

# LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM, ROZHLAS A TELEVIZE

Období formování totalitní společnosti sovětského typu a jejích prvních krizí, spadající do let 1948–58, razantně proměnilo obsah a funkce nejen umělecké literatury, ale také všech médií, jejichž prostřednictvím byla prezentována a jimž budovatelský kulturní model přisuzoval zejména výchovné, přesvědčovací a osvětové úkoly. Velký význam se v tomto kontextu přisuzoval společenskému dosahu kinematografie a rozhlasu. Ve vztahu k literatuře byla přítom tato média vystavena až jakémusi kultu literárnosti, neboť jako jedna z jejich povinností byla přijímána povinnost cestou nejrůznějších adaptací (a případných ideologických inovací) divákům a posluchačům zprostředkovávat klasická díla národní a socialistické literatury i novou literární tvorbu vznikající ve stylu socialistického realismu. V důsledku toho pak bylo problematizováno, případně zcela odmítáno hledání vlastních specifických uměleckých možností. Opouštění osobitých vyjadřovacích prostředků těchto médií a jejich pozdější znovuosvojování tak tvořilo jednu z os vývojového procesu sledovaného období. Protiváhou k monopolizovanému a propagandisticky kontrolovanému státnímu rozhlasu bylo české vysílání západních rozhlasových stanic, z nichž zejména česká sekce Svobodné Evropy působila jako komplexní zpravodajský, publicistický a také kulturní informační kanál. V jejím vysílání měly své místo informace o doma zakazované literatuře a spisovatelích, ale také satirické pořady zesměšňující budovatelskou kulturu, literární pásma i původní či přeložené rozhlasové hry a dramatizace. Televize, která v Československu začala vysílat v roce 1953, se rozvíjela ve stínu starších médií a sledovala ji malá část populace. Již na sklonku sledovaného období si však toto zprvu experimentální médium začalo ustavovat své typické dramatické formy, jako byla televizní inscenace a z cyklické inscenace vycházející televizní seriál.



## ■ Proměny organizační struktury a kulturní situace médií

Snahy opřít média masové komunikace o hodnotu literární či obecně slovesnou, výrazné již v předchozím období, po únoru 1948 zesílily. Za garanci kvality filmového, rozhlasového a později též televizního díla byla považována jednak známá nebo oficiálně uznávaná literární předloha, jednak důkladná dramaturgická příprava doprovázená pevným vedením a soustavou schvalovacích procedur.

Adaptace literárních textů včetně dramát tak během padesátých let zaujímaly podstatné místo ve znárodněné filmové produkci, například v roce 1953 do této kategorie patřilo šest z třinácti realizovaných hraných filmů, v roce 1956 dokonce osmnáct z dvaceti tří filmů.

Představa, že příprava filmů vyžaduje aktivní přispění slovesných tvůrců, vedla na konci čtyřicátých let k tomu, že Filmové studio Barrandov angažovalo mladé spisovatele, kteří měli filmařům připravit dostatek vhodných námětů a scénářů. Pokus o přímé zapojení literátů do kinematografické výroby sice brzy selhal, řada spisovatelů ovšem navázala s Barrandovem úzkou spoluprací. Autory původních námětů a scénářů podle vlastních i cizích předloh byli v této době Ludvík Aškenazy, K. J. Beneš, Vratislav Blažek, Bohuslav Březovský, Jan Drda, Miloslav Fábera, Eduard Fiker, František Hrubín, Pavel Kohout, František Kožík, M. V. Kratochvíl, Marie Majerová, Jan Morávek, Jiří Mucha, Vladimír Neff, Václav Řezáč, Ema Řezáčová. Symbolem literární „nadvlády“ nad filmem se stalo jmenování prozaika Jiřího Marka ústředním ředitelem Československého státního filmu (v čele kinematografie stál v letech 1954–59).

Na rozdíl od filmu, zestátněného hned po osvobození, byl rozhlas vládě podřízen jen prostřednictvím rozhlasového odboru ministerstva informací. Po formální stránce zůstával nestátní korporací. Prvním krokem po změně režimu bylo proto jeho „znárodnění“, vyhlášené zvláštním zákonem z 28. dubna 1948. Generálním ředitelem celostátního rádiového vysílání se stal Kazimír Stahl, v průběhu jednoho dvou popřevratových roků odešli mnozí klíčoví redaktori a postupně se prosadilo nové, propagandistické pojetí vysílání. Jeho definitivní podobu přinesla 1. celostátní konference Československého rozhlasu (12.–15. ledna 1949), uzavírající etapu bezprostředních poúnorových změn. Rozhlas

se napříště měl stát „součinitelem státní politiky, přímým orgánem moci lidu, tlumočnickem snah vlády“, měl vést obyvatelstvo republiky „na cestě k socialismu“. V souladu s těmito cíli byly i pozdější organizační proměny: zřízení Československého rozhlasového výboru v čele s ministrem informací a osvěty Václavem Kopeckým (členy výboru byli spisovatelé J. V. Pleva a Václav Lacinna), který od června 1952 řídil rozhlasovou práci na celém území republiky.

Kritérii se stalo výchovné a uvědomovací působení na posluchače, do popředí se podle sovětské praxe dostala politickozpravodajská složka vysílání. Programy mluveného uměleckého slova se podrobovaly potřebám politické agitace. Rozhodujícím měřítkem pro výběr literárních předloh či textů pro vysílání se na počátku padesátých let stala jejich ideologická „vhodnost“ a „lidovost“, tvaroslovné prostředky přijatelné pro nejširší posluchačský okruh se přitom nacházely v oblasti „hotových“ literárních, především dramatických a divadelních děl; hledání specifiky rozhlasového literárního a literárně dramatického tvaru bylo na několik let přerušeno.

Přestože měl oficiální rozhlas uvnitř socialistického Československa zajištěný vysílací monopol, brzy byl vystaven ostré ideologické a kulturní konkurenci v podobě vysílání ze Západu. Česky a slovensky vysílaly stanice Rádio Vatikán, Hlas Ameriky, Deutsche Welle, českou redakci, zrušenou po válce, znovu obnovila 14. listopadu 1953 britská BBC. Největší význam si však získala nová americká vládní stanice Svobodná Evropa (Radio Free Europe, RFE), určená pro vysílání přes železnou oponu do zemí sovětského bloku. Československá sekce RFE byla první samostatnou redakcí, následovala polská a další národní sekce. Sestavením redakčního týmu v USA byli pověřeni Ferdinand Peroutka a Julius Firt, v evropské centrále RFE, která sídlila v Mnichově, dostal též úkol Pavel Tigrid; šéfredaktorem československého vysílání byl po prvních deset let Ferdinand Peroutka. Pravidelné vysílání začalo 1. května 1951. V Československu byly ještě téhož roku zřízeny rušičky (v činnosti zůstaly až do roku 1988) a proti vysílání z demokratických zemí byla rozpoutána propagandistická kampaň, která se odrazila také v domácí literární publicistice a v určité části literární produkce (např. budovatelská satira).

Televize, jejíž zkušební vysílání bylo v Československu zahájeno 1. května 1953, stála po celá padesátá léta ve stínu rozhlasu, k němuž byla i organizačně přiřčena. Důvodem byl zprvu jen nepatrný divácký dopad: když 25. února 1954 zahájila své pravidelné vysílání, měla pouhých několik stovek diváků a vysílala jen po dvě večerní hodiny dva tři dny v týdnu. Publikum však rychle rostlo, v roce 1957 ho tvořilo téměř dvě stě tisíc osob. V prvních letech vysílání byla však televize obecně vnímána jako technická atrakce, jako forma rozhlasu, doplněného o obrázky (rozhlasové zpravodajství i s jeho hlasateli přebírala televize až do roku 1957), jako domácí kino či náhražka divadla. To také vedlo ke zdrženlivému postoji intelektuálních kruhů a k prezíravosti vůči televizi ze strany spisovatelů. Televizní literárně dramatická tvorba musela

teprve hledat své vlastní výrazové možnosti a opodstatnění. Na tomto hledání se podíleli někteří původně rozhlasoví pracovníci (redaktor Armádního rozhlasu Praha Jiří Procházka, průkopník rozhlasového magazínu Karel Pech, který s televizí externě spolupracoval od roku 1953), filmoví a divadelní režiséři (Jiří Krejčík, Zdeněk Podskalský, Jan Matějovský, Ján Roháč, Alfréd Radok) či mladí absolventi uměleckých škol (František Filip, Eva Sadková, Štěpánka Haničincová, Jindřich Polák, dramaturgyně Helena Sýkorová). Od konce padesátých let s Československou televizí spolupracovali Norbert Frýd, Jaroslav Dietl, Otto Zelenka, Oldřich Daněk, Jan Otčenášek či František Pavlíček.

K emancipaci televize docházelo shodou okolností v letech, kdy se i domácí rozhlas – byť z jiných důvodů – osvobožoval z područí divadla. Překotný rozvoj televize během pěti let byl potvrzen uznáním její organizační svébytnosti. Z dosavadního Československého rozhlasového výboru byly roku 1959 vytvořeny dvě samostatné organizace: Československý rozhlas a Československá televize.

## ■ Film ve službě budovatelskému a národnímu kánonu

Vzhledem k relativně dlouhé době výroby filmu se zásadní společenské změny způsobené únorovým převratem promítly do kinematografické produkce až s jistým odstupem. Rok 1949 byl z tohoto hlediska zřetelně ještě rokem přechodovým. Literární adaptace vznikající, respektive dokončené v tomto roce v různé míře odkazovaly jak k uplynulému období, tak k období nastávajícímu.

Přepis divadelní komedie Karla Rudolfa Krpaty *Talár v městečku* (f. s tit. *Soudný den*, rež. Karel Steklý) udržoval ve svém humorném zobrazení maloměstské honorace na počátku století spíše kontinuitu s tvorbou let předválečných a válečných, byť literární předloha filmu vyšla až po roce 1945. *Divá Bára* podle stejnojmenné povídky Boženy Němcové (rež. Vladimír Čech) pokračovala v tradici filmových verzí české literární klasiky. Na druhé straně adaptace několika próz z *Němé barikády* Jana Drdy, reprezentativního díla české prózy prvních poválečných let (rež. Otakar Vávra), oproti předloze ještě zvýraznila třídní rozvrstvení postav a dodala příběhu optimistické vyznění spjaté s aktem osvobození a perspektivou nadcházejícího šťastného života. Konečně přepis novely Karla Nového *Chceme žít* (rež. E. F. Burian) už v příběhu proletářské dvojice z doby velké hospodářské krize plně aplikoval nově prosazovaná ideová schémata a propojil kritiku kapitalismu s patetickou oslavou současnosti – dav stávkujících se prolíná s jásavou manifestací, jíž se účastní i hrdinové příběhu (film byl po dlouhých úpravách uveden do kin až v září 1950).

V první polovině padesátých let byl výběr textů pro filmové adaptace striktně podřízen potřebám a cílům kulturní politiky; hlavní důraz se kladl na



Plakát k filmu podle  
Káňovy předlohy,  
1951

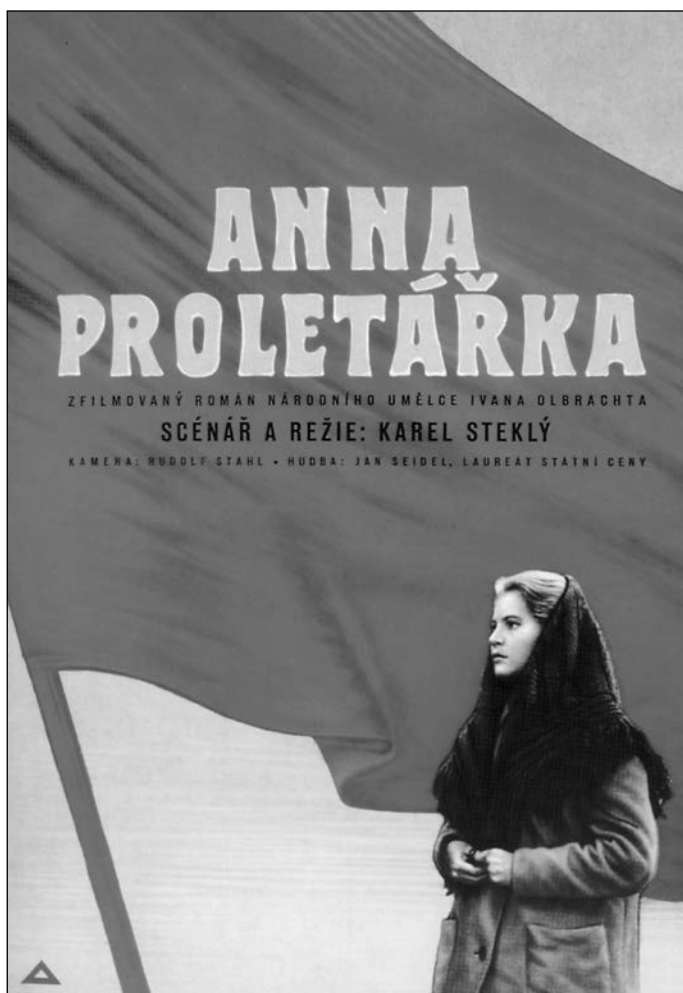
společenskou, přesvědčovací, agitační funkci filmu. Předmětem adaptací se stávala především ta nově vznikající díla, jež se snažila naplňovat požadavky socialistického realismu, anebo díla minulosti, která se v dobovém kontextu výrazně aktualizovala.

Do filmové podoby, umožňující působení na rozsáhlejší divácký okruh, byly převáděny texty napsané pro potřeby dne, zvláště budovatelská dramata a prózy. Stejně jako jejich předlohy charakterizovalo i filmy jednostranné zdůraznění společenského aspektu lidské existence, pojetí aktivního hrdiny jako přímého vzoru pro jednání a vyhraněně agitační poslání, uskutečňované prostřednictvím jednoduché typologie postav (např. nositel nových myšlenek a metod, konzervatívec, nedůvěřivec či pobloudilec, který prohlédne, záškodník spjatý s minulostí).

Z daného okruhu děl bylo zfilmováno třeba rané výrobní drama Vojtěcha Cacha *DS 70 nevyžítí* (f. 1951, rež. Vladimír Slavínský), vesnická veselohra Jaroslava Zrotala *Slepice a kostelník* (f. 1950, rež. Oldřich Lipský a Jan Střejček) a drama *Frona* téhož autora (f. 1954, rež. Jiří Krejčík), veselohra Vaška Káni Parta brusiče Karhana (f. s tit. *Karhanova parta*, 1951, rež. Václav Wasserman a Zdeněk Hofbauer), veselohra Karla Stanislava Stavěli zedníci (f. s tit. *Štika v rybníce*, 1951, rež. Vladimír Čech), povídka Jiřího Marka *Nad námi svítá* (f. 1952, rež. Jiří Krejčík) nebo povídka Ludvíka Aškenazyho *Dva Gáboři* (f. s tit. *Můj přítel Fabián*, 1953, rež. Jiří Weiss). Filmového přepisu se bezprostředně po vydání dostalo také prvnímu vzorovému dílu české socialistickorealistickej prózy, Řezáčovu románu *Nástup* (f. 1952, rež. Otakar Vávra).

Vedle budovatelských námětů byla v první polovině padesátých let přednostně adaptována díla, která svým směřováním přispívala k legitimizaci nových poměrů, tj. podporovala prokomunistický výklad starší i nedávné minulosti (boje dělnické třídy a naplňování její historické úlohy, oprávněnost poválečného uspořádání společnosti). Pohotově byly zfilmovány vzpomínkové prózy Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (f. 1950, rež. Jiří Weiss) a *Rudá záře nad Kladnem* (f. 1955, rež. Vladimír Vlček). Z meziválečné socialistické literatury se předmětem adaptace stala Olbrachtova *Anna proletárka* (f. 1952, rež. Karel Steklý), *Botostroj* T. Svatopluka (f. 1954, rež. K. M. Walló) a *Kavárna na hlavní třídě* Gézy Včeličky (f. 1953, rež. Miroslav Hubáček). Filmové verze, vyžadující krácení mnohdy obsáhlých původních syžetů, ještě zvýraznily problematické rysy literárních předloh, zejména stereotypnost vylíčení třídního protikladu a vnějškový patos. Proti nim se stavěla snaha filmařů o individualizaci jednotlivých postav či vkládání prvků dobrodružství a tajemství.

Třetí preferovanou skupinu literárních předloh tvořily texty, jež literární kultura počátku padesátých let vyzdvihla jako vzor národní klasiky. Vedle *Strakonického dudáka* Josefa Kajetána Tyla (f. 1955, rež. Karel Steklý) šlo zejména o prózy Aloise Jiráska, masově vydávané v rámci tzv. jiráskovské akce a kano-nicky vykládané Zdeňkem Nejedlým (→ s. 47, kap. *Literární život*). Už v roce 1950 bylo zfilmováno *Temno* (rež. Karel Steklý), v roce 1955 pak *Psohlavci* (rež. Martin Frič). Hlavním „jiráskovským podnikem“ se ovšem stala tzv. husitská trilogie režiséra Otakara Vávry (*Jan Hus*, f. 1954; *Jan Žižka*, f. 1955; *Proti všem*, f. 1957) využívající, nejvýrazněji ve třetí části, motivy z Jiráskových děl. Scénář trilogie napsal M. V. Kratochvíl – sám autor románů o Janu Husovi – spolu s Otakarem Vávrou. Filmy zřetelně vycházely z Nejedlého interpretace díla Aloise Jiráska a vystupovaly především jako didaktická ilustrace třídně pojímané a jednoznačně hodnocené historie (husitství jako velké národní vzepětí, pobělohorská epocha jako období úpadku a útlaku, zdůraznění protikladu chudých a bohatých, lidové masy jako rozhodující dějinná síla). Působivost filmů měly zajistit hlavně efektní davové scény a patetické proklamace.



Plakát k filmu  
podle Olbrachtovy  
předlohy, 1953

Jediným umělecky vskutku zdařilým filmem vzniklým v rámci této vlny jiráskovských adaptací se stal loutkový přepis *Starých pověstí českých* (f. 1952, rež. Jiří Trnka), znázorňující ve stylizované podobě několik známých bájných příběhů ze slovanského dávnověku. Vlastenecký patos, vyjadřovaný hlavně komentářem, je zde vyvažován poetičností a výtvarnou virtuozitou, masové výjevy individualizovaným představením hrdinů, vážnost a monumentálnost odlehčujícím humorem (zvláště v příběhu o dívčí válce).

Další adaptace děl starší i současné české literatury byly v padesátých letech spojovány s rozsáhlými scenáristickými úpravami, jež výsledné filmové dílo přizpůsobovaly dobovému modelu. Takoveto ideologicky motivované dějové posuny silně poznamenaly přepis povídky Svatopluka Čecha *Jestřáb kontra Hrdlička* (f. 1953, rež. Vladimír Borský).



Zásahům se nevyhnula ani povídka Ivana Olbrachta Bratr Žak (f. s tit. *Komedianti*, 1953, rež. Vladimír Vlček) – hrdinova zoufalá pomsta je ve filmu vyložena jako tříděně podmí-  
něný čin a snímek vrcholí obžalobou zaujaté justice („odsoudíte ho jenom proto, že jsme  
chudí“) a věštbou příchodu lepší společnosti.

Obecně prosazované představě socialistické kultury se v první půli padesá-  
tých let alespoň částečně vymklo jen několik málo filmových adaptací. S velký-  
mi obtížemi prosazoval svou dekorativně pojatou verzi Klicperovy veselohry  
*Divotvorný klobouk* (f. 1952) režisér Alfréd Radok; ve výsledné podobě filmu  
nebyla proto jeho původní koncepce zcela zjevná. Nejvýznamnějšími filmový-  
mi adaptacemi tohoto období se staly dva přepisy děl Frázi Šrámka realizované  
Václavem Krškou, *Měsíc nad řekou* (f. 1953) a *Stříbrný vítr* (f. 1954, do kin uve-  
den až roku 1956). Lyrismus a subjektivní perspektiva charakterizující Šrám-  
kovy texty byly ve filmech oslabeny, respektive nahrazeny rétorickou dekla-  
mací. Zároveň byl ve shodě s dobovými tendencemi zvýrazněn aspekt boje  
mládí s měšťáckou morálkou. Nesporným přínosem obou filmů ovšem bylo,  
že do české kultury – spolu s připomínkou Šrámkovy tvorby – znovu zřetelně  
vnesly problematiku individua, jeho citových prožitků a niterných konfliktů.

Osobitě postavení získaly filmové pohádky, řadící se k nejoblíbenějším  
produktům české kinematografie této doby: filmy *Pyšná princezna* (f. 1952,  
rež. Bořivoj Zeman) a *Byl jednou jeden král* (f. 1954, rež. Bořivoj Zeman)  
vznikly jako volné adaptace pohádek Boženy Němcové Potrestaná pýcha a Sůl  
nad zlato. Pohádkové filmy byly natáčeny i v následujících letech; vycházely  
z díla Boženy Němcové, K. J. Erbena, ale i Jana Drdy, nedosáhly však už tako-  
vého věhlasu. Volba žánru pohádky plně odpovídala dobovému vyzdvižení  
lidu a lidové kultury, navíc Božena Němcová patřila do skupiny oceňovaných  
národních klasiků. Obě pohádky přitahovaly zájem diváků svou výpravnos-  
tí a dějovostí, uplatněním jednoduchých hodnotových protikladů a silných  
citů a také šťastným vyřešením konfliktů; v nemalé míře do nich vstupovala  
i komika. Zároveň ovšem oba filmy byly zřetelně, byť nikoli prvoplánově,  
ideologizovány.

Pyšná princezna vyzdvihuje jako nejvyšší hodnotu práci („každá práce je nám platná,  
pracuješ-li poctivě“; díky práci „bude dobře všem“) a oslavuje lid, který práci radostně  
vykonává a přitom se plně podřizuje vedení dobrého krále. Představitel starého pořá-  
dku jsou karikováni a ukázáni jako neschopní či zločinní; vítězství nad nimi představuje  
svržení třídního útlatku („skončila se panská pýcha, volně se nám žije, dýchá“). Vyjadřuje  
rovněž odhodlání potlačit vše, co úsilí lidu brání („co překáží naší práci, ať se bez milosti  
skáčí“), a charakteristický je i poukaz na mládí jako nositele pozitivních změn.

Do značné míry příbuzný charakter měla dvojdílná historická komedie  
*Císařův pekař a Pekařův císař* (f. 1951, rež. Martin Frič), jež vznikla podle

námětu Jana Wericha a Jiřího Brdečky navazujícího na starší hru Voskovce a Wericha Golem. I zde se barvitý děj a působivá výpravnost spojily s aktualizujícími ideovými momenty (dějinná úloha lidu, kolektivismus, společné vlastnictví jako ideál).

Pro filmy s humoristickým a satirickým laděním představovaly význačný zdroj námětů prózy Jaroslava Haška, jenž byl v této době plně integrován do oficiální kultury a oceňován i jako průkopník československo-sovětských vztahů; jeho Švejk byl charakterizován jako „hrdina z lidu“. Předmětem adaptace se stala nejprve Haškova povídková tvorba: film *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (f. 1952, rež. Miroslav Hubáček za spolupráce Oldřicha Lipského) ovšem svou předlohu redukoval na těžkopádnou a hrubozrnou karikaturu „starého“, „překonaného“ světa měšťáků. V menší míře se stejná redukce projevila ještě v pozdějším povídkovém filmu *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (f. 1955, rež. Oldřich Lipský).

Klíčové epizody ze stěžejního Haškova díla *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* do filmové podoby převedl ve třech krátkých animovaných snímcích Jiří Trnka (*Osudy dobrého vojáka Švejka I.–III.*, f. 1954–55), o přepis celku se pak pokusil Karel Steklý (*Dobrý voják Švejk*, f. 1956; *Poslušně hlásím*, f. 1957). Všechny tyto adaptace se zřetelně odvolávaly na známost a popularnost předlohy i na oblibu ilustrací Josefa Lady. Filmy Karla Steklého se přitom omezovaly na předvedení sledu scén, jež měly evokovat jednotlivé výjevy z románu a co nejvíce se přidržovaly ustálených představ o podobě, řeči a činech postav. V závěru filmu *Poslušně hlásím* bylo navíc jako pointa doplněno antimilitaristické gesto. Naproti tomu Jiří Trnka ve svém filmu exponoval románový text přímo (použil ho v upravené podobě jako komentář, osobitě čtený Janem Werichem) a doprovodil jej stylizovanými akcemi loutek. Obraz někdy působí jako ilustrace řečeného, hlavně ve třetí, nejzdařilejší části (*Švejkova budějovická anabáze*) se však odpoutává od popisnosti a vynalézavě využívá komické a charakterizační možnosti animace (např. znázornění myšlenek postav-loutek prostřednictvím kresleného filmu).

Od poloviny padesátých let se výběr literárních předloh pro kinematografické adaptace proměnil a stal se součástí obecnějších snah o překonání schematického ztvárnění společenské problematiky a přímočarého agitačního zaměření filmu. Nově se prosadil zvláště příklon k jedinečnému subjektu, soustředění na jeho psychickou komplexnost a morální dilemata.

Tento posun se příznačně projevil i ve vztahu k dílu stále preferovaného Aloise Jiráska. Východiskem filmu *Ztracenci* (f. 1956, rež. Miloš Makovec) se stala autorova raná stejnojmenná povídka. V centru vyprávění zde přitom již nebyly velké historické děje, ale postoje a činy několika obyčejných lidí v mezní situaci, přinucených řešit filozofickou, morální i praktickou otázku vztahu k válce a násilí. Zájem filmařů se zároveň obracel k prózám baladickým, emocionálně vypjatým, důkladně prokreslujícím psychiku postav. Rychle po

sobě se objevily adaptace dvou románů Jarmily Glazarové, *Adventu* (f. 1956, rež. Vladimír Vlček) a *Vlčí jámy* (f. 1957, rež. Jiří Weiss; v roce 1958 oceněno na filmovém festivalu v Benátkách), přičemž filmová Vlčí jáma již vyznívala v prvé řadě jako psychologické drama, až sekundárně jako kritika maloměstství. Film také reagoval na psychologizaci tématu února 1948 v románu Jana Otčenáška *Občan Brych* (f. 1958, rež. Otakar Vávra).

Další tendencí příznačnou pro druhou půli padesátých let bylo rozšiřování okruhu přijatelných autorů, témat a způsobů jejich zpracování. V této době vznikl například přepis románu Adolfa Branalda *Dědeček automobil* (1955), v němž dominoval nostalgicky obdivný pohled na počátek století, období rozvoje techniky a tovární výroby (f. 1957, rež. Alfréd Radok). Ještě výrazněji byl nostalgický pohled na minulost a naivní půvab epochy vynálezů vyzdvížen filmem Karla Zemana *Vynález zkázy* (f. 1958, podle románu Julese Verna). Po deseti letech se znovu objevil film vycházející z díla Karla Čapka – nevýrazný povídkový snímek *O věcech nadpřirozených* (f. 1958, rež. Jiří Krejčík, Jaroslav Mach a Miloš Makovec), založený na krátkých prózách z Povídek z jedné kapsy a z posmrtně vydaného souboru Bajky a podpovídky.

Ve filmu druhé poloviny dekády se odrazily i první spisovatelské pokusy o kritické postižení aktuálních společenských problémů. Nedlouho po premiéře (1955) byla zfilmována hra Pavla Kohouta *Záříjové noci* (f. 1956, rež. Vojtěch Jasný), pokládaná tehdy za odvážné odhalení negativních jevů v armádě. V případě satirické filmové komedie Jána Kadára a Elmara Kloše *Tři přání* (f. 1958), která bez konečného návodného řešení pojednávala o dilematu mezi osobním prospěchem a pohodlím na jedné straně a čestností a statečností na straně druhé, byla posloupnost opačná. Vratislav Blažek svůj scénář (připravený společně s režiséry filmu) dodatečně upravil do podoby divadelní hry *Třetí přání*. Zatímco hra měla v roce 1958 premiéru a v následujícím roce vyšla tiskem, filmová verze byla počátkem roku 1959 (spolu s několika dalšími novými díly) ostře napadena na konferenci o československé kinematografii v Banské Bystrici a její uvedení do kin bylo zakázáno, takže diváci se s ní mohli seznámit až v srpnu 1963.

Banskobystrická konference tak představovala kinematografickou paralelu k řadě akcí a zásahů v oblasti literatury, jež na sklonku padesátých let oslabovaly náběhy ke svobodnější umělecké tvorbě a kulturní aktivitě.

## ■ Snahy o nahrazení rozhlasové hry dramaturgií divadelní

Po únoru 1948 pokračovala rozhlasová dramaturgie v každoročních soutěžích o původní rozhlasovou hru, zájem autorů se však oproti letům 1946–47 ztenčoval, třebaže v roce 1950 soutěž obleslalo ještě 300 uchazečů. Většinou to byli začátečníci a jejich texty tomu odpovídaly, zakládaly se na schematických

dialozích a mnohdy postrádaly formální aspekty scénáře. Navzdory tomu přišlo každoročně do vysílání na padesát z nich; v letech 1950–51 byly takto sestavovány cykly *Posluchači píší rozhlasové hry* a *Jak se dříve žilo*, jimiž se rozhlas připojoval k náborové akci Pracující do literatury.

Námětově ve scénářích zprvu ještě dozníval zájem o události války, domácího odboje a partyzánského hnutí, příznačný pro pokvětnovou rozhlasovou dramaturgii. Kolem roku 1949 se však již autoři přiklonili k současné pracovní tematice a k optimistickému pohledu na poúnorové změny ve společnosti. Intimnější témata a pokusy o tvarovou různorodost se ze soutěžní produkce vytratily. Rozhlasová hra se tak ocitla v sousedství budovatelské reportáže, povídky a románu. Měla za úkol obecně srozumitelně předkládat schematizované vzory stranických funkcionářů, úderníků a družstevníků.

Tomuto směřování odpovídaly typické náměty rozhlasových her, shodné s náměty dramatické divadelních, které ostatně byly pro rozhlas – podobně jako pro film – hojně upravovány; příkladem může být Karel Stanislav, jenž adaptoval svou hru Stavěli zedníci pro film i pro rozhlas (pod tit. *Doubravové*, roz. 1950). Některé hry se obracely do minulosti a líčily drsný život pracujících za kapitalismu (Zikmund Skyba: *Hnědka*, roz. 1948), jiné mnohohlavně agitovaly pro tzv. nový svět (Bohumír Polách: *Obyčejná směna*, roz. 1948; J. B. Kuchynka: *Devátá úderka*, roz. 1948). Početné byly didaktické scénky ze stavebních podniků, ze života závodních rad a dělnických brigád (František Lehký: *Vítězství nad skálou*, roz. 1949). Téma nového poměru k fyzické práci vyjadřovaly hry o počátcích socialistického soutěžení inspirovaného sovětským hnutím stachanovců (např. ve hře Martina Gazdy *Hančina iniciativa* z roku 1949 se čeští úderníci pokoušejí vyrovnat sovětskému dělníku Rjabinovi, plnicímu normu na 1 700 procent). Obvyklými motivy byla konfrontace nositelů současných společenských změn se záškodníky, odklon pracujícího člověka od soukromých problémů a převýchova těch, kdo perspektivy socialistické revoluce nepřijali dosud za své. Právě za „optimistickou komedii“ o převýchově rolnictva *Zastržená vesnice* získal Radomír Hrabák v roce 1949 první soutěžní cenu. Po premiéře však jeho práce narazila na nečekané potíže, autor byl obviněn ze znevážení politického záměru a další uvádění hry bylo zakázáno.

Tematickou linii socialistickorealistickeho programu sledovala i většina textů, které se do vysílání prosadily mimo rámec veřejných soutěží. Tezová výstavba, agitační ráz a ilustrativní vztah k dobovým politickým heslům byly příznačné pro *Dni temna* Jiřího Hronka (roz. 1949), *Ocelový déšť* Karla Jakoba (roz. 1949), *Zásah stařečka Vojtka* Bohumíra Polácha (roz. 1950) či *Kanadské azbestáře* Franka Tetauera (roz. 1950). V kmenového autora literárně dramatického vysílání se na přelomu čtyřicátých a padesátých let vypracoval Oldřich Šuleř, jemuž cestu k profesionální rozhlasové práci otevřelo vítězství v dramatické soutěži v roce 1948 (hra *Stanice Sousedov*). K budovatelské linii rozhlasové dramaturgii přispěl Šuleř hrami *Frézari fárají na Adamu* (roz. 1950),

kde v duchu dobových norem vyzdvihl hornickou práci, a *Fryšvaldovská stávka* (roz. 1953). Velmi plodným rozhlasovým autorem se stal Jiří Procházka, který na prvotinu *Bitva* (1947) navázal celou sérií her s náměty sahajícími od partyzánských bojů až po cesty Emila Holuba (*Gamelan zpívá*, roz. 1948; *Jack*, roz. 1948; *Z jiskry vzplane oheň*, roz. 1949; *Ohně*, roz. 1950; *Africká cesta*, roz. 1950). Svě první hry zadali na přelomu čtyřicátých a padesátých let rozhlasu i Ludvík Aškenazy (divadelní hra *Dítě a bomba, Začalo to v Chicagu*, obě roz. 1950), Karel Kyncl (*Dopis od Glorie*, roz. 1950) a Oldřich Daněk (divadelní hra *Steelfordův objev*, roz. 1954), vesměs tvůrci, jejichž spolupráce s rozhlasem vyvrcholila v šedesátých letech.

Mezi uznávanými literáty nebo zavedenými rozhlasovými profesionály psal v padesátých letech rozhlasové hry málokdo. V ojedinělých případech šlo navíc opět s největší pravděpodobností o text, který byl sice prvně nastudován v rozhlase, ale jeho původní určení bylo divadelní (např. historické drama Karla Nového *Česká bouře*, roz. 1949, nebo hra Jiřího Marka námětově těžící z konce války *Jeden lidský život*, roz. 1949). Dříve úspěšný František Kožík upravil pro rozhlasové vysílání svůj román *Na dolinách svítá* (vysíláno pod názvem *Hejtman Šarovec*, roz. 1950), s hudebníkem Oldřichem Letfusem napsal rozhlasovou kantátu *Vlak míru* (roz. 1950), znovu se vysílala jeho životopisná hra *Puškin* (roz. 1950), napsaná ve třicátých letech, na niž navázal novými životopisnými hrami (*Kníže kacírů* o Giordanovi Brunovi, roz. 1950; *Mánesův orloj*, roz. 1957). Záplavě schematických her se snahou o stylové ozvláštnění vymykaly některé práce Františka Pavlíčka (*Mistr Campanus*, roz. 1950, podle Zikmunda Wintra; *Leonidas žije*, roz. 1952). Kožík a Pavlíček jako jedni z mála ovládali zákonitosti rozhlasového tvaru a snažili se pracovat s rozhlasovými prostředky, i jejich hry se ovšem podřizovaly ideologickým stereotypům.

Ve chvíli, kdy se tematickým nárokům budovatelské kultury rozhlasová hra přizpůsobila, převážily paradoxně pochyby o oprávněnosti její existence jako samostatného žánru. Od počátku padesátých let docházelo v Československém rozhlase k zásadním sporům o pojetí rozhlasového programu, vliv sovětské ždanovovské kulturní politiky na propagačně tak důležitou instituci, jakou rozhlas měl být, se projevil odmítáním „rozhlasovosti“ jako zbytečného formalismu. Celostátní porada rozhlasových pracovníků v červenci 1951 vyzněla ve smyslu hesla „ pryč s teorií rozhlasovosti – skoncovat s režisérismem“. Ve vedení rozhlasu postupně převážily hlasy upřednostňující reproduktivní funkci vysílání. V popředí stála zákonitě žurnalistika a publicistika, k níž patřila i četba ze závodních časopisů. Značný prostor si podržela reprodukováná hudba, záznamy operetních, ale i operních představení. Dramaturgie slovesného uměleckého vysílání se vzdala hledání specificky rozhlasových autorských a inscenačních možností. Josef Bezdíček, jeden z nejvýraznějších profesionálních rozhlasových režisérů meziválečné éry, přerušil na sklonku čtyřicátých let své hledačské úsilí a uváděl do vysílání převážně prózu a divadelní hry.

Závislost literárně dramatického programu rozhlasu na divadle sílila již před únorem 1948. Vysílání zvukového záznamu Káňovy *Party brusiče Karhana* z D 49 v květnu 1949 a Bublíkovy *Velké tavby* ze Státního divadla Ostrava v červnu 1949 zahájilo ovšem novou etapu tohoto soužití, období dominance divadelních her a rozhlasových úprav jevištních děl. (Navzdory tomu vznikla roku 1950 i rozhlasová inscenace Káňovy hry v režii Jiřího Vasmuta a s Jaroslavem Vojtou v hlavní roli, která pak byla mnohokrát reprízována.)

Z pražských a brněnských divadel byly do rozhlasových studií postupně přenášeny divadelní inscenace české a světové klasiky, pořizovaly se však i záznamy nastudování současných českých her. Z Realistického divadla Zdeňka Nejedlého mohli posluchači slyšet hry Vojtěcha Cacha (*Duchcovský viadukt*, roz. 1953), Jaroslava Klímy (*Štěstí nepadá z nebe*, roz. 1954) nebo Františka Pavlíčka (*Chtěl bych se vrátit*, roz. 1956; *Černá vlajka*, roz. 1958). Častěji se svými inscenacemi současných českých dramát prezentovalo Ústřední divadlo československé armády (Milan Jariš: *Přísaha*, roz. 1953; *Inteligenti*, roz. 1956; Václav Jelínek: *Skandál v obrazárně*, roz. 1953; Pavel Kohout: *Zářijové noci*, roz. 1956; Jiří Procházka: *Svitání nad vodami*, roz. 1957). Komédie Oty Šafránka *Kudy kam* (roz. 1955) byla vysílána v nastudování Divadla S. K. Neumanna, ze Státního divadla v Brně převzal rozhlas Jarišovu hru *Boleslav I.* (roz. 1954). Z repertoáru Národního divadla bylo z rozhlasového záznamu vysíláno Salzerovo nastudování pohádky Jana Drdy *Hrátky s čertem* (roz. 1954, existovala přitom rozhlasová adaptace téže hry z dubna 1949), v roce 1956 pražské studio natočilo a několikrát uvedlo záznam *Lidové suity* E. F. Buriana v provedení jeho divadla. V roce 1949 byla vysílána rozhlasová adaptace Laneova, Voskocnova a Werichova *Divotvorného hrnce* (v úpravě Vladimíra Dvořáka), která byla hojně reprízována až do roku 1954. Z meziválečného repertoáru Osvobozeného divadla uvedlo brněnské studio hry *Balada z hadrů* a *Rub a líc* (roz. 1954, rež. Vladimír Vozák, v úpravě Vlastimila Pantůčka a Vladimíra Fuxe).

V cyklu *Divadlo před mikrofonem* byly postupně odvysílány desítky inscenací pražských a později i mimopražských scén v původním hereckém obsazení a v zásadě při nezměněné režijní koncepci. Rozhlasový režisér zde většinou pouze realizoval technický záznam inscenace divadelního režiséra. Posлуhačská obliba cyklu byla dána především reprodukcí velkých klasických inscenací činoherních i operních v hereckém obsazení, kterého by rozhlas tehdy sám o sobě nikdy nedosáhl. Poněkud jinou koncepci měly *Nedělní divadelní večery*, vysílané od roku 1954 a dramaturgicky připravované Daliborem Chalupou, režijně Josefem Bezdíčkem, Miloslavem Jarešem, Přemyslem Pražským, Vladimírem Vozákem, Oldřichem Hoblíkem, Ludvíkem Pompem a Jiřím Rollem. Hry pro tento cyklus už rozhlasová dramaturgie vybírala nezávisle na divadelním repertoáru pražských, brněnských a ostravských divadel. Třetí cyklus, *Divadelní okénka*, informoval o divadelní produkci zahraniční.

Jiným způsobem, jak nahradit rozhlasovou hru divadelní dramaturgií, byly adaptace. Způsob úpravy závisel na invenci upravovatele, na jeho schopnosti přetlumočit důležité prvky původního textu z roviny vizuální do roviny akustické. Jednou z možností byl posun k epickému tvaru zařazením vypravěče (chóru apod.), který komentoval dění. Rozhlasová varianta divadelní inscenace přenášela do vysílání zažitě herecké výkony, protože příprava pro jeviště bývala systematičtější než nastudování téže hry v rozhlasovém studiu, a často zachovala důležitý doklad soudobého divadelního stylu, rukopisu režiséra, z jehož pojetí rozhlasová verze vycházela, i hereckého projevu protagonisty, který ztvárnil určitou roli jak na jevišti, tak před mikrofonem.

Výběr rozhlasově inscenovaných her současných divadelních autorů podléhal přísným ideologickým měřítkům, takže ani tato část rozhlasové produkce se příliš nelišila od tehdejšího divadelního repertoáru. V původním rozhlasovém nastudování byly uvedeny hry *Mordová rokle* (roz. 1949), *Jarní hromobiti* (roz. 1952) a *Selská láska* (roz. 1956) Miloslava Stehlíka, Jarišovo drama *Patnáctý březen* (roz. 1951), Cachův *Duchcovský viadukt* (roz. 1951), Kohoutova *Dobrá píseň* (roz. 1952), divadelní dramatizace románů Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (roz. 1949) a *Bouřlivý rok 1905* (roz. 1951), Burianova divadelní adaptace románu *Siréna* Marie Majerové (roz. 1953), dobově oblíbená komedie Ilji Prachaře *Hádají sa o rozumné* (roz. 1952), Drdova agitka z prostředí současné vesnice *Romance o Oldřichu a Boženě* (roz. 1954) a další. V tomto kontextu se událostí stala Jarešova rozhlasová inscenace Nezvalovy hry *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* v úpravě Dalibora Chalupy a s Julií Charvátovou v roli Kleito (roz. 1957, posluchači se však již o rok dříve s Nezvalovou hrou seznámili prostřednictvím rozhlasového záznamu divadelní premiéry). Pozornost vyvolala také rozhlasová verze Vančurovy *Josefíny* v adaptaci Jaromíra Ptáčka (roz. 1957).

Nahrazování původní rozhlasové tvorby inscenováním divadelních her a realizací četby na pokračování prosazovali v literární a dramatické redakci pražského studia především Vladimír Procházka, jenž upravil řadu klasických textů českého i světového repertoáru, a Donát Šajner, který se orientoval na současnou prózu.

Četba ucelených literárních děl byla součástí dramaturgie od počátků rozhlasu. V padesátých letech získala podobu akademicky pojatých půlhodiniek na pokračování. Vedle sovětských budovatelských románů (Ažajevovo *Daleko od Moskvy*, Babajevského *Rytíř Zlaté hvězdy*) se tímto způsobem posluchači seznamovali také s Fučíkovou Reportáží psanou na oprátce (v přednesu Vladimíra Šmerala, roz. 1953), s prózami Marie Majerové (*Nejkrásnější svět*), Antonína Zápotockého (*Rudá záře nad Kladnem*), Aleny Bernáskové (*Cesta otevřená*), Bohumila Říhy (*Voják míru*), Marie Pujmanové (*Lidé na křižovatce*, *Hra s ohněm*, *Život proti smrti*), Donáta Šajnera (*Vláha*), Josefa Sekery (*Děti z hliněné vesnice*), Pavla Kohouta (*Cesta za východem slunce*), Ivana Olbrachta (*Nikola Šuhaj loupežník*),

T. Svatopluka (Botostroj, Bez šéfa). Četlo se ovšem také z cestopisů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda Tam za řekou je Argentina a z drobných próz Zdeňka Jirotky nebo Ludvíka Aškenazyho. Vyšší stupeň úpravy než četba na pokračování představovala rozhlasová dramaturgie románů a novel. V této podobě rozhlas uvedl Olbrachtovu *Annu proletářku* (roz. 1950), Branaldovo *Severní nádraží* a *Lazaretní vlak* (roz. 1950), *Černou zemi* (roz. 1956) a *Kamenný řád* (roz. 1957) Vojtěcha Martínka. Dramatizována byla také stěžejní díla budovatelské epiky: Řezáčův *Nástup*, Otčenáškov *Plným krokem* a Sedláčkův román *Luisiana se probouzí* (vše roz. 1955).

Navzdory všem omezením, která se podepsala na dramaturgii literárně dramatického vysílání padesátých let, vznikl právě v této době jeden z nejúspěšnějších pořadů v celé historii slovesného vysílání Československého rozhlasu: četba Františka Filipovského z knihy Karla Poláčka *Bylo nás pět*. Scénář připravili Filipovský se Zdeňkem Jirotkou: rozdělili Poláčkovu prózu do dvanácti dílů (vysílalo se ve čtrnáctidenních intervalech, od listopadu 1953 do března 1954, většinou v pozdním večerním čase, takže relace evidentně nebyla určena dětem). Při nahrávání se vystrídali tři režiséři, režie tedy měla technický charakter a zásadně neovlivnila vlastní Filipovského interpretaci prózy. Situace, kdy příběhy pětice kluků vypráví jeden z nich, dala herci možnost využít nadsázky a pokusit se v hlasové rovině vytvořit postavu školáka Petra Bajzy.

Poláčkův text vycházel rozhlasové konkretizaci vstříc svým prolínáním reality a snového blouznění v nemoci. Neustálou oscilaci protilehlých jazykových světů (fráze klanu, fráze rodiny, fráze konvence a pospolitosti) Filipovský ještě podtrhl. Typický klukovský projev střídal s parodií učitelského hlasu, s náznakem kazatelského tónu, s nápodobou obchodní konverzace, groteskní prolínání světa dětství a dospělosti umocnil dikcí, intonací a spádem řeči. Poláčkův jazykový humor tak nejenže nebyl ve zvukové realizaci setřen, ale došel svého zvýraznění. Inscenátoři záměrně nepracovali s radiofonickými efekty a s hudbou, ze všech dostupných prvků rozhlasového díla dali vyniknout jenom interpretovu hlasu.

Na Filipovského četbu navázala adaptace jiného díla téhož autora, románu *Muži v ofsajdu*, vysílaná v jedenácti pokračováních v druhé polovině roku 1954 (režii měl Jiří Horčíčka, o deset let později nahrávka vyšla na LP v edici Gramofonového klubu). I tato inscenace vybočovala z běžného uvádění literatury v rozhlase padesátých let, vyvolala značný ohlas u kritiky i posluchačů a pomohla otevřít další etapu rozhlasového vysílání.

Nejfrekventovanějším rozhlasovým žánrem, který se při využívání montáže a prvků umělecké stylizace nejednou pohyboval na hranici mezi publicistickým pořadem a rozhlasovou hrou, bylo v padesátých letech stále pásmo. Vnitřní členitost pásma, vzájemná konfrontace publicistických a uměleckých textů, zvukových efektů, hudebních předělů a hudebních vsuvek byla zdrojem



dramatického napětí. Spojení dokumentu s vypravováním, střídání racionálního přístupu k faktům s emocionálním působením mluvené řeči navíc posluchači přijímali vděčněji než schematické příběhy tehdejších rozhlasových her. Svě pojetí životopisného feature dále rozvíjel František Gel (mj. *Muž, jenž porozuměl řeči země a kamenů*, roz. 1956; *Poselství blesku*, roz. 1958), pásma vytvářeli i další zkušení rozhlasoví autoři (mj. Václav Růt, Olga Srbová, František Čečetka, Jiří Körber, Přemysl Matula).

Kvalitní relace tohoto typu vznikaly především v Brně, a to nejen díky zdejší tradici rozhlasového pásma z třicátých let, ale také osobním přičiněním Oldřicha Mikuláška, který stál v letech 1952–56 v čele brněnské literárně dramatické redakce, a Jana Skácela, jenž s redakcí autorsky spolupracoval od roku 1950 a později její vedení převzal po Mikuláškově (v čele redakce stál v letech 1956–63). Pro cyklus *Má vlast* spolu oba připravili část *Jižní Morava – kvetoucí zahrada republiky* (roz. 1953), sestavili také dvojdílnou relaci o historii epigramatického žánru (*Jehly, špičky, sochory a kůly...*, roz. 1952–53). Ve sporech s centrálním vedením rozhlasu prosazoval Skácel do vysílání také pásma ze středověké milostné poezie (*Labuť je divný pták*, roz. 1955) nebo české lidové legendistiky (*A vím já lůčku zelenú, na ní lindičku sázenú*, roz. 1956). S Karlem Tachovským připravil řadu literárních revuí (jednu z nich, nazvanou *Vražda a housle*, roz. 1958, věnovali detektivnímu žánru). Charakter revue měl oblíbený pořad brněnské redakce *Rozhlasový měsíčník* (roz. 1956–60), k jehož předním autorům patřili vedle Skácela a Tachovského také Miroslav Skála, Vladimír Fux či Vlastimil Pantůček.

V druhé polovině padesátých let na sebe prvními úspěchy začala upozorňovat nová generace dramaturgů a režisérů, jejichž vztah k divadlu i k literatuře měl už jinou podobu: prvořadým cílem se postupně stávala tvorba svěbytných rozhlasových inscenací. Návrat k meziválečnému cílevědomému usilování o původní tvorbu umožnilo také relativní politické uvolnění, patrné ve všech odvětvích kulturního života.

Projevem uvolnění se staly také rozhlasové reportáže z II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, odkud rozhlas přenášel i vystoupení Jaroslava Seiferta na obranu vězněných a umlčovaných básníků. Škála spisovatelů a děl, jež sloužila za předlohu či materiál pro různé typy pořadů, se zvolna rozšiřovala, vedle oficiálních básníků pronikaly do vysílání ve stále větší míře verše Františka Halase, Jaroslava Seiferta, Františka Hrubína, Alexandra Bloka, Konstantina Paustovského. Přesto se pořad brněnské redakce o R. M. Rilkevi *...a nad tím modř a jas* (roz. 1957, rež. Miroslav Nejezchleb), v němž bylo – podle mínění vedoucích představitelů rozhlasu – básníkovo dílo „nekriticky vychváleno“, stal za kulturního a politického ochlazení na sklonku dekády záminkou ke kritice dramaturgie slovesného vysílání.

Rozmanitější tvář rozhlasového vysílání druhé poloviny padesátých let podporoval také výběr četby na pokračování. Namísto sovětských i domácích

budovatelských románů se touto formou začala šířit díla význačných českých humoristů. Na inscenace Poláčkových próz tak navázalo čtení z románu téhož autora Michelup a motocykl (roz. 1956), z prací Eduarda Basse (Lidé z marinogetek, roz. 1956; Cirkus Humberto, roz. 1957; Klapzubova jedenáctka a Veselí občané sichemští, oboje roz. 1958) a také z Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka (roz. 1956, přednes Josefa Pivce režíroval Jiří Roll).

Na sklonku roku 1956 uvedlo pražské studio v dramaturgii Jaroslavy Strejčkové původní rozhlasovou báčorku Marie Kubátové *Jak přišla basa do nebe* (roz. 1956, režie Jiří Horčíčka), až dodatečně autorkou přepracovanou v hru divadelní. Návrat k původní rozhlasové hře byl brzy zřejmý i kvantitativně: jestliže se roku 1955 vysílala čtyři původní rozhlasová dramata z celkového počtu čtyřiceti pěti inscenací, o čtyři roky později to bylo již třináct původních her ze sedmdesáti dvou. Volání po obrodě rozhlasové hry pronikalo také do literární publicistiky (např. v roce 1957 obvinil Zdeněk Vavřík v Literárních novinách dramaturgy, že spisovatele „odnaučili“ psát pro rozhlas). I tentokrát měla rehabilitaci rozhlasové dramatiky napomoci připomínka jejich někdejších tvůrčích vrcholů, představovaných především hrami z třicátých let. Manifestační roli tu sehrálo znovuuvedení Kožíkova Cristobala Colóna v nahrávce z roku 1948, ale i celý festival Dva týdny rozhlasové hry, v jehož rámci se proslulá kompozice roku 1957 vysílala.

Téhož roku vyhlásil Československý rozhlas po několikaleté přestávce opět soutěž o nejlepší původní českou rozhlasovou hru. Porota tentokrát hodnotila 442 scénářů, první cenu neudělila, druhou získal brněnský autor Miloš Rejnuš za hru *Kapitánovy bomby* (roz. 1957, rež. Vladimír Vozák).

Dramatický konflikt hry vycházel ze skutečné události, námětem byla suezská krize (poručík britského letectva Dennis Kenyon neuposlechl rozkaz bombardovat Alexandrii a v lednu roku 1957 stanul před válečným soudem), ale inscenace i přes tuto tematickou aktuálnost vyznívala nadčasově. K oceněným autorům rozhlasových scénářů patřili dále Vladimír Halada (*Případ pro reportáž*), Miloš Šrámek (*Nad Ruzyní je mlha*), František Tomíšek (*Archa Noemova*), Karel Zajíček (*Pod modrým nebem leží Sicílie*), Lenka Hašková (*Tisková oprava*) a Jiří Vilímek (*Tuhle partii jste prohrál, generále!*).

Soutěž objevila rozhlasu perspektivní autory Jiřího Vilímka a Miloše Rejnuše. Zvláště Rejnuš kladl na svou dobu a vzhledem k rozhlasové cenzuře provokativní otázky po vztahu jednotlivce a celku, morální odpovědnosti člověka v kritické životní situaci. Rejnušovy scénáře, nejednou už natočené, se dostávaly do vysílání s velkými potížemi a se zpožděním (s výjimkou *Příběhu středního záložníka*, roz. 1958, byly odvysílány až v následujícím období).

K opětovnému hledání uměleckých možností vlastního média v této době rozhlasovým pracovníkům stále ještě nejlépe sloužila známá a časem už prověřená literární díla, která nevyvolávala tolik konfliktů při schvalovacích říze-

ních. Tak v roce 1958 byla v rozhlasové Žatvě oceněna dramatinizace Čapkovy *Války s mloky*, připravená v textové podobě Jaroslavou Strejčkovou a realizovaná režisérem Jiřím Horčičkou. Základní stavba předlohy nebyla porušena, pozornost inscenátorů se soustředila na vědeckofantastický děj, který měl v rozhlasové konkretizaci optimální podmínky. Důležitou složkou inscenace, zachované ve Zlatém fondu Československého rozhlasu, byl vypravěč (Karel Höger), uvádějící posluchače do nových prostředí, komentující dění a stručně referující o podstatných momentech vypuštěných pasáží původního románu. Výrazný podíl na výsledném tvaru měla technická spolupráce Zdeňka Škopána.

V druhé polovině padesátých let posluchači i rozhlasová kritika uvítali cyklus *Obrazy z dějin české literatury*, který se zabýval nejvýraznějšími tvůrčími zjevy českého písemnictví od národního obrození. Odvysíláno bylo šedesát půlhodinových kapitol popularizačního charakteru, v nichž se literární historici, kritici a publicisté převážně snažili ukázat na „význam české literatury pro život národa“.

O básnících, prozaicích i dramaticích hovořili například Jiří Brabec, František Černý, Miroslav Červenka, Mojmír Grygar, Miroslav Ivanov, Jaroslava Janáčková, Milan Jankovič, Antonín Jelínek, Zdeněk Jirotko, Miroslav Kačer, Ludmila Lantová, Mojmír Otruba, Zdeněk Pešat, Jan Petrmichl, Miloš Pohorský, Josef Polák, Vladimír Procházka, Z. K. Slabý, Václav Stejskal, Jaroslava Strejčková, Eva Strohsová, Zina Trochová.

Obě části cyklu byly zarámovány besedami s lektory, pořad byl vždy reprízován tak, aby se dal poslouchat dopoledne i večer, výklad literatury 20. století byl navíc každou neděli doplňován literárními pásmy, jež v součtu podávala antologii moderní české literatury. Pro situaci konce padesátých let však bylo příznačné, že cyklus končil rokem 1945.

## ■ Literatura na vlnách exilového rozhlasu

Československé vysílání Rádia Svobodná Evropa (RFE) vzniklo jako nástroj politického působení. Cílem jeho zakladatele a prvního šéfredaktora Ferdinanda Peroutky bylo „vydávat opoziční noviny a posílat je vzduchem“. Úvahy o zvláštních estetických možnostech rozhlasového média, o literárních a uměleckých složkách programu hrály v počátcích československé sekce RFE vedlejší roli. To ovšem neznamenalo, že by literatura a spisovatelé neměli ve Svobodné Evropě důležité postavení.

Stanice se snažila působit i jako vydavatel drobných tiskovin, například koncem roku 1955 vydala pod titulem *Vánoční tisk Svobodné Evropy*, s ilustracemi Toyen a dalších českých

výtvarníků, almanach soudobé české literatury, obsahující s příznačným důrazem na hledisko literární hodnoty práce „mistrů mrtvých i živých, píšičích ve vlasti i v exilu, díla věrných i těch, kdo zradili právě to, o čem kdysi horoucně (a dobře) zpívali“ (byli sem zařazeni např. bratři Čapkové, Jan Čep, Jiří Orten, Richard Weiner, Vítězslav Nezval, F. X. Šalda, Ivan Blatný, Egon Hostovský, František Halas, Kamil Bednář, Vladimír Holan, Václav Černý, Hanuš Bonn, Jan Tumlíř, Jiří Kárnet). Antologie se spolu s dalšími tisky vydavatelství Free Europe Press dostávala na československé území ilegálně, vzdušnou cestou, v rámci tzv. balonové akce Veto.

Pro české autory v exilu znamenal rozhlas cestu, jak udržovat alespoň částečný kontakt s publikem mateřského jazyka a přitom se dopracovat i jistého existenčního zakotvení. S newyorskou redakcí spolupracovali Egon Hostovský, Zdeněk Němeček a příležitostně také Milada Součková, s mnichovskou Jan Čep, Jiří Kovtun, básník a publicista Josef Lederer, spisovatel Jaroslav Strnad, divadelní dramaturg a režisér Josef Kodíček, básník Ivan Jelínek (který za války působil v BBC).



Ferdinand Peroutka  
v karikatuře  
Evžena Seyčka  
z knihy Emigranti  
proti národu, 1953

Druhým důvodem byla politizace literatury, jež překračovala hranice komunistického Československa a zrcadlila se i v exilovém prostředí, byť s opačnými hodnotovými a ideologickými znaménky. Na pozadí snah o kanonizaci budovatelské kultury a socialistického realismu jako jediné správné metody tvorby se politikem stávala již sama existence umlčovaných autorů a nezávislých uměleckých snah doma i v zahraničí, bez ohledu na jejich tvárné či významové zaměření. Vysílání zahraničních stanic (vedle RFE to byl zvláště Hlas Ameriky) protínalo mlčení nad spisovateli konzervativně katolického zaměření, legionáři i emigranty z řad nejmladší generace. Přinášelo ukázky z děl Ivana Blatného, Jana Čepa, Jaroslava Durycha, Jakuba Demla, Josefa Kopy, Františka Langra, Františka Listopada, Rudolfa Medka, zprávy a komentáře exilového tisku k věznění Jana Zahradníčka, Josefa Palivce, Zdeňka Rotrekla, Růženy Vackové, Bedřicha Fučíka, Zdeňka Kalisty, Edvarda Valenty a dalších obětí politických procesů. Podobné posílání měly pravidelné zpravodajské relace z kultury. Mnichovská redakce připravovala *Kulturní zprávy ze světa*, večerní vysílání věnované uměleckým, básnickým a kulturním programům *Před půlnocí*, každou neděli informativní pořady *Hlasy básníků* (českých a slovenských) a *Nedělní čtení ze světové literatury*. V New Yorku vznikal přehled knižních novinek, beletrie i knih politického obsahu, nazvaný *Kniha týdne* a *Čtení ze zakázaných knih* (obyčejně na šest pokračování).

Ambice velkých exilových stanic v oblasti slovesného vysílání však sahaly výše než jen k literárním ukázkám nebo zpravodajství z literárního života. Jak Svobodná Evropa, tak (třebaže v menší míře) Hlas Ameriky inscenovaly přeložené či původní dramatické útvary, a to dokonce na bázi dlouhodobějších cyklů. Žánrová škála uváděných děl byla široká: od skeče a scénky přes reportážní hry až po pokusy o rozsáhlejší dramatický tvar.

Soupis těchto inscenací (buď textů psaných přímo pro rozhlas, nebo dramatizací povídek a románů či adaptací divadelních her) ovšem neexistují a až na výjimky nejsou dostupné ani samy uváděné hry. Na základě známých příkladů se lze domnívat, že charakter těchto dramatických textů byl do značné míry určen časovým faktorem a politickopublicistickým a agitačním zacílením média, mnohdy je však překračoval.

Kratších dramatických textů se ve Svobodné Evropě užívalo pro pořady politické satiry. Samostatné relace tohoto typu připravoval populární komik Jára Kohout (například v programu *Stalo se to dneska* obratem reagoval na vysílání pražského rozhlasu z téhož večera). Kohoutovy komické výstupy byly také součástí soutěžního pořadu *Quiz* a činoherních parodií *Kohoutův pestrý pořad* (s publikem z uprchlických táborů). Satirické pásmo textů a písní proti komunistickému režimu *Rozmarné úvahy* připravoval spisovatel Jan Snížek.

Pro větší dramatické útvary zřídila Svobodná Evropa cyklus *Hra týdne*, sestavovaný převážně z děl světových autorů. Cyklus, který dosáhl stovek

pokračování, zahájila inscenace Saroyanova textu *Své srdce jsem nechal vysoko v horách*, dále v něm byla uvedena například dramatizace povídky švýcarského novelisty Jeremiase Gotthelfa *Černý pavouk* nebo *Tři mušketýři* Alexandra Dumase. Z české dramatické literatury se vysílala legionářská hra Rudolfa Medka *Plukovník Švec*, Josef Kodíček upravil a natočil Peroutkova *Šťastlivce Sullu*, jehož premiéru v Národním divadle v Praze znemožnil únorový převrat. Na inscenování her se podílel Josef Kodíček, filmoví režiséri Gustav Machatý, František Čáp, J. A. Holman, divadelní režisér Petr Lotar, herecky spolupracovali Sylva Langová, Helena Bušová, Eduard Linkers, Rolf Wanka, Rozina Jadrná, M. Špringl-Horník, recitátor S. Kavan-Navak a další.

Z autorského okruhu Svobodné Evropy je dnes nejlépe známa rozhlasová dramatika Jaroslava Strnada. Autorovy rukopisy z této doby zahrnují dramatizaci mravoučného příběhu o nemocném chlapci, který se zabije tím, že běží varovat svého oblíbeného učitele před StB (*Slabé srdce*, roz. 1953), minidrama o rodině, jejíž otec se postupně mění z odpůrce režimu ve straníka a udavače, zatímco syn pokračuje v protikomunistickém odboji a posléze emigruje (*O ptáčích, motýlech, hadech a třtinách*), či reportážní vykreslení osudu mladého muže, který byl za nezákonné překročení hranice uvězněn, ale podaří se mu utéct z práce v dolech a dostat se na Západ (*Michal Kramář*). Dále Strnad satiricky aktualizoval národní mýtus (*Smrt svatého Václava*) a parodoval estrádní pořady oficiálního Československého rozhlasu (hra v rukopise pojmenovaná podtitulem Politická satira a titulem pořadu *Play of the Week* № 168). Pro rozhlas Jaroslav Strnad napsal též mravokárnou hru *V mlze*, v níž postava Neznámé (Smrti) připomene skupině cestujících v letadle, kterému hrozí pád, jejich viny, podvody a hříchy (skupinu tvoří Bankéř, Spisovatel, Svatebčan, Žena a Politik), i romantickou historiku, jež měla motivicky blízko k jedné z příhod z Tylova Posledního Čecha, pojednávající o střetu dvou bývalých přátel na život a na smrt v temné jeskyni (*Sebevrh*). Lyricko-symbolistní pastorála *Sluneční pahorek*, v níž láska muže k ženě vítězí za pomoci Pastýře, který srazí do propasti Kamaráda personifikujícího věčnou, leč falešnou touhu ovládnout svět, vyšla v divadelní verzi v měsíčníku Revue (Brisbane, listopad 1955).

Mezi autory rozhlasových her pro Svobodnou Evropu zřejmě patřil také další z jejích redaktorů, prozaik a dramatik Zdeněk Němeček. Z jeho produkce se dochoval rukopis hry o lovu jezerní ryby s žánrovým nadpisem *Short Story* s podtitulem Tajemný losos (pod pseud. Jiří Ples, roz. 1954). V časopise Sklizeň pak byla otištěna Němečkova „baladická báseň“ *Zázrak v Budapešti* (datovaná Chicago podzim 1956, čas. Sklizeň 1957, č. 3), veršovaný úvahový monolog sovětského vojáka stojícího na strážní v rozstřílené Budapešti.

Dramatické útvary se objevovaly i ve vysílání Hlasu Ameriky. Uchován je rukopis série fiktivních rozhlasových reportáží o soudním procesu „s protistát-

ním spikleneckým centrem v čele s Klementem Gottwaldem“. Sedmidílná hra, jejímž pravděpodobným autorem byl Ivo Ducháček, byla vysílána na pokračování ve dnech 16.–23. prosince 1952 a parafrázovala analogické vysílání Československého rozhlasu během procesu s Rudolfem Slánským.

Uvádění rozsáhlejších dramatických útvarů v exilovém rozhlasu naráželo na technické limity vysílání přes železnou oponu. Rádiový signál byl nad územím Československa uměle rušen, což snižovalo pravděpodobnost, že většina posluchačů bude moci vyslechnout inscenaci celou a ve zvukové kvalitě, která by zaručila souvislé porozumění. Vedlo to k pochybnostem nad existencí podobného programového formátu a k vytěšňování rozhlasové dramatiky kratšími literárními útvary, zvláště úvahami a eseji.

V prózách určených pro exilový rozhlas dominovala témata vnitřního prožitku emigrace, vyhnanství jako ztráty individuálních jistot, nutnosti semknout se kolem tradičních hodnot lidství a národní tradice, nostalgické návraty do dob vlastního dětství. Linií politické žurnalistiky obohacovali o „meditace“ tohoto zaměření například Egon Hostovský, Zdeněk Němeček, Josef Lederer a zvláště Jan Čep, který v rozhlasovém eseji psaném pro Svobodnou Evropu našel v exilu svou hlavní literární formu. Čep, v letech 1951–55 komentátor RFE a posléze kulturní dopisovatel téže stanice z Paříže, psal pro kulturní vysílání mnichovské redakce týdení, rozsahově standardizované úvahy (relace *Jak přežít a Úvahy časové a nadčasové*). Na omezeném prostoru zde varioval témata, kterými bylo prosyceno celé jeho dílo – otázky po místě křesťana v moderním světě, řád církevního roku a podobně (nejrozsáhlejší výbor z Čepovy rozhlasové esejistiky z let 1951–68 knižně vyšel pod titulem *Samomluvy a rozhovory*, 1997).

## ■ Počátky televize: adaptace literárních předloh a původní dramatika

Jako vůdčí výrazový prostředek televize bylo zprvu podle rozhlasových zvyklostí chápáno slovo a text. Od vžitých rozhlasových, ale i divadelních forem se vycházelo také při experimentech s možnostmi nového média. Jejich plodem byla nejdříve jen minimálně inscenovaná rozhlasová pásma, kde čtený text doplňovaly statické záběry interpreta. Po pět prvních let vysílání byly navíc možnosti televizních autorů a režisérů výrazně omezeny dostupnou technikou – záznam pořadu nebyl možný, vše se vysílalo živě ze studia. Při případné repríze bylo nutno znovu postavit dekorace, shromáždit účinkující a oživit režijní pojetí pořadu; těmto limitům se v rámci televizní dramatiky výrazně přizpůsoboval děj, počet postav i výtvarné pojetí díla. Jedinou možností, jak vysílat předtočené pořady nebo obrazové sekvence, se v průběhu období stala výroba speciálních filmových dotáček a televizních filmů v barrandovských studiích. Podstatnou změnu přinesl do televizní výroby až rok 1958, kdy pražské televizní studio získalo zařízení pro tzv. telerecording (snímání

televizního programu z obrazovky na film), takže již bylo možné zachytit pořad pro pozdější reprízy.

Podobně jako rozhlas padesátých let byla i televize ve svých počátcích silně svázaná s divadelní dramaturgií. V programové řadě Divadelních večerů vysílala přímé přenosy z pražských i mimopražských scén (poprvé Smetanova Prodaná nevěsta z Národního divadla, tv. 17. 4. 1955), do studia přenesené divadelní inscenace nebo vlastní televizní nastudování minimálně upravených divadelních her. Prostory, které mělo pražské ústřední televizní studio k dispozici v historické budově Měšťanské besedy, nedostačovaly. Některé činoherní inscenace ve vlastním televizním nastudování byly proto vysílány ze sálů různých divadel, avšak s vyloučením obecenstva. Divadelní cykly doprovázely publicistické seriály jako *Divadelní zápisník* (tv. 1957–58) či *Herci o sobě* (tv. 1958). Vyvrcholením této orientace se v roce 1958 stala *První televizní divadelní přehlídka*, zahájená přenosem Pavlíčkovy Černé vlajky z Realistického divadla Zdeňka Nejedlého.

Ve výběru pro studiová nastudování dominovaly hry českých klasiků Aloise Jiráska, J. N. Štěpánka, Ladislava Stroupežnického, J. K. Tyla, F. F. Šamberka, V. K. Klicpery, v druhé polovině dekády též díla bratří Čapků (*Lásky hra osudná*, tv. 1956). Zvláštností bylo zařazení dramatu *Dítě* (tv. 1957) opomíjeného F. X. Šaldy. V případě příznivého ohlasu hry nebylo výjimkou i několikrát nastudování (Jaroslav Vrchlický: *Noc na Karlštejně*, tv. 1955 a 1958). Obraz světové dramatické literatury byl zprvu omezen na prověřená, neprovokující dramata ruských a sovětských autorů (Leonid Leonov: *Obyčejný člověk*, tv. 1956; A. S. Puškin: *Kamenný host*, tv. 1958). Zejména aktovky A. P. Čechova vyhovovaly televizním nárokům svým zhuťnělým dějem, situační komikou a neadresnou morálitou. Čechovův *Medvěd* byl vůbec prvním původním dramatickým pořadem Československé televize (tv. 1953, rež. Karel Pech). Z orientace na slovanské autory vybočovala televize pouze výjimečně (např. J.-P. Sartre: *Počestná holka*, tv. 1956).

Postupem času si televizní pracovníci stále více uvědomovali, že pro převedení plastického prostoru scény na dvojrozměrnou plochu obrazovky mohou využívat montáže záběrů, filmových dotáček, reálných dekorací. Přispěl k tomu také vzor sovětské televize, která útvar tzv. filmového divadla – kombinace činohry s předtočenými filmovými vsuvkami – zkoušela již dříve. Nárokům vznikající televizní estetiky vyšel vstříc Miloslav Stehlík, jeden z prvních českých dramatiků, kteří s televizí intenzivně spolupracovali. V televizní adaptaci své pozdní budovatelské hry *Nositelé řádu* rozčlenil děj do sledu krátkých scén, pointovaných úspěšným pokusem hornického hrdiny o pracovní rekord, připsal dialogy a režisér Jiří Bělka užil jako dramaturgického prvku hudby a filmových dotáček (motiv rotačky chrlící vydání novin s Matúšovým furiantským rozhodnutím splnit plán na 500 procent). Pod novým názvem *Matúšovci* byla hra natočena v roce 1957. Snahy o podobné vizuální oživení textu v televizi



sílily – ve větším měřítku je prověřila kupříkladu inscenace Ibsenova *Nepřítel lidu* (tv. 1958) v televizní úpravě Oty Poppa a v režii Jana Matějovského.

Navzdory rostoucímu zájmu o spolupráci ze strany divadelních autorů bylo evidentní, že tříhodinové i delší inscenace divadelních her v živém přenosu bez přestávek jsou divácky neúnosné. Ve snaze nalézt jiný zdroj námětů a látek proto dramaturgie obracela pozornost k epické literatuře – románům, novelám a povídkám, přičemž převažovaly menší žánry. Textové úpravy spočívaly vesměs v rutinním, mechanickém přepisu přímé řeči a knižních monologů. Ve volbě textů pro adaptace se od počátku prosazovaly dvě tendence, výchovná a zábavná. Stále rostoucí věkově i kulturně značně různorodé publikum měly oslovit situační komedie a dobrodružné či detektivní hry (např. Eugène Labiche: *Vražda v ulici de Lourcine*, tv. 1957; Hans Müncheberg: *Smrt na La Morgaine*, tv. 1957). Zároveň se televize pokoušela svým divákům předkládat závažné otázky současného světa, osvěžovat historické události a nabízet jejich správný politický výklad.

Páteří této druhé linie se stala řada protiválečných adaptací. Na motivy knihy Henri Barbusse napsal Otto Zelenka průhledný sociální výjev ze zákopů první světové války, v němž se povýšená baronka a fanatický generál střetají s obyčejnými vojáky, odmítajícími zbytečné hrdinství, sebeobětování za nepravé vůdce (*Voják v ohni*, tv. 1957, rež. Miroslav Ondráček). Strach z novodobých válečných pokusů pojmenovalo komorní drama Martine Monodové *Mračno* (tv. 1958). Z francouzské předlohy o hrozbě atomového nebezpečí režisérka Eva Sadková působivě vypreparovala emotivní reakce lidí přicházejících do blízkosti dívky, kterou během prázdninové plavby u pokusných atolů zasáhl radioaktivní déšť. K nejnáročnějším přímým přenosům celého období patřila inscenace *Můj generál* (tv. 1958, rež. Pavel Blumenfeld), jejíž scénář napsal Jaroslav Dietl podle románu německého autora Karludwiga Opitze (značný ohlas si získal i v českém knižním vydání). Hra proniknutá kritikou německého militarismu a revanšismu mapovala v padesáti obrazech životní příběh nacisty, končícího v záchvatech maniodepresivního šílenství. Kontinuitu rafinované mozaiky polodetailů, detailů a protipohledů zajišťoval hlas vypravěče, nacházejícího se mimo obraz.

K podobné epizaci docházelo v televizních inscenacích raného období často. V adaptaci povídek Marka Twaina *Potouchlé skotačinky života* (tv. 1956) byl vypravěč dokonce stylizován jako čtenář listující knihou a spojující svými promluvy jednotlivé epizody (scénář napsali Ondřej Vogeltanz a Miroslav Ondráček, který hru také režíroval). Podobný model užil Pavel Kraus u detektivní hry *Metoda rady Pítra* (tv. 1958), což byla adaptace próz Kupon a Smrt barona Gandary z Čapkových Povídek z jedné a druhé kapsy. Na dramatizaci děl současných autorů, tak či onak reflektujících domácí skutečnost nedávné doby, se televize odvážila až v druhé polovině padesátých let. Za scenáristické spolupráce Jana Otčenáška vznikly dramatizace jeho románu *Občan Brych*

(tv. 1958, sc. a rež. Zdeněk Bláha) a novely *Romeo, Julie a tma* (tv. 1958, sc. a rež. Eva Sadková; uvedeno ještě před knižním vydáním). Rozmáchlý přepis Otčenáškovy románu o roce 1948 se omezil na dialogizaci a mozaikovitou tříšť krátkých obrazů. Adaptace intimní novely z let protektorátu se naopak vyjadřovala zejména vhodně volenými záběry, změnami optiky kamery, střihem, až v druhém plánu slovem. Autorka dramatinizace volila sevřenou formu, úspornou počtem postav i prostředím. Celek dále spínal i prolog a epilog protagonistova jímavého vnitřního hovoru, podložený filmovými dotáčkami.

Práce s epickými předlohami podněcovala vývoj vlastních útvarů jako televizního skeče, povídky, fejetonu či bajky. Z televizních inscenací zvolna ustupovala teatrálnost, důraz se přesouval na kratší dramatické útvary s omezeným počtem vystupujících osob a použitých dekorací, které umožňovaly soustředit se na dynamickou dějovou zápletku i na psychologickou propracovanost a jemnější odstíny mezilidských vztahů (např. Hans Müncheberg – Otto Zelenka: *Člověk za 10 centů*, tv. 1958, rež. Miroslav Ondráček). K opakujícím se motivům náležela štvance na nevinnou obět: *Škorpion* (Hans Scherfig – Otto Zelenka, tv. 1956, rež. Ján Roháč), příběh křivě obviněného profesora, byl vystaven na kritice tzv. čisté západní demokracie, kde je „každému vše dovoleno“. Televizní tvůrci však demonstrativně poukázali na chování strážců zákona, kteří sami porušují zákon, jako na obecný jev a podtrhli jedincovu bezmoc vůči korupční soudržnosti „těch nahoře“. V *Lidech na prodej* (Norbert Frýd – Jiří Jungwirth – Jarmila Lukešová, tv. 1957, rež. Jiří Jungwirth) byla postižena – přes kritizovaný postup umělé „výroby“ hollywoodských hvězd v systému, „kde se všichni prodávají“ – nenasytná, věčně se navracející touha po moci a slávě.

Z adaptací a dramatinizací se postupně rodil původní žánr televizní hry. Pokusy o tento útvar vytyčily terén, na němž různě zaměření tvůrci v druhé polovině padesátých let zkoumali výrazové možnosti a významovou únosnost nového média. Zatímco u dramatinizací epických předloh byl divák mnohdy unavován „literárností“ výsledného televizního díla, u pokusů o televizní hru ho zase rozptylovalo soustředění na technické detaily a formální atraktivizaci, jíž nezřídka padala za obět významová hloubka výpovědi. V apokryfním příběhu Oldřicha Daňka *Prométheus* (tv. 1958, rež. Jan Matějovský) bylo střetání Dia s Prométheem znázorněno střídáním podhledů (Olympané) a nadhledů (smrtníci). Hra přitom směřovala k ploše vyznívajícímu závěrečnému poselství, že stojí za to proboujovat nové myšlenky a objevy a umírat za ně, i když jsou stále ještě na světě „imperialistické síly“, které by „neváhaly zneužít i největšího objevu proti lidstvu“.

Nutnost precizovat televizní výrazové prostředky cestou tvůrčího experimentu si mezi prvními uvědomoval divadelní režisér Alfréd Radok. Pro něj to ovšem znamenalo nezbytnost symbiózy s obsahovou náročností díla. Ve svých dvou televizních dramatech z amerického prostředí, pro něž si pokaždé také

sám napsal scénář, volil pomalejší rytmus střihů a stylizovanější dekorace než ve svých pracích filmových. K vymanění televize z vlivu divadla přispěl dále promyšlenou montáží archivních materiálů a dotáček i neotřelou prací se zvukem a hudbou.

Účinného televizního prostředku – navození iluze totožnosti děje hry s časem, divákem vnímaným – využil u přepisu povídky amerického spisovatele Theodora Dreisera *Půjdete na chvíli ke mně?* Tento promyšleně gradovaný televizní film natočil Radok roku 1955 pod názvem *V pasti*. Rafinovanými náznaky v něm poukazoval na špinavé předvolební praktiky a líčil přezíranost politiky jako takové; snímek vrcholil montážními obrazy překotného, divokého života amerických velkoměst, podrobujících se jazzovému rytmu. Pro své druhé podobenství o fanatismu a mechanismech politického ovládnutí sáhl Radok po dramatu Liona Feuchtwangra *Ďábel v Bostonu*; aktuální paralelu k současnosti našel v historicky doložených čarodějnických procesech ze 17. století. Ve stejnojmenné televizní hře z roku 1957 konfrontoval Radok posmrtnou, muzeální legendu se skutečnými činy kazatele Cottona Mathera. Egoismus tohoto „vůdce“ odkrýval Radok vrstvu za vrstvou – od týrání vlastní rodiny přes nesnesitelný fanatismus obestřený frázemi o dobru a lásce až po základní hnací motor Matherova jednání, utajované přesvědčení, že země potřebuje jediné „víru a silnou politickou stranu, která by měla moc“. Hra s pozoruhodnou otevřeností pojmenovávala pocit příznačný pro českou společnost a kulturu druhé poloviny padesátých let, kdy mnozí taktéž „pozbyli důvěry ve správnost vaší politiky“.

Původně zamýšlená Feuchtwangrova analýza nacismu se v Radokově podání rozšiřovala v analýzu totalitarismu vůbec. Repliky Matherových protivníků, zvláště tolerantního humanisty, lékaře Colmana, poukazovaly k rozporu mezi „vůdčovými“ slovy a činy a odhalovaly zoufalou situaci svobodomyšlného jedince obklopeného fanatiky a zbabělci, kdy „rozhodovat samostatně je hrozně těžké, když všichni kolem uvažují nesvobodně“.

Na konci dekády bylo televizním signálem pokryto necelých čtyřicet procent území republiky. Vskutku celonárodní dosah televizního vysílání byl tedy ještě záležitostí budoucnosti, čemuž odpovídala i vyšší míra benevolence ze strany cenzorů, referentů Hlavní správy tiskového dohledu, kteří bývali živému vysílání přezírané „technické atrakce“ přítomni. V televizi tak mohlo paradoxně projít bez povšimnutí i to, co by se do rozhlasového vysílání v této době nedostalo. Z tohoto hlediska byla televize zatím poměrně otevřená, a to i jednoznačným politickým jinotajům, jak se ukázalo i v případech druhé z Radokových inscenací. Ohledy na rostoucí publikum kladly nicméně čím dál větší meze snahám o umělecké experimenty s televizním médiem. Pokusy o náročnou, vícerozměrnou televizní tvorbu již na konci průkopnického období televizního vysílání zřetelně ustupovaly zjednodušeným a divácky přístupným formám.

Pozvolná popularizace televizního programu byla patrná jak v původní televizní dramatičce, tak i v oblasti zábavných pořadů.

Roli srovnatelnou s Radokem sehrála v televizní zábavě scenáristicko-režisérská dvojice František Daniel a Zdeněk Podskalský. Její pokusy o aktuální politickou satiru na obrazovce spadaly ještě do první poloviny padesátých let. Poprvé se o ni pokusili v komponovaném silvestrovském pořadu *Satirik a humorista* (tv. 1954, jádrem epizodického pásma byly hovory Vlastimila Brodského a Jiřího Sováka). Fraška se zpěvy týchž autorů *Námluvy v lepší rodině aneb Černá kočka* (tv. 1955) pod jednoduchou zápletkou nepovedených námluv vtipně a se zdánlivě mimoděčnou lehkostí pojmenovávala leccos z utajené reality zdánlivě bezproblémového budování tzv. nového světa. Členění děje do jednotlivých sevřených výstupů už v textové podobě napomohlo rozvíjet ústřední konflikt a eliminovat vedlejší motivy; nositeli dynamické zápletky se staly výrazné charaktery, obvyklé typy soudobé budovatelské satiry (rolník odmítající vstoupit do družstva, panímáma poslouchající pod peřinou Svobodnou Evropu, dcera potajmu studující angličtinu a další komediální figury, které se navzájem ujišťují, že „už to brzy praskne“).

Danielovy a Podskalského podněty pro původní, ambiciózní televizní zábavu byly ovšem postupně rozměňovány a k současnosti mířící satira byla nahrazována neprovokativními estrádami a revuemi (*Co má nohy, na palubu!*, tv. 1957; *Až nás budou miliony!*, tv. 1957). Nový zábavní formát v téže době vytvořila písničková pásma (*Babiččina krabička*, tv. 1956–64) a první soutěžní pořady, jejichž přitažlivost byla dána již bezprostřední účastí televizního obecnstva v relaci (*Hádej, hádej, hadači*, tv. 1955–58; *Sedmero přání*, tv. 1956–63). Rovněž autoři redakce dětského vysílání Štěpánka Haničincová (*Kulásek a Kutilka*, tv. 1954–58), Karel Pech, Jarmila Turnovská, Jindřich Fairaizl či Oldřich Kryštofek kombinovali v dětských pořadech inscenované pohádky (např. divadelní hry Františka Pavlíčka *Slavík a Bruncvík*, tv. 1957 a 1958) s dialogy, loutkami, písničkami a výchovnými vstupy. Mezinárodního vřehlasu dosáhla postava *Klauna Ferdinanda* (tv. 1957) v podání Jiřího Vršály od autorské dvojice Oty Hofmana a režiséra Jindřicha Poláka, otevírající prostor pro neomezený počet cyklických variací (v šedesátých letech i filmových).

Také v oblasti původní televizní inscenace bylo čím dál víc zřejmé, že se vývoj neubírá směrem k složitým obrazovým kompozicím a k pokusům o symbiózu divadelních, filmových a původních televizních postupů. Ukazovalo se, že v praxi bude vysílání tůhnout k situačním komediím z rodinného života, k příběhům stmelným ústředním konfliktem několika málo postav, blízkým širokému okruhu diváků svou každodenností, živými dialogy a optimistickým náhledem na svět.

Protagonistou tohoto směřování televizní hry se stal Jaroslav Dietl. Pro televizi napsal hodinové samostatné mikropříběhy, jejichž rámcové východisko bylo vyjádřeno podtitulem *Když se lidé navštěvují*. V jednom z příběhů – o tom,

že člověk se rozvede snadno, ale byt najde těžko – je žena nucena rozhodovat se mezi dvěma muži (*Byt pod mrakem*, tv. 1958, rež. Ludvík Ráža). V dalším naivní mladík dychtivě očekává první návštěvu své dívky a chce ji oslnit narychlo předstíraným světáctvím, aby se vyčlenil z označení „em čé čé, malý český člověk“ (*Etuda pro kontrabas*, tv. 1958, rež. Zdeněk Podskalský). Prvo-plánovou angažovaností se z cyklu vymyká *Baron Kaplan* (tv. 1958, rež. Jan Valášek), oslava cti a hrdé práce dělníků a rolníků situovaná na venkovskou svatbu, kam přijíždí šéf montérů Kaplan omylem považovaný za okresního funkcionáře. Jedině hra *Od noci k ránu* na motivy Lelliho příběhu připomínala psychologické drama: dobře situovaná, intelektuální italská rodina v něm po krutém vystřízlivění řeší, zda policii udat či neudat vlastního syna, který se podílel na loupežném přepadení (tv. 1957, rež. Eva Sadková).

Dietl pracoval s minimem postav spjatých rodinnými vazbami, morální i společenská dilemata koncentroval do vyhocených okamžiků. Již v těchto prvních televizních hrách byla nápadná autorova snaha vytvářet jakési zředěné modely rodinného soužití, prosycené nešťastnými láskami a banálními nedorozuměními. Význam Dietlova cyklu spočíval v tom, že představoval zárodečnou podobu nového žánru – televizního seriálu.

Dietlovo předznamenání hlavní televizně dramatické formy budoucích desetiletí přišla nikoli náhodou v době, kdy nové médium přestalo ohromovat jako technický zázrak. Průkopnické období televizního vysílání skončilo.