v široké škále dramatických situací, jsou paralelně účastny v několika dějových liniích. Herectví je stylizováno v intencích románové předlohy, současně ovšem vychází nikoli z textu románu, ale ze scénáře dramatisace. Horčíčkovy či Melčovy dramatisace nemodifikují myšlenkový, ideový, ani stylový rámec předloh, jedná se o svébytný způsob tzv. zvukové objektivace, kdy dochází ke kombinaci principů diegetických (jež odkazují k epice a lineárnímu vyprávění) a mimetických (směřujících k předvádění hrané události, vytváření dramatických situací a dramatu). Profilace postav ovšem zároveň podléhá celkové organizaci zvukové struktury a vůbec zvukové hierarchii jednotlivých složek; tvůrcem, jenž zodpovídá za výsledné dílo, je režisér.<sup>7</sup>

Dynamickou zvukovou strukturu narativně sjednocuje zpravidla **vypravěč**, který je nositelem základních dějových informací, může charakterizovat postavy, komentovat situace, změny času a prostoru. Jiří Horčíčka s ním pracoval už v padesátých letech, postava vypravěče může být formálně řešena mnoha různými způsoby – od objektivního komentátora po expresivní jednající postavu. Z hlediska herecké stylizace využil vypravěče nejúčinněji Josef Melč, a to paradoxně nikoli v rámci rozhlasové inscenace, ale v kontextu četby na pokračování. Vypravěč Melčova *Zločinu a trestu* (Eduard Cupák) se stává aktivní postavou, jeho funkce je jednak objektivně deskriptivní (popisuje situace, prostředí, pocity postav), zároveň ale i subjektivně expresivní – vypravěč se stává alter egem hlavní postavy Raskolnikova, leč které klíčové situace nevytváří samotný herecký protagonista Raskolnikova (Václav Postránecký), ale právě vypravěč. Dvojitá akcentace postavy zde Melčovi slouží jako účinný **dynamický princip**, zvyšuje míru emocionálního působení situací. Tento netypický způsob zacházení s vypravěčem nabývá právě v psychologicky exponované dramatisaci *Zločinu a trestu* zvláštní význam, je

---

<sup>7</sup> Spolupráci režiséra s hercem v kontextu dramaturgické linie adaptací románových předloh v období normalizace jsem popsal v knize *Herec a režisér v rozhlase*. Viz BOJDA, Tomáš. *Herec a režisér v rozhlase*. Kapitoly z tvorby Jiřího Horčíčky a Josefa Melče.

základním vyjádřením vnitřního konfliktu vraha Raskolnikova, odrazem jeho pochybností a duševní rozeklanosti.

Ve druhé polovině osmdesátých let v rozhlase dochází, podobně jako v celé kultuře, k postupnému uvolňování cenzurního dohledu, realizovat se smějí látky, které by ještě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let do vysílání zařazeny být nesměly. Do výroby se opatrně dostávají hry a adaptace metaforického či alegorického charakteru: symbolem tohoto postupného uvolnění jsou dvě inscenace Jiřího Horčičky, na kterých režisér spolupracoval s dramaturgem Janem Vedralem. V roce 1987 Horčička natočil politicky provokativní Vedralovu hru *Urmefisto*, která motivicky vychází z románu Klause Manna; ve stejném roce ale vzniká i Vedralova třídílná dramaturgická adaptace Bulgakovova románu *Mistr a Markétka*. Vynalézavé formální řešení, spolu s na svou dobu nebývalou politickou metaforičností, činí z obou inscenací vrcholné příklady slovesné tvorby závěru normalizačního období.

## 7. Svobodný rozhlas a nové výzvy

Politické změny roku 1989 rozhlasovou dramaturgií výrazně změnily. Hned v roce 1990 se do rozhlasu vrací řada dříve vyhozených umělců, šéfredaktorem se po téměř dvacetileté vynucené odmlce stává **Josef Henke**, prvním ředitelem pak **František Pavlíček**. Proměňuje se pochopitelně také programová skladba, končí produkce normalizačního seriálu *Jak se máte, Vondrovi?*, do vysílání se opět vracejí autoři, jejichž díla se dvacet let uvádět nesměla. Kromě jiného však nová situace znamená také razantní proměnu personálního obsazení redakcí, přebujelý aparát nepotřebných partajních zaměstnanců je významně redukován. Redukce zaměstnanců ovšem podmiňuje také značné omezení výroby, množství slovesných pořadů rapidně klesá. Před rozhlasem se objevují nové výzvy, náhle musí čelit konkurenci rychle se rozvíjejících soukromých médií, zcela jiná je také poptávka publika. Umělecké redakce sice okysličuje příliv dříve zakazovaných autorů, ti se však nevracejí do poměrů totožných s šedesátými lety.<sup>8</sup>

Dvacetiletá proluka prakticky znemožnila „navazovat, kde se přestalo“, změnily se dobové akcenty i kulturní ovzduší. V rozhlase sice nadále vznikají literární pořady, důležitější než formální řešení se ale zdají být především témata, hojně uváděny bývají deníkové záznamy a esejistika; četby a inscenace z děl autorů 19. století nahrazují realizace autorů samizdatových či dlouho neuváděných (*Dotazník Jiřího Gruši*, 1990; *Sekyra* Ludvíka Vaculíka, 1991 ad.); v rámci původní tvorby dochází k obnoveným premiérám trezorových děl a zakázaných autorů (Antonín Přidal, Jaromír Ptáček, Ludvík Kundera, Milan Uhde, Ivan Klíma), někteří z autorů šedesátých let se vracejí k práci a píšou hry nové. Z mladší generace autorů, kteří za normalizace uvádění být nemohli, se po roce 1990 prosazují především **Daniela Fischerová**, **Přemysl Rut** a **Jan Vedral**. Hry Daniely Fischerové režíruje zpravidla Hana Kofránková, za všechny zmiňme alespoň hry *Zapřený Albert* (1989) či *Velká vteřina* (1992); hry Přemysla

---

<sup>8</sup> Nemožnost v pravém slova smyslu navázat na poetiku šedesátých let se ovšem zdaleka netýkala jen rozhlasu, podobná situace nastává po r. 1990 také v literatuře, divadle nebo filmu. Poptávka po kultuře je zvláště v první polovině devadesátých let až překvapivě nízká, divadla mají problém naplnit hlediště, finanční problémy se dotýkají také filmového průmyslu, rozhlas čelí otázkám, jak oslovit posluchače v době svobodného (kulturního) trhu.



Ruta natáčí Petr Adler, Michal Lázňovský (např. *Viktor a drak*, 1998) či opět Hana Kofránková (*Babinský a Palacký neboli Báseň a pravda*, 2000), Vedralovy hry zejména Jiří Horčička (*Ve skladišti mé hlavy*, 1994; *Dabér*, 1996). Důležitým faktem je, že dramaturgie opět zahrnuje moderní autory závažných témat: Josef Henke natáčí inscenace her **Samuela Becketta** (*Cascando*, 1992; *Docela sám*, 1993), **Friedricha Dürrenmatta** (*Soudce a jeho kat*, 1994; *Porucha*, 1994) či **Thomase Bernharda** (*Minetti – Portrét umělce jako starého muže*, 2002), Jiří Horčička například **Ionescovu** *Lekci* (1991), Josef Melč grotesku **Ślawomira Mrożka** *Na širém moři* (1990).

Režijní tým se po roce 1990 průběžně omlazuje, ke slovu se dostávají režiséři a režisérky mladší generace jako **Hana Kofránková**, **Markéta Jahodová** či **Lída Engelová**, v režijním týmu je také **Ivan Chrz**, **Vladimír Tomeš** či **Vladimír Rusko**. Současně s nimi ovšem zůstávají režiséři jako **Josef Henke**, **Josef Melč**, **Jiří Horčička**, **Josef Červinka** či **Petr Adler**, vrací se za normalizace vyhozený **Jan Fuchs**. Jakkoli se programová skladba diferencuje a v produkci slovesné tvorby nastává značná diverzifikace, přetrvávají tradiční žánry rozhlasové tvorby, tedy **původní rozhlasová hra**, **adaptace divadelní hry** („shakespearovský cyklus“ Markéty Jahodové, „ibsenovský cyklus“ Hany Kofránkové) či **dramatizace** (Werfelových *Čtyřicet dnů* v režii Jiřího Horčičky), rozvíjí se žánr **rozhlasového seriálu** (Kofránkové režie Fieldingova *Toma Jonese*, 1995; Chrzova režie Eцова *Jména růže*, 2002). Ve vsi této pestrosti a rozrůzněnosti slovesné produkce ovšem soliterně zůstává Josef Melč, který po prakticky celá devadesátá léta připravuje jednotlivé díly čtení z Jeruzalémské Bible *Čteme Písmo* (od r. 1993); původní záměr natočit kompletní Starý i Nový zákon však Melč nestihne dokončit, umírá v roce 2002 (vzniklo 173 dílů, tedy přibližně třetina Starého zákona).

Na úhrnnější zhodnocení rozhlasové tvorby po roce 2000 se zdá být stále brzo, pro systematickou reflexi dramaturgického vývoje je potřeba patřičný odstup. V prvním desetiletí nového milénia zemřel Josef Melč (2002), Josef Červinka (2003), Josef Henke (2006) i Jiří Horčička (2007); generace režisérů, kteří po těchto tvůrcích přebírali pomyslné žezlo, je dnes na prahu sedmdesátky a v rozhlase už zaměstnání většinou nejsou, příležitostně s ním ovšem spolupracují externě. Jedním z posledních dramaturgicky jasně vymezených záměrů Českého rozhlasu byl v roce 2007 vznik cyklu **Hry a dokumenty nové generace**, na němž se však organizačně podíleli již zkušení tvůrci jako Jan Vedral a Antonín Přidal (spolu s nimi také

dramaturgové Kateřina Rathouská a Marek Horoščák).<sup>9</sup> V rámci tohoto cyklu se k autorské práci pro rozhlas začali dostávat mladší autoři, někteří z nich s rozhlasem spolupracují dodnes. S nástupem digitálních médií a internetu ovšem rozhlas vzdoruje rozmanité konkurenci uměleckých i pseudouměleckých obsahů, náročnost slovesné produkce se úměrně tomu zmenšuje, ubývá ambiciózních inscenačních záměrů, nemluvě o autorském či režijním rukopisu. Z mladší (či dnes již spíše střední) generace režisérů si trvalou kvalitu udržují zejména režiséři **Aleš Vrzák**, **Petr Mančal** a **Lukáš Hlavica**. Důležitou součástí auditivního trhu se minimálně v poslední dekádě stala produkce audioknih, která má na jednu stranu významný potenciál přivádět k poslechu mluveného slova nové posluchače, na druhou stranu vytváří konkurenci tradičnímu žánru četby na pokračování. Audioknihy zpravidla nevyrábí Český rozhlas, nýbrž specializovaná audioknižní nakladatelství, vyhledávaným žánrem je zde detektivka a kriminální thriller. Rozhlasová slovesná tvorba ovšem nevzdoruje jen konkurenci vnější, ale také proměně akcentů uvnitř vysílacího schématu či programové skladby. Řada posluchačů dnes rozhlas vnímá jako výhradně zpravodajské či publicistické médium, o umělecké výrobě se ví málo. Rozhlas by na svou kulturní funkci neměl rezignovat, patří k jeho tradici a nejdůležitějším úlohám.

---

<sup>9</sup> Detailnější výklad viz SCHULZOVÁ, Eva. Rozhlasové hry nové generace.

## DOPORUČENÁ ZÁKLADNÍ LITERATURA

BOJDA, Tomáš. Herec a režisér v rozhlase. Kapitoly z tvorby Jiřího Horčičky a Josefa Melče. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020.

BOJDA, Tomáš. Rozhlasový režisér Josef Henke. In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2021, roč. 24, č. 1, s. 216-239.

CZECH, Jan. O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945. Praha: Panorama, 1987.

ČÁBELOVÁ, Lenka. *Radiojournal: Rozhlasové vysílání v Čechách a na Moravě v letech 1923-1939*. Praha: Karolinum, 2003.

*Dramaturg v rozhlase*. Praha: Československý rozhlas, 1981.

HANÁČKOVÁ, Andrea. Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010.

HANÁČKOVÁ, Andrea a kol. *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016.

HAVEL, Miloslav. *Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu*. Praha: Václav Petr, 1942.

JANOUŠEK, Pavel, ČORNEJ, Petr, ed. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2007-2008. 4 sv.

JEŠUTOVÁ, Eva, NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.

JEŠUTOVÁ, Eva, NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Československý rozhlas na cestě k demokracii. Od perestrojky k svobodným volbám*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002.

JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003.

KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940.



- LEDERER, Jiří. Lidé kolem mikrofonu. Praha: Orbis, 1963.
- LOPATKA, Jan. Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl]. Praha: Čs. rozhlas, 1964.
- LOPATKA, Jan. Radiojournal v ko(s)mickém věku. 2. vyd. Praha: Inverze, 1993.
- LOPATKA, Jan. Šifra lidské existence. Praha: Torst, 1995.
- MARŠÍK, Josef. Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999.
- MATYS, Rudolf. Společný jmenovatel. Praha: Torst, 2020.
- PERKNER, Stanislav, HYVNAR, Jan. Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 1. Divadlo a rozhlas. Praha: Horizont, 1987.
- PTÁČEK, Jaromír, FALTÝNEK, Vilém, ed. Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka. Brno: Větrné mlýny, 2005.
- Režisér v rozhlase. Praha: Československý rozhlas, 1980.
- RŮT, Václav. Divadlo a rozhlas. Praha: Československý rozhlas, 1964.
- ŘEZNÍČKOVÁ, Zuzana. Pátrání po neviditelném vrahovi: podoby české rozhlasové detektivky. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018.
- SCHULZOVÁ, Eva. Původní česká rozhlasová hra po roce 1989. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014.
- SCHULZOVÁ, Eva. Rozhlasové hry nové generace. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013.
- SRBOVÁ, Olga. Rozhlas a slovesnost. Praha: Vyšehrad, 1941.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. Rozhlas a slovesné umění. Olomouc: Univerzita Palackého, 1976.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. Rozhlas a slovesné umění II. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991.





ŠTĚRBOVÁ, Alena. Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.

VEDRAL, Jan, VEDRAL, Honza. Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér. Brno: Větrné mlýny, 2003.



Oponenti: doc. MgA. Jakub Korčák  
doc. Mgr. Hanáčková Andrea, PhD.

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10/09/2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ  
61384984

