

Éra vzepětí původní rozhlasové dramaturgie

Prostor pro literární a dramatické vysílání Československého rozhlasu představoval v šedesátých letech zhruba třicet pořadů týdně. Přestože se naplňoval i průměrnými hrami a relacemi, které reagovaly na ideologickou objednávku, různá jubilea, politická výročí a společenské události, rozhodující roli v tomto období sehrály texty v kontextu rozhlasového média špičkové, na něž lze v plném rozsahu aplikovat definici rozhlasové hry jako původního, pro rozhlas vytvořeného díla. Tato náročná dramaturgie se v rozhodující míře prosadila až od roku 1963, který – podobně jako v jiných oblastech kulturního života – přinesl nové, otevřenější poměry i do rozhlasové práce.

■ Literárně dramatické vysílání na přelomu padesátých a šedesátých let

Cyklus Nedělní divadelní večery, vysílaný od roku 1954, byl v roce 1961 přejmenován na *Nedělní večery*. Vynechání adjektiva „divadelní“ umožnilo, aby byly v jeho rámci vedle divadelních adaptací, operních a operetních nahrávek vysílány také rozhlasové hry, přičemž převahu měly zpočátku scénáře přeložené, a to zejména práce východoněmecké proveniencí. Divadelní drama své místo v rozhlasovém programu šedesátých let neztratilo, jeho postavení ovšem nebylo již tak výlučné jako v předcházející dekádě. V cyklu Nedělní večery stále převažovala česká a světová klasika, zastoupeny však byly i dramatické novinky. Například z repertoáru Divadla československé armády (na Vinohradech) byly v rozhlasovém přepisu uvedeny Drdovy *Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (roz. 1960) a hra Bohuslava Brežovského *Nebezpečný věk* (roz. 1962), ze Státního divadla v Brně se bez jakékoli adaptace vysílalo *Totální kuropění* Ludvíka Kundery (roz. 1962), z Národního divadla Hrubínova *Srpnová neděle* a Topolova hra *Jejich den* (roz. 1963, v obou případech natočil rozhlasovou verzi své vlastní inscenace Otomar Krejča). Svě místo ve vysílání měla nadále i četba z literárních děl. Ze současné prózy takto do vysílání pronikl román Jiřího Frieda *Časová tíseň* (roz. 1962), ze současné poezie *Romance pro křídlovku* Františka Hrubína (roz. 1962) nebo Seifertova *Píseň o Viktorce* (roz. 1962).

Autoři původních rozhlasových her se na přelomu padesátých a šedesátých let zabývali ještě především dobově aktuální problematikou budování, družstevního života a vzdělávání. Z tvůrců, kteří se dříve či později věnovali rozhlasu dlouhodobě, psali hry pro rozhlas na přelomu padesátých a šedesátých let například Jiří Kőrber: *Černé víno* (roz. 1959), *Svatba v černém* (roz. 1960), Jaroslav Dietl: *Baron Kaplan* (roz. 1959), Karel Stanislav: *Příběh deseti hodin* (roz. 1960), *Samota Nadějov* (roz. 1961), Václav Cibula: *Svět před námi* (roz. 1960), Marie Kubátová: *Podnájemník* (roz. 1961), Viktor Dusil: *Cirkus Kontinent* (roz. 1961), Jiří Žák: *Generál* (roz. 1961) a Věra Podhorná: *Studentská komedie* (roz. 1963). Dobovému průměru



Ludvík Kundera

se tématem i rozhlasovým tvarem vymykaly scénáře Lenky Haškové, která nabídla rozhlasu *Tiskovou opravu* (roz. 1958) a autorskou dramaturgii vlastní novely *Obžalovaný* (roz. 1962). K tomu nejlepšímu, co bylo z české tvorby na počátku šedesátých let vysíláno, pak patřil *Případ Oppenheimer* Jaroslava Putíka (roz. 1962, rež. Jiří Horčička, na motivy vlastní publicistické knihy z roku 1959).

V oblasti inscenování či dramaturgii původně nerozhlasových textů měly na počátku období stále ještě početní převahu politicky motivované projekty. K jejich autorům náležel Karel Zajíček, který takto zpracoval motivy ze vzpomínkové knihy komunistického politika Václava Kopeckého ČSR a KSČ (roz. s tit. *Ovace pro příští dny*, 1961) a dále socialistickorealisticke romány K. F. Sedláčka (*Závod ve stínu*, roz. s tit. *Závod ve stínu pokračuje*, 1962) či Josefa Jonáše *Hřmění před bouří* (roz. 1962).

Novátorská po stránce rozhlasového tvaru byla inscenace *Kazmar – šaty – Jafeta* (roz. 1960), jejíž scénář vznikl originálním přepisem prvního dílu románové trilogie Marie Pujmanové *Lidé na křižovatce*. Autor scénáře, dramaturg Jaromír Ptáček, využil všech svých dosavadních zkušeností z rozhlasové praxe a spolu s režisérem Horčičkou vytvořil dílo, v němž se prolínaly postupy rozhlasové hry, reportáže a pásma, tzv. feature. Hlas komentátora tezevitě naznačujícího vývoj děje, promyšlený systém výpovědi jednotlivých postav, kontrastní řazení informací, heslovitá explicitní charakteristika postav i prostředí

a v neposlední řadě i partitura zvuků, hudebních prvků, reklamních koláží a recitativů, to vše tu v režijní syntéze vytvářelo zcela autonomní rozhlasové dílo. Je příznačné, že tvůrcům, kteří se pokusili výrazně experimentovat především v rovině tvaru, nepomohla ani volba v dané chvíli politicky prosazované autorky a díla: prepis druhého svazku trilogie Hra s ohněm pod názvem *Cesta Ondřeje Urbana* byl sice uveden v premiéře (roz. 1960), ale vedení rozhlasu ho již nedovolilo reprízovat. Od natáčení dalších děl adaptace pak bylo upuštěno.

Ptáčkem zvolený postup byl součástí snahy opřít tvarový experiment a hledání rozhlasové specifiky o klasické a prověřené předlohy. V první polovině šedesátých let tomu tak bylo v případě Vančurova *Rozmarného léta*, které pro rozhlasové uvedení připravil Karel Tachovský (roz. 1963, rež. Josef Melč) či Dykova *Krysaře*, jehož dramaturgii převzal režisér Josef Henke z repertoáru E. F. Buriana (roz. 1964, uprav. Zuzana Kočová). Z téhož období je i Henkeho inscenace Čapkova románového torza *Život a dílo skladatele Foltýna* (roz. 1963), k níž napsal scénář František Pavlíček.

Jako součást literárně dramatického vysílání bylo od poloviny šedesátých let Československým rozhlasem uváděno také několik pravidelně se opakujících cyklů nebo seriálových relací pohybujících se na pomezí mezi uměleckým a publicistickým pořadem. Jejich předzvěstí a zároveň jedním z prvních pořadů přinášejících kultivovanou, literárně inspirovanou rozhlasovou zábavu byla brněnská revue *Nashledanou v sobotu*, vysílaná v letech 1961–70 s autorskou účastí Jana Skácela, Karla Tachovského, Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe, Vlastimila Pantůčka nebo Antonína Přídala. Z dalších pořadů to byly *Schůzky s literaturou*, prezentující například literární časopisy, a *Chvilka s básníkem* (například v únoru 1965 četl Ivan Diviš ze sbírky Chrlení krve). Náročným programovým typem byla *Rada moudrých*, kterou od roku 1964 připravovala dramaturgyně Dita Skálová jako fiktivní dialogy sestavené z myšlenek velkých světových osobností všech dob. Širokého posluchačského ohlasu došel její cyklus *Sedmilháři*, v němž pravdivé i zjevně vymyšlené historicky vyprávěli mimo jiné Vladimír Kalina, Ivan Osvald, Jan Otčenášek, Jindřiška Smetanová a Zdeněk Jirotko (od 1966, od 1968 i jako televizní pořad, knižně 1969). Předzvěstí budoucího Divadla Járy Cimrmana byly v letech 1966–69 zpravidla měsíční fiktivní přenosy z *Nealkoholické vinárny U pavouka*, v nichž se z iniciativy Jiřího Šebánka, Zdeňka Svěráka, Ladislava Smoljaka a Karla Velebného zrodila postava velkého českého génia.

Roku 1963 se ve vysílání ve větší míře objevily překlady rozhlasových her západoněmeckých, norských, maďarských či jugoslávských, uskutečnil se také festival her polských. Do sklonku dekády se pak spektrum překladatelských možností rozšířilo na téměř celou evropskou tvorbu. Rozvoj domácí tvorby podněcovalo systematické uvádění takových autorů, jako byli Friedrich Dürrenmatt, Heinrich Böll, Romain Rolland, Peter Weiss, Eduardo de Filippo,

Jannis Ritsos, Arthur Miller, Samuel Beckett. Zvláště Beckettovi, jehož hry byly v šedesátých letech v Československu inscenovány krátce po premiéře v BBC, věnoval český rozhlas soustředěnou pozornost, nepochybně i díky překladateli Josefu Kaušitzovi. Srovnání s evropským kontextem zvyšovalo také nároky na původní české rozhlasové hry.

Možností i nároků plynoucích ze specifičnosti rozhlasového média si v počátcích vzestupu české rozhlasové tvorby byla vědoma především skupina dramaturgů zapálených pro rozhlasové experimenty, kteří pak v průběhu dalších let dokázali své zaujetí přenést na renomované české autory. Rozhlasová dramaturgie měla v šedesátých letech dvě iniciativní střediska, pražské a brněnské. Místo, kde byl scénář připraven, nemuselo být totožné s místem jeho realizace, což platilo nejen mezi Prahou a Brnem: vinou zejména politických a cenzurních ohledů byly některé scénáře „vytlačeny“ do Ostravy či Bratislavy (případ některých her Miloše Rejnuše), jiné byly prvotně uvedeny v zahraničních rozhlasech a teprve se zpožděním v Československém rozhlasu. Odvysílání některých připravených scénářů, nebo dokonce již i natočených inscenací zmařila na sklonku období normalizace; vesměs pak měly opožděnou premiéru v letech 1990–91.

■ Pražské ohnisko rozhlasové dramaturgie šedesátých let

Mezi klíčové osobnosti pražského rozhlasu patřila dramaturgyně Jaroslava Strejčková, která spolupracovala například se spisovatelem Ludvíkem Aškenazem, jehož fabulační invence, spontánní lyrický talent a smysl pro poezii drobného životního detailu se v rozhlasu daly úspěšně využít. Podkladem Aškenazyho scénářů byly i jeho vlastní povídky, nešlo však o pouhé adaptace či dramatizace. Rozvinutím povídky Vajíčko vznikla Aškenazyho hra *Bylo to na váš účet* (roz. 1964), pracující s motivem žertovné provokace po telefonu, kterou prožitek války a věznění změní v komunikační pouto mezi dvěma lidmi. Jednoduchý syžet se ve scénáři rozhlasové hry rozrostl do složitě komponované mozaiky vztahů a osudů, v níž se prostřednictvím pro rozhlas velmi vděčných telefonních rozhovorů – včetně rozhovoru ústřední postavy se svým mladším Já – prostupovaly prvky reálné, ireálné a retrospektivní. Na úspěchu hry, která v roce 1965 získala cenu na mezinárodním festivalu Prix Italia, měla podíl i režie Jiřího Horčíčky a herecké obsazení v hlavní roli s Karlem Högerem. S cítem pro transformaci prózy do dramatických dialogů určených výhradně pro sluchové vnímání proměnil Aškenazy také jednoduchou fabuli povídky nazvané *To* v rozhlasovou hru *Kůže* (roz. 1967, rež. Jiří Horčíčka). Autorovu rozhlasovou tvorbu šedesátých let doplňují hry *Piškot* (roz. 1963) a *Servítek* (roz. 1967), jakož i dvě dramatické miniatury sledující vliv hlubokých niterných prožitků na tvůrčí vzepětí umělce: hry *Beethoven* (o setkání skladatele

s mladičkou inspirátorkou sonáty Měsíční svit) a *Mozart* (o záhadném poslu, který objednal Rekviem) však mohly být – opět v Horčíčkově režii – natočeny až v roce 1991.

Jaroslava Strejčková a Jiří Horčíčka se podíleli také na mezinárodním úspěchu hry Miloslava Stehlíka *Linka důvěry* (roz. 1966, téhož roku 1. cena na festivalu Prix Italia). Hra autora, který se rozhlasové tvorbě běžně nevěnoval, neměla ústřední konflikt – zachycovala jednu noční službu, během níž se lékařka (v podání Dany Medřické) seznamuje s nejrůznějšími situacemi, případy a rozměry lidské existence: od neštěstí, bezradnosti, přes ješitnost a tragikomiku milostných záletů, lásku mateřskou i otcovskou až po hloupost, omezenost, hulvátsství. Námětem i tvarem scénáře Stehlík pohotově zareagoval na evropský vývoj reportážních rozhlasových her, na prolínání postupů dokumentárních a fiktivních.

Výlučně rozhlasovým autorem a neúnavným experimentátorem byl zmíněný pražský dramaturg Jaromír Ptáček, jehož obsahově i formálně náročné hry, odhalující již ve scénáři nové dimenze auditivního výrazu, se zaměřovaly na etiku a mezilidské vztahy. Souborné vydání jeho her vyšlo v roce 2005 pod titulem *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*.

Typickými hrdiny Ptáčkových abstraktních dramát byly obecně pojaté postavy (dívka, stařec, dítě, muž, žena, rybář, kapitán, vězeň, svědek, přítel, klavírista), ocitající se (nejčastěji za války, během stanného práva nebo v koncentračním táboře) v extrémních podmínkách a v absurdních situacích. Ptáčkovy konfrontace života a smrti se opíraly o křesťanské mýty a směřovaly k navození duchovní atmosféry.

Ve vysoce abstraktní rovině se pohybovala Ptáčková hra *Tři směrem k tichu* (roz. 1963, rež. Josef Červinka); z principů moderního feature vycházel jeho scénář ke dvacátému výročí porážky fašismu *Jistý den daleké minulosti*, v němž byly dokumentární prameny propojovány s citacemi a parafrázemi literárních textů například Vítězslava Nezvala či Jiřího Ortena (roz. 1965, rež. Jiří Horčíčka). Tvarově náročnou sondou do problematiky vztahů mezi lidmi byla stereofonní inscenace *Pláč pro pana Jeremiáše* (roz. 1965, rež. Vladimír Semrád); pětinasobnou variací na téma člověk v mezní situaci byla hra *Můj bratr Job* (roz. 1969, rež. Petr Adler). Klíčovou Ptáčkovou spolupracovnicí byla ovšem brněnská režisérka Olga Zezulová, která inscenovala jeho hry *Pět nemístných historií* (roz. 1962), *Dívej se k černému nebi* (roz. 1963), *Případ* (roz. 1964), *A kdo by chtěl opustit město babylonské* (roz. 1964) a *Kladení do hrobu* (roz. 1967).

Mottem inscenace *Dívej se k černému nebi* byl citát ze Samuela Becketta: „Vzduch je plný našich výkřiků.“ Hru samu autor pojal jako mozaiku osudů postav, jejichž životní prostor je – v protikladu k vnějškově organizovanému optimismu – vymezen jakýmsi kamennými hradbami, sugerujícími základní existenciální pocity. Kombinoval v ní epický

rámec, utvářený postavou vypravěče nazvaného Neúčastný hlas, s dramatickými dialogy, vyjevujícími charaktery postav, a s řadou prvků lyrických a symbolických. Prostor a čas tu nebyl jednoznačně definován a ani hra sama nesměřovala k jednoznačnému dramatickému konfliktu. Její dramatičnost byla potlačována četnými úvahovými sekvencemi; lyrický princip Ptáček zvýraznil nejen vnitřními monology a hudebností slov, ale i užitím verše v závěrečné části hry.

Inscenace her Jaromíra Ptáčka se obracely k náročnému posluchači a dostávaly se tak do sporu s požadavky na obecnou sdělnost rozhlasové produkce; v situaci, kdy se posluchač nemůže „zastavit“ a rozebírat si možné významy uplyvajícího díla, bylo jejich působení nutně především pocitové. Požadavkům široké srozumitelnosti naopak v šedesátých letech vyhovovala komediálně laděná tvorba scenáristy Karla Copa, nikoli ovšem na úkor kvality. Copova zvuková groteska *Hodiny* (roz. 1963, rež. Jiří Horčička) byla učebnicovým příkladem komediálních zvukových gagů a vynalézavé herecké práce s hlasem. Tematickým základem hry byla anekdota o vrátném, který měl jako účastník jednodenního zájezdu do Polska vyzvednout a propašovat 250 hodiněk. Čtyřicetiminutová hra vedle zvukových gagů využívala i groteskně deformovaného mluvního projevu a parodických postupů.

Zvukové montáže a koláže neměly v této etapě rozhlasového vysílání v inscenacích jen ilustrativní charakter, jejich funkce byla dějotvorná, často měly význam srovnatelný s monologem nebo dialogem. Rozhlasová technika nebyla tedy pouze statickým prvkem, ale stala se součástí dramatického výrazu. Od opojení zvukovým hledačstvím se rozhlasová režie propracovala k úspěšnějším metodám, manipulace se zvukovými elementy se koncentrovala, reálný zvuk byl stále častěji propojován s vymyšleným zvukovým znakem a s hudební stylizací. Mnohé se změnilo, když začala být jako jeden ze skladebných prvků rozhlasové inscenace využívána stereofonie. (Vůbec první stereofonní inscenací v českém vysílání byla pohádka Zdeňka Svěráka *Krápník a Františka*, roz. 1965, rež. Jan Fuchs.)

Jako tematicky vynalézavý a formálně výbojný rozhlasový dramatik, pojmenovávající aktuální společenské problémy, byl v druhé polovině šedesátých let uznáván Jiří Vilímek, po Aškenazym a Stehlíkovi třetí český autor oceněný v soutěži Prix Italia. Měl smysl pro dramatickou analýzu, ale i pro pevný kompoziční řád. V monologické hře *Kořeny zla* (roz. 1965, rež. Josef Henke) se niterne úvahy o možnostech umělecké tvorby propojovaly s politickým podtextem (mravní problematika politických čistek let padesátých). Politickou morálitou na téma lži ve jménu údajného dobra a pokroku byla hra *Neodvratný skon maratonského běžce* (roz. 1968, rež. Jiří Horčička). Vilímkovi byly v rozhlase dále uvedeny hry *Nic lidského mi není cizí* a *Tuhle partii jste prohrál, generále* (obě roz. 1966). Komédie *Utrpení slivovické vdovy* (roz. 1969) se hrála pouze v zahraničí.

■ Brno jako druhé dramaturgické centrum

Brněnská dramaturgie měla své první výrazné období ve třicátých letech. O tři desetiletí později se znovu začala prosazovat jako druhé tvůrčí středisko české rozhlasové hry, neméně významné než to pražské. Brněnskou dramaturgii reprezentoval především Karel Tachovský, který rozhlasové hry sám psal (*Kudy bloudí Odysseus*, roz. 1965; *Chatrná paměť pana Z.*, roz. 1968), ale především si kolem brněnské redakce vytvořil okruh spolupracovníků z řad zkušených i začínajících spisovatelů. Patřili sem především Ludvík Kundera, Milan Uhde, Antonín Přidal, dále Věra Hofmanová (píšící tehdy pod pseudonymem Podhorná, později jako Květa Legátová; *Sestra*, roz. 1963; *Třetí planeta*, roz. 1965; *Dopis od chuligána*, roz. 1965; *Červená náušnice*, roz. 1967; *Vražda v lomu*, roz. 1967, ad.), Roman Ráž (*Smyčka*, roz. 1965; *Ruce nad vodou*, roz. 1967; *Když tráva znovu kvete*, roz. 1967; *Než pstruh ztratí duhu*, roz. 1968; *Pozvání spravedlivých*, roz. 1970) či Miloš Rejnuš.

Rozhlasové inscenace Ludvíka Kundery byly zahájeny hrou *Zvědavost* (roz. 1964, rež. Ludvík Pompe), etudou na téma manipulativní, pochybné milostné seberealizace vysokoškolské studentky. Autorsky i inscenačně náročnou kompozicí byl polytematický *Večer všech dnů* (roz. 1966, rež. Olga Zezulová); historická linie této hry připomínala Evropu na sklonku druhé světové války po nevydařeném atentátu na Hitlera; dramatické válečné situace se ve scénáři střídaly se snovými sekvencemi a s mozaikou odposlechnutých rozhovorů při každodenním cestování ústředního Já (také další postavy byly pojaty obecně, například Žena, Opilec, Oni) autobusem mezi vesnicí a městem. Jako rozhlasová variace původně televizního scénáře vznikla Kunderova satirická hra z prostředí kulturní rubriky krajských novin *Vojvodovy narozeniny* (roz. 1968, rež. Miroslav Nejezchleb), v nichž historický jinotaj (vojvoda = stranický tajemník) sloužil k umocnění satirického útoku na byrokraty s neomezenou pravomocí i na „umělce“ s bezvadným kádrovým profilem. Charakter feature měl *Bezpodmínečný horizont* (roz. 1968) pojednávající o nasazení českého „vládního vojska“ na konci druhé světové války v Itálii.

Svou ironií, sarkasmus a teskný humor uplatnil v dramatických pracích pro rozhlas Milan Uhde. Jeho modelové, významově vrstevnaté scénáře byly hojně uváděny v zahraničí (Polsko, Maďarsko, SRN, Belgie, Francie, Finsko, Norsko), v Československu se však i v letech relativního politického uvolnění prosazovaly do vysílání s obtížemi. Z Uhdeho intelektuálně složitých textů – *Komedie s Lotem* (roz. 1963), *Svědkové* (roz. 1965, rež. Olga Zezulová), *Ten, který přichází* (roz. 1967), *Parta* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Alena Adamcová) – se největšího ohlasu dostalo monologické hře *Výběrčí* (roz. 1966, rež. Jiří Horčíčka). Titulní postava, která v podání Rudolfa Hrušínského šokovala posluchače koncentrací demagogie, bezohlednosti, lži, sprostoty, podlosti a násilí, tu představuje zlo odcizené moci i zlo poslušné přízřusobivosti zároveň.

První česká „hra hlasů“, tedy inscenace přímo vylučující vizuální dimenzi, vznikla podle scénáře dalšího brněnského autora Antonína Přídala a nesla název *Všechny moje hlasy* (roz. 1967, rež. Petr Adler). Přidal byl v té době redaktorem literárně dramatické redakce Československého rozhlasu v Brně, jeho pokus o čistě rozhlasový tvar byl tedy zcela uvědomělý. Jediná reálná postava hry se nachází v situaci, kdy je z vedlejšího pokoje nucena poslouchat stále se opakující sérii gramofonových nahrávek německého kurzu francouzštiny, zakončeného prémiovou lekcí ve zcela nesrozumitelném, „zaumném“, stísněnost a strach vzbuzujícím nářečí kmene Tirghorů. K hlasům si postupně dosazuje podoby, charaktery a osudy, utváří si tak postavy, s nimiž může zdánlivě lehce manipulovat, svobodně si „stvořit“ svůj příběh. V reálném životě protagonisty jsou však tyto představy a iluze posléze vystřídány samotou a prázdnotou. Cílevědomá snaha o využití rozhlasových prostředků byla zřejmá i z další autorovy hry *Sudičky* (roz. 1968, rež. Josef Henke). Dějovou osnovu této baladické výpovědi o prastarých obavách, o základních lidských bolestech, zoufalství i štěstí, strachu i naději, utváří scéna porodu a promluvy tří porodních bab, tří starých sester, které z minulosti usuzují budoucnost. V horečnatém snu nastávající matky, jejíž muž byl odveden na frontu, se tak postupně vytváří vize osudu jejího dosud nenarozeného syna.

Složitě inscenační osudy měla poslední hra o mravnosti, moci a lidské zbabělosti brněnského rozhlasového autora Miloše Rejnuše *Urhamlet*, hra v rychlém sledu se prolínajících konfliktů a prudkých střihů, jedno z nejlepších českých rozhlasových dramát vůbec (in *Cesta všelikého těla*, 1969). Napsána byla v roce Rejnušovy smrti (1964), uvedena byla nejprve roku 1967 v SRN, 1969 ve Švýcarsku a Holandsku; téhož roku ji v pražském studiu natočil režisér Josef Melč, ale uvedení se dočkala až v roce 1990 (hra tematicky reagovala jak na odhalování politických procesů padesátých let, tak na zavraždění prezidenta Kennedyho). Blankversem psaný apokryf dějově předchází Shakespearově tragédii a rozvíjí téma politického a mravního zákulisí vraždy krále. Ve středu děje stojí postava soudce, jenž byl pověřen úkolem najít vrahy, ale jen proto, aby svou autoritou potvrdil oficiální lež. Třebaže byl původně odhodlán vyjevit krutou pravdu, v závěru jeho čest ustoupí „vyššímu zájmu“ vlasti – ať již ze zbabělosti, nebo z obavy, že by zveřejnění pravdy o královraždě ohrozilo jednotu a bojeschopnost národa tváří v tvář hrozící válce. Teprve mladý princ Hamlet jde za pravdou i za cenu vlastního života. (V roce 1966 Rejnušovu hru adaptoval pro divadlo Václav Renč pod titulem *Královské vraždění*.)

Po srpnové okupaci sestavila ústřední postava brněnské dramaturgie šedesátých let Karel Tachovský triptych historických apokryfů z českých dějin *Královská sonáta*. Sám Tachovský napsal první část (zpověď Václava II. v hodině smrti) a naplnil ji bolestnými otázkami a závažnými sebeobviněními. Druhá část byla dílem Ludvíka Kundery. Ten pro vyjádření panovnických snů Karla IV. zvolil monolog, v němž „otec vlasti“ v pátém roce svého panování zaskočen

nemocí (otravou?) diktuje svému písaři vyznání o tom, jak chtěl povznést českou zemi na nejvyšší místo v Evropě. Závěrečný díl triptychu, dialog Jiřího z Poděbrad s třemi šašky, ozvláštnil Antonín Přidal veršovou formou. Všechny tři části spojoval odvěký problém vztahu člověka a moci. Hra byla natočena roku 1969, ale uvedena mohla být až roku 1990 (rež. Olga Zezulová).

■ Příspěvky významných dramatiků a prozaiků rozhlasové dramaturgii druhé poloviny šedesátých let

Vedle několika málo autorů, kteří se věnovali více či méně výhradně právě rozhlasu (Karel Tachovský, Jaromír Ptáček, Miloš Rejnuš, Jiří Vilímek), dokázala rozhlasová dramaturgie po celé období oslovovat i dramatiky pracující pro divadlo či televizi a také prozaiky. V druhé polovině šedesátých let byla tato otevřenost ještě patrnější. S rozhlasem znovu na sklonku dekády navázal krátkou spoluprací Oldřich Daněk. Tato epizoda ho přivedla k žánru, který se v budoucnosti stal příznačným pro značnou část jeho tvorby dramatické, televizní i prozaické, tedy k žánru hříčky, morality či apokryfu, jenž kombinuje fikci s historickými fakty a osobami a je postaven na principu vtipného bystrého dialogu analyzujícího zpravidla otázky individuální a společenské mravní odpovědnosti člověka (*Dialog v předvečer soudu*, roz. 1967; *Dialog s doprovodem děl* a *Dialog ve spirále*, oba roz. 1968). Čistě rozhlasovou záležitostí byla Daňkova komedie *Přepadení Národní banky* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Jiří Horčíčka), parodie gangsterských příběhů s filozofickým podtextem a množstvím dobově podmíněných politických narážek. Karol Sidon, prozaik, publicista a filmový scenárista, který zpočátku také externě pracoval v redakci pro mládež Československého rozhlasu, se k apokryfní větvi rozhlasové dramatiky připojil netradičním výkladem biblických motivů s paralelami obrazů touhy po moci a politické expanzi v hrách *Páté přikázání* (roz. 1966), *Cyril* (roz. 1967) a *Dvoji zákon*, přičemž v poslední jmenované konfrontoval postavy Ježíše a Jidáše. Hru se podařilo uvést ještě v březnu 1969 (rež. Jiří Horčíčka).

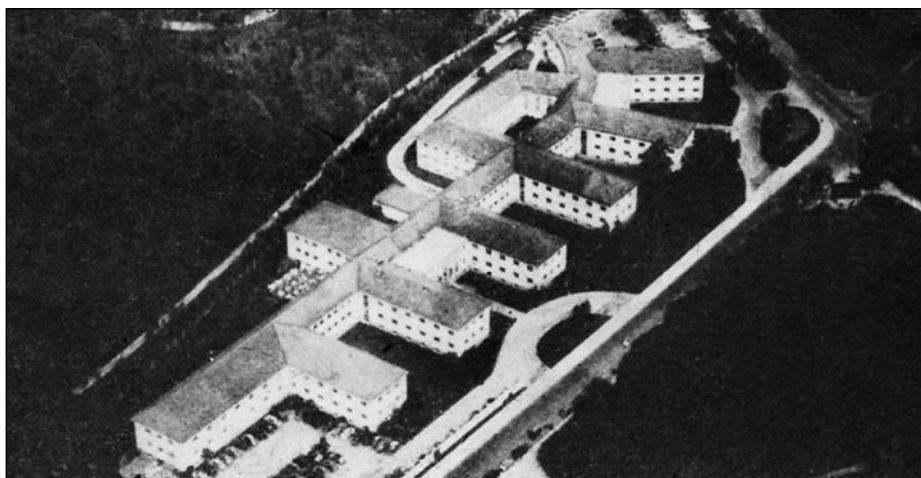
Experimentující divadelník Ivan Vyskočil, jehož pro rozhlasovou spolupráci získal dramaturg Jaromír Ptáček, se posluchačům představil inscenacemi *Návštěva čili Návštěva* (roz. 1966) a *Příhoda* (roz. 1967, podle prózy Nejsm si jist). Vyvrcholením Vyskočilovy spolupráce s Jiřím Horčíčkou se stala inscenace *Cesta do Úbic* (roz. 1968), která se v původní rozhlasové podobě výrazně lišila od pozdější divadelní verze (1986), kde byl například hlavní part na rozdíl od rozhlasového textu přepsán na ženu. Autor i režisér tu v prudkém dynamickém tempu bez pauz naplno rozvinuli tragikomickou absurditu příběhu, v němž si dospělí lidé hrají na vlak, cestující, průvodčího, vlakvedoucího, přednostu a čekárnu, aby pak tato jejich hra v závěru přerostla v hon na člověka. (Vyskočil se dále v rozhlasu podílel s Jiřím Suchým na pořadech

Gramotíngl-tangl a s Emanuelem Fryntou na relacích *Jen tak*.) Dvacetiminutová rozhlasová prvotina Václava Havla *Anděl strážný* (roz. 1968, rež. Josef Melč) předznamenávala autorovy pozdější autobiografické „vaňkovské“ aktovky postavou korektního a ohleduplného spisovatele Vaváka, který tu musí čelit svému „andělovi strážnému“, žoviálnímu, obhroublému a panovačnému fízlovi, který svého svěřence „chrání“ tím, že ho terorizuje. Rozhlasu byl také nejdříve zadán scénář Josefa Topola *Hodina lásky* (roz. 1967), byť se hra nakonec dříve uváděla v divadle. Topol do poetického dialogu muže a ženy, vedeného v čase přítomném, minulém i budoucím, citlivě promítl prožitek lásky a jejího zániku, štěstí i rozčarování, jež rodí nudu ze života, ale i otázku, zda člověk může existovat „sám za sebe a sám ze sebe“. Výsledkem byla mnohovýznamová básnická metafora, v níž Otomar Krejča, režisér divadelní i rozhlasové verze, akcentoval – ve shodě s podtitulem hry – polohu „snu ve hře“.

Prostředí židovského ghetta a tragický osud dětí zařazených do transportu ztvárnil v baladě o mravní síle ponížených *Člověk ve velikosti poštovní známky* Arnošt Lustig (roz. 1968, rež. Jiří Horčíčka). Karel Pecka přispěl ve společensky vypjatém období do rozhlasového repertoáru hrou *Konfrontace* (roz. 1968), Karel Michal přepisem novely *Gypsová dáma* (roz. 1968). Na konci šedesátých let začala také spolupráce rozhlasové dramaturgie s Ivanem Klímou, jehož hra *Porota* (roz. 1968) reagovala na politické procesy v padesátých letech, ale i na pozdější zákaz časopisu Tvář. Bezprostředně po srpnové okupaci napsal Klíma modelovou hru *Ženich pro Marcelu*. Vykreslovala situaci muže, který je nevybíravými mocenskými prostředky nucen do nesmyslného sňatku; její těžiště pak utvářela evokace groteskní atmosféry zoufalství a bezmoci před politickým násilím a intolerancí. Premiéra inscenace byla původně ohlášena na 25. července 1969, uskutečnila se však až po jedenadvaceti letech, v roce 1990, a to jen díky kopii ze soukromého archivu autora; mezitím byla hra během sedmdesátých a osmdesátých let uváděna rozhlasovými stanicemi v USA, SRN, Švýcarsku, Finsku, Rakousku, Švédsku, Holandsku a Norsku.

■ Kulturní vysílání zahraničních stanic v češtině

Kulturní vysílání Svobodné Evropy (RFE), jehož vedoucím redaktorem byl po celé sledované období publicista Jaroslav Dresler (rubriku převzal v roce 1957 a řídil ji až do roku 1990), sestávalo v šedesátých letech z publicistických a zpravodajských pořadů a z prezentace básnických nebo prozaických děl formou čtených ukázek či pásem. Rozhlasové inscenace se v této době podle dostupných pramenů již dramaturgicky nepřipravovaly ani nerealizovaly, starší inscenace z cyklu *Her týdne* byly ovšem reprízovány (například Machatého hra *Zrádné stopy*, roz. 1. 1. 1969); součástí programu zůstaly i satirické pořady.



Letecký pohled na Rádio Svobodná Evropa

Celkem šlo o přibližně 140 minut programu týdně v hlavní kulturní relaci *Slovo a svět* i v dalších pořadech jako *Hlasy básníků* či *Kulturní zprávy a aktuality*, do jejichž náplně patřily vedle literárních recenzí, reportáží, interview a ukázek z nové světové literatury také pořady ze starší české poezie

(v únoru 1963 bylo při příležitosti výročí únorového převratu vysíláno pásmo satirických veršů a epigramů K. Havlíčka Borovského apod.), verše doma zakázaných autorů (např. Jan Zahradníček, Bohuslav Reynek) i tvůrců žijících v exilu (např. František Listopad). Kulturní pořady se připravovaly v redakcích v Mnichově, New Yorku a Londýně. Mezi spolupracovníky kulturní redakce patřil básník, překladatel a kritik Jiří Kovtun (v této době ještě redaktor RFE), dále Egon Hostovský, Jiří Kárnet; v Anglii působící literární historikové Josef Lederer a Karel Brušák připravili například seriál *Stručný kurz české literatury*, zahrnující celé dějiny českého písemnictví od nejstarších dob po současnost. Úvahami, eseji a přednáškami přispíval do kulturního vysílání Svobodné Evropy



Titulní list, 1965

ve sledovaném období stále ještě i Jan Čep, byť se jeho podíl na programu v důsledku zhoršujícího se zdravotního stavu postupně zmenšoval (poslední výbor z Čepovy rozhlasové esejistiky vyšel v roce 1965 v Římě pod titulem *Poutník na zemi*; rozšř. v rámci vybraných spisů, 1998). Značnou odezvu měly v Československu také pořady populární hudby (např. relace *Hudba na přání* s moderátorkou Rozinou Jadrnou, s níž si posluchači dopisovali přes krycí adresy v západní Evropě).

Zpravodajsko-publicistickou povahu měly také kulturní pořady českého vysílání Hlasu Ameriky. Od roku 1962 vysílala kratší české a slovenské bloky stanice Deutsche Welle, pokračovalo také české a slovenské zpravodajství BBC.