

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Případ Ivan Škapa

(Osud dramaturga v normalizačním Československém rozhlase)

Autor: Bc. Gabriela Míšková

Praha, 2022

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Poděkování

Děkuji na prvním místě paní Zdeně Škapové, která s nebývalou důsledností prošla celý text, dlouhou dobu mi byla společnicí na cestě za dokončením práce a především se se mnou podělila o významný kus rodinné historie. Děkuji vedoucímu práce Vladimíru Justovi, který mi byl v průběhu psaní dramaturgem. Děkuji Andree Hanáčkové za impulz k napsání celé práce. Děkuji Rudolfu Matysovi, Jiřímu Justovi, Vlastimilu Venclíkovi, Jiřímu Hubičkovi, Janu Vedralovi, Hynku Pekárkovi, Janu Lormanovi, Jiřímu Lexovi za jejich upřímnost. Děkuji zaměstnancům *Archivu Českého rozhlasu a Památníku národního písemnictví* za jejich čas. Děkuji Michalovi a Markétce, bráchovi i dalším, kteří ochotně a rádi hlídali děti. Děkuji svému muži za jeho bezbřehou podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Pardubicích dne

Gabriela Míšková

ABSTRAKT

Magisterská diplomová práce je věnována Ivanu Škapovi a jeho dramaturgické práci na původních rozhlasových hrách v Československém rozhlase v letech 1977–1984. Na jeho osudu jsou demonstrovány některé tragické aspekty doposud málo popsaného a komplikovaného období normalizace v Československém rozhlase, i každodenní rozhlasová praxe v oddělení rozhlasových her ve sledovaném období. Klíčovým bodem práce je rozsáhlá kauza kolem původní rozhlasové hry Jiřího Justa **Klauni a vlastenci**. Detailní rozbor kauzy je modelovým příkladem fungování instituce v totalitním zřízení a následných dopadů na osud jednotlivce. Invenční dramaturgická práce Ivana Škapy je zasazena do kontextu dramatické tvorby dané doby a na analýze hry **Klauni a vlastenci** a jejím střetu s normalizační censurou jsou postihnuty i nelehké podmínky práce dramaturga v daném období. Diplomová práce se opírá o dostupné prameny a literaturu k danému období, jež bylo nezbytné konfrontovat s výzkumnou metodou oral history.

KLÍČOVÁ SLOVA

Československý rozhlas, normalizace, Ivan Škapa, dramaturgie, původní rozhlasová hra, Jiří Just, kauza Klauni a vlastenci, rozhlasová historie.

ABSTRACT

The master's thesis is dedicated to Ivan Škapa and his dramaturgical work on the original radio plays in the Czechoslovak Radio in the years 1977–1984. His personal fate demonstrates some tragic aspects of the so far little-described and complicated period of normalization in the Czechoslovak Radio, as well as the daily radio practice in the Radio Plays Department during the observed period. The key point of the work is the extensive case surrounding Jiří Just's original radio play **Clowns and Patriots**. The detailed analysis of the case is a model example of the functioning of an institutions in a totalitarian regime and the subsequent effects on the fate of an individual. The inventive dramaturgical work of Ivan Škapa is placed in the context of the dramatic creation of the given period, and the analysis of the play **Clowns and Patriots** and its clash with normalizing censorship also affects the difficult conditions of the dramaturg's work in the given period. The master thesis is based on available sources and literature for the given period, which it was necessary to confront with the oral history research method.

KEY WORDS

Czechoslovak Radio, period of normalization, Ivan Škapa, dramaturgy, original radio play, Jiří Just, Clowns and Patriots case, radio history.

Obsah

Úvod	8
1. Kritika pramenů a literatury, metodologie	12
2. Kontext	23
2.1 Periodizace	23
2.2 Léta 1977 – 1985 v Hlavní redakci literárně-dramatického vysílání	30
3. Případ Ivan Škapa	43
3.1 Kariéra v Československém rozhlase	52
3.2 Dramaturgie vybraných původních rozhlasových her	58
3.2.1 Setkání v sádře (1981)	61
3.2.2 Případ Avogadro (1981)	66
3.2.3 Vlčice krále Leonida (1981)	71
4. Hledání smyslu díla	76
4.1 Autor hry Klauni a vlastenci	77
4.2 Hra Klauni a vlastenci (1984)	80
4.2.1 Paralely protektorátních Čech a normalizačního Československa	90
5. Kauza Klauni a vlastenci	97
5.1 Hledání příčin	105
5.2 Soudní spor	116
5.3 Interpretace	124
Závěr	129
Soupis pramenů a literatury	133
Literatura	133
Periodika	135
Webové online zdroje	137
Prameny	137
Orální historie	138
Archiválie	139
Přílohy	140
Životopisná data Ivana Škapy	140
Stručný chronologický přehled kauzy Klauni a vlastenci	141
Soupis pozůstalosti z Památníku národního písemnictví, depozitář Litoměřice	142
Fotografie	143

Úvod

Zkoumáme-li některou dějinnou periodu, jsme zvyklí pohybovat se mezi výraznými mezníky nebo zlomy, které období ohraničí, způsobí transformaci, my je pak můžeme pojmenovat a za nimi se začít zabývat novou érou. K jednotlivým etapám si také obvykle přiřazujeme hrdiny, kladné či záporné – záleží na dobovém výkladu, jakési signifikantní osobnosti, které se nám s obdobím neoddělitelně spojují a často dobu reprezentují. I to je možná důvod, proč historici dlouho otáleli s výzkumem éry, pro niž je charakteristická záměrně vyvolaná nehybnost, stojatost a setrvačnost zdánlivě bez výraznějších zlomů a také bez hrdinů – období takzvané normalizace. Václav Havel ji v dopisu Gustávu Husákovi připodobňuje „klidu márnice nebo hrobu“¹.

Dlouho se historici soustředili na hlavní představitele moci či naopak významné zástupce opozice a disentu. Už delší dobu se ale historický trend obrací také k takzvaným malým (osobním) dějinám či dějinám všedního dne². V podstatě totéž platí i na nižší úrovni, při zkoumání dějin instituce Československého (potažmo Českého rozhlasu). Rozhlasové historii je věnováno již několik publikací, ale období normalizace patří k nejméně zdokumentovaným. A zdaleka nejméně je popsáno období let 1977 - 1985, kdy v rozhlase působil dramaturg a scenárista Ivan Škapa, o jehož rozhlasové kariéře i jeho nemocí tragicky ukončeném životě pojednávám v předkládané práci.

Ivan Škapa je důvěrněji znám menšímu okruhu osob, které svou profesní dráhu spojily s tvůrčí prací v *Československém rozhlase*, a ještě menší skupině odborníků, kteří tuto specifickou uměleckou oblast registrují. Diplomovou práci věnuji krátkému lidskému osudu, na němž chci demonstrovat způsob práce v *Československém rozhlase* v době normalizace i zlovůli, která se stala legitimizovanou rutinou. Důvod, proč jsem se rozhodla normalizační rozhlasovou každodennost ukázat právě na osobnosti Ivana Škapy je prostý. S jeho jménem se pojí dodnes ne zcela objasněná rozhlasová kauza, která modelově ukazuje principy totalitního fungování rozhlasu. Ukazuje i to, do jaké hloubky a na jak dlouho normalizace

¹ HAVEL, Václav. *Dopis Václava Havla Gustávu Husákovi ze dne 8. dubna 1975*. [S.l.: s.n., 1989].

² V posledních letech vznikají cenné publikace například v rámci výzkumu Orální historie – soudobé dějiny na *Fakultě humanitních studií* či z dílny *Ústavu pro studium totalitních režimů*. Řadí se sem i zkoumání rozhlasu blízké oblasti v knize *Továrna Barrandov* a další literatura z nakladatelství *Academia*, stejně jako popularizační monografie z oblasti módy, designu atd.

(i po svém skončení) působila (a působí) na profesní a osobní identitu. Jak normalizační praktiky totalitního státu deformovaly uvažování jedince a následně celé společnosti. Kauza, uváděná pod názvem kauza Klauni a vlastenci, je krystalickou ukázkou i důsledkem normalizační politiky. Její základ je sice znám a krátce charakterizován ve dvou rozhlasových publikacích, tato práce však přináší doposud nejširší penzum zkoumaných pramenů a jejich interpretaci. Cílem práce je zaplnit mezery v některých doposud málo popsanych etapách rozhlasové historie. Přiblížit, v jakých běžných podmínkách dramaturgové *Československého rozhlasu* v době normalizace pracovali, jakým překážkám při své práci čelili a jakým konkrétním způsobem je překonávali.

Podíváme-li se na pomyslné mezníky Škapova života, bude se nám jeho povaha zprvu jevit jako rebelská a vzdorovitá. Vrcholy jednotlivých životních fází tvoří zásadní střety s ideologickou doktrínou doby. Na začátku stojí konflikt při obhajobě diplomové práce na *FAMU*, v níž se Škapa nepřímou dopustil kritiky režimu, odmítl text přepsat, čímž nemohl svou práci obhájit a obhajobu o rok odložil. Ve Škapově profesní dráze sehrál zásadní roli rok 1977 a celonárodní kampaň *Anticharta*. Zachoval si svou morální kredibilitu jako jediný z tehdejších dramaturgů *Filmového studia Barrandov*, kde byl zaměstnán a musel následně odejít a hledat nové zaměstnání. Našel je právě v rozhlasu. Pro předloženou diplomovou práci, jež vymezuje výzkumné pole obdobím Škapovy práce pro Rozhlas v letech 1978 - 1984, je klíčová zmíněná kauza, která se rozhořela při konfliktu s vedením *Československého rozhlasu*, kdy se Škapa odmítl vzdát bez boje uvedení původní rozhlasové hry Jiřího Justa **Klauni a vlastenci** s podtitulem **Kabaretní seminář o podstatě humoru v Čechách**.

V předkládané práci nesumarizuji a hodnotím kompletní Škapovu dramaturgickou práci pro rozhlas, byť ji nelze vynechat úplně, ale soustředím se na popis vztahu rozhlasového dramaturga a totalitní doby. Za tímto účelem si kladu výzkumnou otázku, **čím je případ Ivana Škapy – jeho osobní život a práce dramaturga v Československém rozhlasu – signifikantní pro období normalizace?** Jinými slovy budu bádát, jak se dobový kontext let 1978 – 1984, kdy Ivan Škapa působil v *Československém rozhlasu*, projevil v jeho osobním životě a v práci dramaturga. Výzkumná otázka ale směřuje nejen k doplnění několika dosud nepopsaných momentů rozhlasové mikro historie. Otevírá pole úvahám, co nám životní příběh Ivana Škapy může říci o fungování normalizační společnosti dnes.

Podrobná rekonstrukce uměle vyvolané kauzy *Klauni a vlastenci* tvoří vrchol předkládané práce a nemůže zůstat ponechána ve vzduchoprázdnu. Uvažování o uměleckém artefaktu rozhlasové hry není v této práci nahlíženo z čistě estetického hlediska. Předmět doličný této práce – hra **Klauni a vlastenci** – je ukotven v předcházejících kapitolách. Ty popíší roli autora hry, jejího dramaturga v kontextu politického, společenského a kulturně-historického dění, dění v rozhlase a dění ve Škapově domovské redakci literárně dramatického vysílání. V těchto kapitolách bude dílčím způsobem představena i práce ostatních kolegů. Utvořím celistvější obraz každodenního běžného vysílání, v němž lze nalézt kvalitní tituly, ale mnohem spíše prorežimní normalizační šed'. Díky tomu snad jasněji vyvstane, v jakých podmínkách a atmosféře Rozhlas ve sledovaném období let 1977 – 1985 fungoval.

Nečekaný skandál, který Škapova poslední dramaturgie vzbudila, bude analyzován prostřednictvím nikdy nezveřejněných pramenů a částečně díky vzpomínkám několika pamětníků. Na pomoc v tuto chvíli přichází výzkumné metody orální historie, které mohou částečně suplovat exaktní archivní materiály, jež jsou v mnoha případech ztraceny nebo (záměrně) zničeny. Práce tím chce přispět k uchování části historie, jež by byla v budoucnu společně s odchodem pamětníků nenávratně zapomenuta.

Klíčovou hru autora Jiřího Justa podrobím dramaturgické analýze, v níž vyvstanou paralely mezi životy hrdinů Justovy hry a Škapovým přístupem k totalitní moci. Oba příklady, symptomatické pro totalitní zřízení – tedy osud dramaturga Škapy ve vykonstruované kauze a samotný syžet hry **Klauni a vlastenci** - spojuje morální rozpor. Konflikt mezi touhou vykonávat svou profesi či poslání a možnostmi, které totalitní zřízení, jehož je umělec součástí, umělci neposkytuje, dokonce jeho profesi znemožňuje. V takovém zřízení jedinec ohledává mantinely vlastního svědomí, které mu udává míru, s níž ještě dokáže být s režimem loajální, nebo mu musí odporovat.

„Byl by to rád býval slušnej člověk, kdyby byly jiné podmínky.“ Zazní prostřednictvím orální historie o jednom z účastníků kauzy. Je to lapidárně vystižený rozpor, kterému je nutně vystaven každý, kdo žije v totalitním zřízení, a který pregnantně formuloval Václav Havel v *Moci bezmocných*: „Hluboká krize lidské identity, způsobovaná životem ve lži a tento život zpětně umožňující, má nepochybně svou mravní dimenzi: Projevuje se – mimo jiné – jako hluboká mravní krize společnosti. Člověk propadlý konzumní stupnici hodnot, „rozpuštěný v amalgamu civilizační stádnosti a nezakotvený v řádu bytí pocitem vyšší odpovědnosti, než je

odpovědnost k vlastnímu přežití,“ je člověkem demoralizovaným, o tuto jeho demoralizaci se systém opírá, ji prohlubuje, jejím je společenským průmětem.“³ Leitmotiv rozporu mezi nutností zabezpečit sebe a svou rodinu a otevřeným vyjádřením antipatie vůči totalitě se nese celou prací.

Eva Ješutová ve svém příspěvku ze semináře *K rozhlasové historii a teorii* zmiňuje, že archivní sbírky a fondy⁴ slouží primárně pro historické zpracování rozhlasové problematiky, ale mohou posloužit jako pramen pro zkoumání novodobé historie celé společnosti.⁵ S tímto pohledem se ztotožňuji a budu ráda, pokud práce splní ambici přesáhnout popis jedné dramaturgické linie *Československého rozhlasu* a dojde k poznání širších společenských souvislostí dané historické etapy. Ty všechny – většinu, která není ani zástupcem moci, ale ani opozicí, totiž nelze označit za pouhý dějinný komparz. Svým každodenním životem, přístupem a činy tvořila většina obyvatel Československa stejné velké dějiny jako „ti mocní“. O Ivanu Škapovi to platí dvojnásob.

³ HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990. Archy, s. 22.

⁴ Myšleno sbírky a fondy Archivu Českého rozhlasu.

⁵ JEŠUTOVÁ, Eva. Prameny rozhlasové historie a práce s nimi. In *K rozhlasové historii a teorii. Sborník příspěvků z jarního semináře 2001*. Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, Praha, 2001.

1. Kritika pramenů a literatury, metodologie

Původní zadání diplomové práce a ambice zabývat se normalizací v *Československém rozhlasu* napříč celým *Oddělením rozhlasových her* bylo nutné zúžit, jak vyplývá z úvodu, na osobnost jediného dramaturga a jeho práci. Věnovat se původním rozhlasovým hrám napříč autory, dramaturgy a režiséry během celé normalizace by na úrovni diplomové práce znamenalo především nejrůznější kategorizaci a dlouhé seznamy děl. Pokud jsem chtěla ukázat konkrétní příklady dopadů normalizačního fungování rozhlasu na životy jeho zaměstnanců, nabízelo se vybrat a popsat jeden příběh. Právě případ Ivana Škapy je pro normalizační Rozhlas příznačný, neboť je „pouhým“ logickým důsledkem každodenního, běžného fungování státem řízené instituce v totalitě. Celou práci tedy pojmám jako případovou studii. Tato metoda kvalitativního výzkumu je založena na předpokladu, že důkladným prozkoumáním jednoho případu lépe porozumíme případům podobným, přičemž je důležité vsadit zkoumaný případ do širších souvislostí. Nezkoumat jej izolovaně. „V případové studii jde o zachycení složitosti případu, o popis vztahů v jejich celistvosti. Případová studie v sociálněvědním výzkumu je podobná mikroskopu: její hodnota závisí na tom, jak dobře je zaostřena.“⁶ Z mnoha typů případových studií je pro tuto práci jasně nejvhodnější tzv. osobní případová studie, tedy výzkum jedné osoby. Pozornost se věnuje minulosti, kontextovým faktorům a postojům osoby vůči nějaké události, dále se zkoumají různé příčiny, determinanty, procesy i zkušenosti v životě osobnosti. V případě zachycení celého života lze mluvit o „historii života“. I tento vědecký přístup však zohledňuje určitý aspekt života jedince.⁷ Právě tímto způsobem budu nahlížet a popisovat profesní, ale částečně i osobní život Ivana Škapy vzhledem k *Československému rozhlasu*.

Badatel, který má ambice zabývat se obdobím normalizace a dotýká se oblasti umění či kultury obecně, narazí hned na začátku na dva významné problémy. Absenci přehledové monografie o normalizaci v Československu, jež by poskytla základní přehled napříč obory a oblastmi a důslednou periodizaci období mezi léty 1968 až 1989. Tuto komplikaci je však možné, a často i žádoucí, řešit studiem mezioborových publikací o normalizaci, případně stanovením vlastní periodizace. Ta se může odvíjet od dějinných milníků, jež jsou obecně

⁶ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016, s. 104.

⁷ Tamtéž, s. 104 - 106

považovány za rozhodující, ale současně může pokrýt vnitřní významné události či zlomy příslušné instituce nebo jedince, které nemusí být zcela identické s obecně zažitou periodizací.

První problém řeším důslednější analýzou situace v rozhlase prokládanou obecnými politicko-společenskými milníky v letech 1977 – 1985 v samostatné kapitole. Toto období s lehkým přesahem kopíruje působení Ivana Škapy v rozhlase, je tedy pro tuto práci zcela klíčové a v podstatě náhodou se kryje s obecně užívanou dílčí periodizací normalizace. Mnou vytyčená etapa let 1977 – 1985 totiž pokrývá jak dobu tvrdého utužení totalitních praktik po *Chartě 77*, tak dobu pozvolného uvolňování poměrů směřující k perestrojce, které se však v rozhlase projevovalo jen velmi opatrně a spíše v jednotlivostech, než jako celoinstitucionální trend. Na což Ivan Škapa také doplatil.

Jak zmiňuji v úvodu, Škapa nastoupil do rozhlasu až v roce 1978, ale vzhledem ke klíčovému událostem kolem *Charty*, jsem se rozhodla sledovat dění v redakci rozhlasových her ještě rok před Škapovým nástupem. Z rozhlasu Škapa odchází také o rok dříve, než stanovuji klíčovou periodu. Škapova dramaturgie totiž přetrvává v rozhlase ještě dlouho po jeho odchodu. Jeho práci přejali jiní zaměstnanci a hry byly vysílány později. Začátek druhé poloviny osmdesátých let je podstatný ze společenského hlediska. Postupně se začíná projevovat Gorbačova perestrojka a s ní lehké uvolnění poměrů. Chci postihnout, že v podstatě záhy po Škapově odchodu se situace v rozhlase změnila k lepšímu. Jan Halas v nekrologu připomněl, že se Škapa stal „poslední, nejmladší a nejsmutnější obětí rozhlasových normalizátorů“⁸, což moje bádání jednoznačně potvrzuje.

Druhý problém badatele je neřešitelný, nebo řešitelný jen velmi obtížně. Řada primárních pramenů z období normalizace je zničena či ztracena, byť se jedná o materiály nevelkého stáří. Jejich nenávratná ztráta může být dána porevolučním úředním chaosem bezprostředně po sametové revoluci 1989, nepřikládáním důležitosti určitým dokumentům a v neposlední řadě záměrným zničením pramenů ve snaze zlikvidovat informace o chodu státních médií pod diktátem KSČ, krýt praktiky *Státní bezpečnosti*, či odstranit dokumenty vypovídající o jednotlivých lidských selháních.

⁸ HALAS, Jan. Nekrolog Ivanu Škapovi. *Rozhlas* 90, 12. 3. – 18. 3. 1990, č. 11.

V případě zkoumání života a práce Ivana Škapy se setkáváme se všemi zmíněnými komplikacemi a je úkolem i výzvou pro badatele se s nimi vypořádat. Potenciální primární prameny bylo možné získat především z archivů institucí, kde Ivan Škapa v průběhu svého života působil. Vyjmenuji nyní potenciální zdroje primárních pramenů a jejich stav. Depozitář závěrečných prací FAMU obsahuje Škapovu kontroverzní diplomovou práci s názvem *O nešťastné lásce Vladislava Vančury*. V současnosti se však nepodařilo dohledat pro tuto práci zásadnější protokoly k obhajobě diplomové práce, při níž došlo k jednomu z prvních střetů Ivana Škapy s totalitní cenzurou⁹, ani záznamy z obhajoby, kterou kvůli cenzuře musel Škapa o rok odložit. Evidenci všech posudků a zápisů z obhajob uspořádal pro FAMU historik Jiří Šoukal, a přestože jiné záznamy z obhajob z téhož období jsou plně k dispozici, ta týkající se Ivana Škapy schází. *Archiv filmového studia Barrandov* neeviduje žádný spis či složku Ivana Škapy, jakkoli byl Škapa zaměstnancem této instituce v letech 1975 – 1977. A žádné materiály z *Barrandova* nebyly vydány ani rodině Ivana Škapy po roce 1989 s odůvodněním, že již neexistují¹⁰. *Archiv Českého rozhlasu* eviduje osobní spis Ivana Škapy, který je torzem úředních dokumentů spojených s pracovním poměrem Ivana Škapy v *Československém rozhlase* v letech 1978 – 1984. Jedná se zhruba o dvacet listů úředních dokumentů a několik málo listů materiálů z osobní pozůstalosti. Hlavním zdrojem pro tuto diplomovou práci se tak stala pozůstalost Ivana Škapy, již shromáždila a uspořádala paní Ludmila Naarová, matka Ivana Škapy. Ta ji v devadesátých letech¹¹ věnovala *Památníku národního písemnictví*. V současnosti je pozůstalost archivně nezpracovaná, tedy veřejnosti nepřístupná, a je uložena v centrálním depozitáři *Památníku národního písemnictví* v Litoměřicích. Podařilo se mi vyjednat výjimku a pozůstalost čítající tři kartony prostudovat. Stručný soupis obsahu pozůstalosti je uveden v přílohách. Informace doplňkového charakteru poskytl *Archiv bezpečnostních služeb*, v němž se nachází spis Ivana Škapy pod krycím názvem FILM čítající čtyřicet listů. Několik klíčových primárních pramenů, zejména ke kauze *Klauni a vlastenci* se však přes veškerou snahu nepodařilo vypátrat. Zejména zápis z trestného poslechu hry (údajně ale tento zápis nikdy neexistoval), či protokoly ze soutěže o původní rozhlasovou hru, v níž vyhrála hra **Klauni a vlastenci**. Z toho důvodu jsem se rozhodla (a bylo nutné)

⁹ A to navzdory faktu, že Barbora Borovcová cituje (bohužel ne zcela důsledně) pravděpodobně z těchto protokolů ve své diplomové práci věnované Ivanu Škapovi z roku 1994.

¹⁰ Doc. Zdena Škapová se pokoušela materiály svého manžela po sametové revoluci získat, což se nepodařilo s odůvodněním, že již neexistují.

¹¹ Někdy po roce 1994.

využít metody orální historie a oslovit několik pamětníků, nejčastěji blízkých spolupracovníků Ivana Škapy, kteří svým vyprávěním pomohli doplnit bílá místa, či lépe dovysvětlit útržkovité informace z pramenů.

Metoda orální historie však naráží na věk nejbližších spolupracovníků Ivana Škapy, respektive téměř čtyřicetiletý časový odstup od vypuknutí kauzy Klauni a vlastenci. Sami pamětníci v rozhovorech bez výjimky zmínili, že vzpomínky na některé konkrétní události mnou zkoumané doby se rozplývají v čase, přesto existují klíčové momenty, které nebyly zapomenuty. Narátoři jim dodávají na důvěryhodnosti tím, že o zásadních momentech vypovídají shodně nezávisle na sobě. Pamětníky lze rozdělit na kolegy a spolupracovníky z redakce *Československého rozhlasu* a rodinné příslušníky a přátele. O své vzpomínky se podělili Rudolf Matys, literární historik a kritik, spisovatel a ve zkoumaném období let 1977 – 1985 člen *Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání* (dále HRLDV) a režisér Jan Lorman, který s Ivanem Škapou pracoval na čtyřech hrách¹². Dále překladatel, ve zkoumané době dramaturg a zástupce šéfredaktora, Jiří Lexa, který je dnes jediným žijícím přímým účastníkem kauzy. O období po odchodu Ivana Škapy z rozhlasu mohou referovat Jan Vedral, jenž nastoupil do redakce v roce 1984 a Jiří Hubička. Cenným pramenem orální historie mi byly osobní a telefonické rozhovory se Zdenou Škapovou, filmovou historičkou a manželkou Ivana Škapy. Z přátel Ivana Škapy jsem se setkala a hovořila s Jiřím Justem, scenáristou, spisovatelem a autorem hry **Klauni a vlastenci** a s dramatikem Vlastimilem Venclíkem, na jehož hrách taktéž Škapa pracoval jako dramaturg a byli přátelé.

Kvalitativní vědecká metoda orální historie je příznačná svým demokratizujícím pojetím dějin. Toto pojetí vnímá jako ideál, k němuž se přibližuje. Reflektuje takzvané malé dějiny, což je případ i této práce. Akcentuje rozměr každodennosti, individuální prožitky, dějiny psané zdola, sdělení jednotlivce přikládá svébytnou poznávací hodnotu, přičemž se své poznatky nesnaží zobecňovat. To však neznamená, že výzkumník rezignuje na snahu interpretovat výstupy svého výzkumu. Na metodu orální historie nelze pohlížet jako na metodu ilustrativní, která dokresluje poznatky získané jinými cestami¹³. Dokládá to i tato

¹² **Setkání v sádře** (1981), **Hala 008** (1982), **Případ Avogadro** (1981), **Návrat domů** (1982), **Času pán** (1986).

¹³ VANĚK, Miroslav a Pavel MŮCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2. přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny, s. 6-7.

práce, která by bez přispění pamětníků nikdy neobsáhla takové penzum detailů a mikroprofilů jednotlivých aktérů kauzy, které v práci popisují.

Štěpán Hulík se ve svém úvodu ke knize *Kinematografie zapomnění* pokouší najít důvody, proč jsou normalizační léta historiky popsána stále málo. Příčinu nachází v zakořeněném rozporu ve společnosti, v níž jedna skupina sice pociťovala zvýšený tlak státu, jenž byl ale vyvažován sociálními jistotami. Skupina druhá pak nebyla saturována jakýmsi životním standardem a toužila po životě ve svobodě. „Je možné, že tato všeobecná nejistota v pojmání uvedeného období dnes – více než dvacet let po pádu totality – způsobuje, že normalizační léta zůstávají stále do značné míry neprozkoumaná. Nemáme zatím k dispozici studie reflektující tuto etapu československé historie v širším, celospolečenském rozsahu. Převážně však postrádáme také práce, jež by se normalizací zabývaly v kontextu jednotlivých sfér tehdejší společnosti.“¹⁴ Tento stav se ale již mění. Nejnověji vyjde například monografie *Národ straně – strana sobě. Národní divadlo a normalizace*¹⁵, která postihne fenomén Národního divadla v širších společenských souvislostech.

O nedostatečnosti vědeckého výzkumu v oblasti rozhlasové teorie a historie je možné se dočíst na úvod mnoha prací (nejčastěji diplomových), aniž by bylo zmiňováno, že se tento stav zlepšuje. Na jarním semináři *K rozhlasové historii a teorii*, který uspořádalo *Sdružení pro rozhlasovou tvorbu společně s Katedrou žurnalistiky Univerzity Karlovy*, promluvila v roce 2001 mimo jiné Jaroslava Nováková¹⁶ a referovala o rozhlasové historii v souvislosti s jejím zpracováním studenty. V krátkém příspěvku konstatovala, že sice již máme zpracováno několik portrétních prací o významných osobnostech *Českého/Československého rozhlasu*, ale stále chybí celkové podchycení novodobé rozhlasové historie. Od roku 2001 se situace zlepšila konstantně a výrazně. Významnou oporu poskytuje souborná publikace *Od mikrofonu k posluchačům*¹⁷ kolektivu autorů pod vedením Evy Ješutové¹⁸, jež vyšla v roce 2003 k osmdesátému výročí vzniku *Českého rozhlasu*. Nemalá řada prací s tématy rozhlasové historie a teorie neustále vzniká na *Katedře divadelních a filmových studií v Olomouci*, kde se

¹⁴ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia), s. 14.

¹⁵ V edičním pánu pro rok 2023/2024 nakladatelství *Akademia*.

¹⁶ Dlouholetá zaměstnankyně rozhlasu a historička a kurátorka.

¹⁷ JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003. ISBN 8086762009.

¹⁸ Historička a archivářka a vedoucí *Archivu Českého rozhlasu*.

v roce 2017/2018 emancipoval samostatný obor *Televizních a rozhlasových studií*, svým dílem přispívají studenti brněnské JAMU, dále *Sdružení pro rozhlasovou tvorbu* a redakce rozhlasového periodika *Světla rozhlasu*. O normalizaci v rozhlase napsaly „pro potřeby odborné veřejnosti“ samostatnou dvojdílnou publikaci Eva Ješutová a Jaroslava Nováková. V prvním díle¹⁹ se věnují nástupu normalizace a text uzavírají rokem 1974, druhý díl²⁰ se zaměřuje na období po „perestrojce“, tedy od roku 1985 do počátku devadesátých let. Musím tedy konstatovat, že konkrétně období let 1975–1985, tedy období pro tuto práci klíčové, jednoznačně patří k nejméně popsaným periodám rozhlasové historie a nabízí prostor pro další zkoumání. Důležitou rozhlasovou publikací pro mnou zkoumané období představuje původně samizdatová publikace Jana Lopatky *Radiojournal v ko(s)mickém věku*²¹ vydaná v edici Expedice v osmdesátých letech a výběrově texty Jana Czecha z knihy *O rozhlasové hře*²², u níž je ale nutné filtrovat některé konjunkturální aspekty .

O dramaturgické práci Ivana Škapy pro Rozhlas byla v roce 1994 na *Univerzitě Palackého v Olomouci* obhájena diplomová práce Barbory Borovcové²³. Je na místě se ptát, proč by další velmi podobně zaměřená práce měla vznikat po téměř třiceti letech znovu. Práce Barbory Borovcové je cenná kompletizací a systematizací Škapovy práce. Zásadní je v ní kapitola „Ivan Škapa – dramaturg“, kterou Borovcová rozděluje do témat „Spolupráce s autory, Spolupráce s Josefem Melčem, Oceněné hry, Kauza Klauni a vlastenci a Přetržené plány“. V práci systematizuje a podává výčet Škapovy práce v typických rozhlasových žánrech, které vymezuje takto: „původní rozhlasová hra, rozhlasová úprava divadelních her, rozhlasová úprava filmového scénáře, rozhlasová dramaturgie literárních předloh a herecké benefice“. Kromě toho sumarizuje hry, které se nepodařilo prosadit do vysílání, a hry, které Škapa realizovat nestihl. Ke hlubší analýze kterékoliv této oblasti se ale práce nedostává a neklade si to ani za cíl. Podrobněji se zabývá spoluprací s Miroslavem Štveráčkem a Josefem Melčem, ovšem bez analýzy her či dramaturgií, kterou volí výhradně na základě dostupných pramenů. Vychází z jediné tehdy dochované osobní korespondence s autorem Miroslavem

¹⁹ JEŠUTOVÁ Eva, NOVÁKOVÁ Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1997. 142 s.

²⁰ JEŠUTOVÁ Eva, NOVÁKOVÁ Jaroslava. *Československý rozhlas na cestě k demokracii. Od perestrojky k svobodným volbám*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1999. 89 s.

²¹ LOPATKA, Jan. *Radiojournal v ko(s)mickém věku*. 2. vyd. Praha: Inverze, 1993. Klub Obratník.

²² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987.

²³ BOROVCOVÁ, Barbora. *Nedokončené dílo Ivana Škapy*. Olomouc, 1994. 106 s. Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Tatjana LAZORČÁKOVÁ.

Štveráčkem (a z části také z korespondence s režisérkou Alenou Adamcovou), ale tyto prameny se dnes překvapivě dohledat nepodařilo. Borovcová je cituje jako „uložené v osobním archivu Ludmily Naarové“. V litoměřickém depozitáři se však z neznámého důvodu dnes nenacházejí.

Tato diplomová práce využívá Borovcové systematizace k úvodu do Škapovy dramaturgické práce pro Rozhlas a zužuje výzkumné pole výhradně na původní rozhlasové hry. Pokládá si výzkumnou otázku, která nutně vede k větší kontextualizaci doby a odlišnému způsobu reflexe Škapovy práce: **čím je případ Ivana Škapy – jeho osobní život a práce dramaturga v Československém rozhlase – signifikantní pro období normalizace?** K zodpovězení otázky je nutné vrátit se na počátek klíčové kauzy, tedy analyzovat hru **Klauni a vlastenci** a následně podrobit heuristickému zkoumání samotnou kauzu. Ta byla doposud pojednána spíše zjednodušeně. S odstupem čtyřiceti let lze tuto kauzu považovat za zlomový moment rozhlasové historie a vysílání odložené premiéry hry lze považovat za začátek svobodného dramatického vysílání.

Těžiště práce tedy tvoří kauza Klauni a vlastenci, již podrobně analyzuji na základě všech dostupných pramenů a pokouším se o co možná nejširší zahrnutí všech okolností, které kauzu provázely a doposud byly popisovány torzovitě na různých místech nebo nebyly popsány vůbec. Tomu předchází příprava v podobě periodizace sledovaného období normalizace se zaměřením na instituci *Československého rozhlasu* a krátká přehledová studie dobové tvorby původních rozhlasových her, jejímž cílem je ukázat, v jakých tvůrčích souvislostech dramaturg Ivan Škapa pracoval. Přehled vychází ze studia křestních listů a poslechu vybraných původních rozhlasových her uložených v *Archivu Českého rozhlasu*, dále z kapitoly o normalizačním rozhlase *Rozhlas ve službách průměrného posluchače*, již sepsala Alena Štěrbová ve čtvrtém díle *Dějiny české literatury 1945–1989* a konečně z dobového tisku, nejvíce ze statě Jiřího Tomáše *Česká rozhlasová dramatika 1973–1982* vydané v časopise *Tvorba* a dalších jednotlivých dobových recenzí Jiřího Tomáše v témže periodiku. Statě Jiřího Tomáše jsou poplatné době, díky čemuž jeho výběr recenzovaných děl odpovídá průměrné normalizační produkci.

Po kontextuální kapitole se věnuji osobnosti Ivana Škapy a shrnutí jeho práce pro rozhlas. Následně přikročím k analýzám pěti her ze Škapovy dramaturgie. Jejich výběr je podřízen metodologii, kterou aplikuji při studiu všech dobových materiálů ve snaze popsat vliv

totalitního režimu na dramaturgickou práci Ivana Škapy, potažmo rozhlasovou dramaturgii obecně. Jde o hry, u nichž je k dispozici zachovaná nahrávka, scénář a současně k nim existuje článek od Ivana Škapy či recenze v dobovém tisku. Komparací hry a její oficiální prezentace v dobovém tisku se snažím rozkrýt schizofrenní uvažování, jemuž byli dramaturgové a další tvůrci vystavováni ve snaze dostat do vysílání kvalitní původní rozhlasové hry.

Pro pojmenování tohoto uvažování výběrově používám terminologii Petra Andree, kterou aplikuje v publikaci *Vybírat a posuzovat*²⁴. V jeho úvahách je pro mě podstatný termín *před-neporozumění*. Problém před-neporozumění, jakéhosi automatického odsouzení na základě užití komunistické rétoriky se nejvíce vyjeví při studiu dobových pramenů, na nichž se ukáže, že i deklarovaní odpůrci komunistického režimu tu více, tu méně, ale vcelku běžně využívali, případně museli využívat stejné dobové rétoriky – stejného ideologického jazyka, pokud chtěli publikovat, jako jedinci s režimem loajální. Andreasova stať mě upozornila na nebezpečí apriorního čtení těch dobových textů, které na první pohled vykazují době poplatnou rétoriku. S tímto apelem mi bylo brzy zřejmé, že bez dobré znalosti kontextu a zcela konkrétních, někdy těžko dohledatelných detailů, je velmi obtížné na základě běžného čtení usuzovat, jaký postoj jedinec zaujímal k totalitní moci.

Při „polistopadovém čtení“ se může zdát, že se jazyk komunistického režimu polarizoval na řeč oficiální, kterou užívali zastánci a představitelé režimu a jazyk neoficiální, jenž používali jeho odpůrci. Filolog Petr Fidelius se v knize *Řeč komunistické moci* zaměřil na kritiku ideologického jazyka totalitní moci prostřednictvím příkladových analýz úvodníků Rudého práva a sémanticky se snažil odkrýt nánosy lži. Chtěl ukázat, že „jazyk zde není nástrojem přesvědčování, nýbrž nástrojem moci. Nejde tu o žádné šíření myšlenek, spíše naopak, o ochromení samotné schopnosti myslet.“²⁵ Petr Andreas dokládá na analýzách normalizační literární kritiky, jak kritik (v našem případě dramaturg) musel neustále hledat průnik mezi vlastním přesvědčením a oficiální doktrínou.

Andreas se mimo jiné věnuje pojmům, které mohu interpretaci deformovat jak v totalitní, tak posttotalitní době. Vybírá rejstřík rétorických typů, z nichž budu některé nacházet a

²⁴ ANDREAS, Petr. *Vybírat a posuzovat: literární kritika a interpretace v období normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2016.

²⁵ FIDELIUS, Petr. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998. Paprsek (Triáda), s. 165.

upozorňovat na ně v pramenech. Výběrově jde o *autocenzuru*, jež se v době normalizace ukázala jako neobyčejně efektivní metoda vůči přímé a jasně deklarované cenzuře. Je těžko dokazatelná, může se stát nevědomou, a navíc je každému v určité míře přirozená. Dále se v samostatné kapitole věnuje *tabuizaci*. Z pohledu člověka, jenž nemá s totalitním režimem žádnou zkušenost, je až neuvěřitelné, že se společnost dokázala řídit například seznamy zakázaných autorů, o němž všichni věděli, údajně někde existovaly, byly stále aktualizovány, ale ve fyzické či oficiální podobě se téměř k nikomu nedostaly. Podstatným termínem je tzv. *rozdvojené vědomí*, k němuž se společnost v totalitním uspořádání postupně propracovala. Tento dobový princip uvažování, jenž může být některým badatelům s odstupem třiceti let od pádu totality cizí, jsem se snažila mít na paměti především při rozhovorech s pamětníky. Pro ně samotné je dnes obtížné rozlišit, v jaké schizofrenní poloze se při psaní, verbálním projevu a celkovém uvažování aktuálně nacházeli. Toto Andreas dále rozpracovává při stanovování termínů *selekce, stylizace*. Do sestaveného rejstříku Andreas dále zařazuje *rétoriku strážců politického konsenzu, politickou objednávku a „angažovanost“, ezopský jazyk* a pro tuto práci důležité *přeznačování*.

Andreas ukazuje, že aby bylo možné legitimizovat obsah sdělení a pozici mluvčího (v našem případě dramaturga) v normalizační kultuře, využíval mluvčí například axiomů marxistickoleninské teorie umění nebo aktuálních politických potřeb stranického vedení²⁶. „Aby byl zájem (názor, pojetí, hodnota at' z hlediska režimu kladná či záporná) prosazen, bylo nutné jej *interpretovat, formulovat* jako zájem státní, stranický, společenský nebo třídní. V případě Ivana Škapy šlo jednak o prosazení umělecky co nejhodnotnějších a řemeslně dobře napsaných rozhlasových her do vysílání, včetně her zakázaných či nežádoucích autorů, a později o prosazení, nebo lépe záchranu vlastní profesní existence v profesi, již upřímně miloval a byl v ní úspěšný. Tyto řečové hry a strategie lze přiřazovat a jejich prostřednictvím nahlédnout na mnou zkoumané písemné prameny a dochované rozhlasové hry.

Pavel Janoušek považuje za nejvyhraněnějších projev apriorního antikomunistického čtení podobu jakéhosi „průkazního řízení, jehož cílem je doložit samotnou příslušnost určitého jevu (člověka, díla, činu) k totalitnímu diskurzu, tedy *kdo všechno a kdo také se na tom podílel*. Za morální se přitom v zásadě považuje pouze pozice mimo diskurz, to ostatní stojí za pozornost výhradně nebo především jako usvědčující materiál. Při takovém čtení by bylo

²⁶ ANDREAS, cit. 24, s. 92.

tudíž také jedno, zda určitá slova či činy byly výrazem jedincova přesvědčení nebo součástí dobových her a strategií, a ztrácí se rovněž cit pro tak běžnou součást života v totalitní společnosti, jako je smysl pro druhý rozměr slov, jinotaje a ezopský jazyk.²⁷ Předejítí popsaným nástrahám vidí Janoušek v „hledání kontextu dobových mechanismů, norem a hodnotových kritérií“²⁸ Tento apel jsem se snažila mít při psaní práce na zřeteli a současně mě přivedl ke způsobu analýzy her, v níž se snažím postihnout a komparovat, jak bylo dílo dramaturgem oficiálně prezentováno v totalitní společnosti a jak vyznívalo tehdejšímu posluchači. Hledám normy, které vyžadoval totalitní systém, a mechanismy, kterými se dramaturg se svými autory snažil prosadit do vysílání hry, jež odpovídaly jeho (jejich) hodnotovým kritériím.

S publikací Petra Andrease a aplikací jeho přístupu k dobovým textům však pracuji, jak již bylo řečeno, pouze výběrově. Pro analýzy vybraných her a zkoumání jejich prezentace v dobovém tisku jsem se rozhodla zejména proto, abych se co nejvíce přiblížila tolik nadužívanému dobovému kontextu, jenž pro mě nepředstavuje pouze politické a společenské dění, ale mnohem spíše každodenní práce v redakci a zejména konkrétní Škapova práce. Těžištěm mého úsilí však zůstává podrobné popsání kauzy *Klauni a vlastenci* a analýza hry, která kauzu spustila.

Po komparaci vybraných Škapových dramaturgií s jejich prezentací v dobovém tisku, jak jsem nyní popsala, následuje samostatná kapitola věnovaná klíčové hře v podobě dramaturgické analýzy. Proč nestačí v případě hry **Klauni a vlastenci** provést také pouze komparaci rozhlasové inscenace a její veřejné prezentace dramaturgem je zřejmé. Abych mohla v nejširším možném spektru postihnout celou kauzu, je nutné vyjít ze hry samotné, která kauzu nepřímou způsobila. Jak jsem již nastínila v úvodu, jádro sporu o *Klauny a vlastence* částečně spočívalo v interpretaci hry a v otázce po jejím smyslu. I když se, jak ukáží, hra stala zastíracím prostředkem pro osobní a kariérní spory, její syžet, téma, její jádro, ale především **smysl** (vlastně shodou náhody) odráží univerzální spor, kterému byl vystaven nejen Ivan Škapa a další účastníci kauzy, ale nejobecněji i člověk v totalitním systému. Protože mi jde o

²⁷ JANOUŠEK, Pavel. Návrat k sobě, návrat k malým. In FORMÁNKOVÁ, Eva (ed.). *Návraty k velkým. Sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy (14. -15. 9. 1999)*, Praha- Opava, Ústav pro českou literaturu AV ČR; Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity; Slezské zemské muzeum 2000, s. 23.

²⁸ Tamtéž, s. 24.

nalezení smyslu díla, využiji dramaturgickou analýzu, kterou pojednává Jan Motal²⁹. Pojem dramaturgická analýza a její praktické využití není příliš rozšířené. Běžně je termín užíván při snaze analyzovat dramaturgické směřování vybraného divadla nebo souboru ve smyslu výběru dramát a jejich interpretace a dramaturgicko-režijní koncepce. Obecněji je dramaturgická analýza konceptem sociologa Ervinga Goffmana, který ji aplikuje jako kvalitativní výzkumnou metodu založenou na přirovnávání společnosti k divadelnímu představení ve známé knize *Všichni hraje divadlo (The Presentation of Self in Everyday Life, 1959)*, na jejímž základě vznikl dílčí obor sociologie – dramaturgická sociologie. Analýza hry *Klauni a vlastenci* v této práci vychází z dramaturgické analýzy, kterou popsal a uplatnil na dokumentárních filmech Jana Špáty Jan Motal v knize *Krása ve filmovém dokumentu*. Jan Motal se tím vymezuje vůči strukturalistické metodě analýzy, která je dle něj neadekvátní plnosti díla.

Čtvrtou kapitolu věnuji popisu kauzy. Pro přehlednost ji chronologicky řadím do tří podkapitol. Zahrnuji všechny dostupné prameny, včetně orální historie. Pro celistvý obraz čtyřicet let staré situace prokládám text kapitoly krátkými portréty aktérů kauzy.

Zbývá upřesnit, že se v průběhu celé práce snažím výběrově čerpat z literatury mezioborové, některá z děl, která zajišťují ukotvení Škapova případu v širších celospolečenských souvislostech sledovaného období let 1977 – 1985, jsem již uvedla: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. IV. díl 1969 – 1989*³⁰. Zde je samostatná kapitola věnována rozhlasové tvorbě za normalizace, kterou připravila Alena Štěrbová. Dále *Divadlo v totalitním systému*³¹, *Zelinář a jeho televize*³². Z knih obecnějšího historického zaměření jsem pracovala s tituly *Podoby Československé normalizace*³³ a orálněhistorickými publikacemi³⁴.

²⁹ MOTAL, Jan. *Krása ve filmovém dokumentu*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7586-3.

³⁰ JANOUŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury 1945 – 1989. IV. díl 1969 – 1989*. Praha: Nakladatelství Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7.

³¹ JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.

³² BREN, Paulina. *Zelinář a jeho televize: kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2322-3.

³³ ČINÁTL, Kamil, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2017. Po válce. ISBN 978-80-87912-84-3.

³⁴ SCHINDLER-WISTEN, Petra. *O chalupách a lidech: chalupářství v českých zemích v období tzv. normalizace a transformace*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-3613-9 a VANĚK, Miroslav a Lenka KRÁTKÁ, ed. *Příběhy (ne)obyčejných profesí: česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*. Praha: Karolinum, 2014. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2813-4.

2. Kontext

Výzkum soudobých dějin zažívá jistě příznivý trend v akcentování života „obyčejných lidí nebo profesí“ a tím se posouvá k pochopení výzkumu dějin každodennosti. V historickém výzkumu se ukazuje, že středoškolsky, schematicky, černobíle pojatý výklad binární reality (zlý režim versus utlačovaná společnost, propaganda versus opozice, korupce versus morálka, komunisté versus nekomunisté) není udržitelný.³⁵ Smyslem této kapitoly je uvést čtenáře do celkového podněbí rozhlasové instituce, která pochopitelně reagovala na celospolečenské změny během dlouhého období normalizace – její počátek, období kolem *Charty 77* a následnou kampaň *Anticharty*, nástup Gorbačova v Sovětské svazu – ale i na mnohem jemnější nuance odvozené od interinstitucionální politiky rozhlasu. Tyto nuance, které se někdy zdají samy o sobě málo významné a pro seriózní výzkum příliš vágní, často jde o personální výměny na vedoucích postech, vzájemné sympatie a antipatie jednotlivých zaměstnanců, dávám do souvislostí s „velkými“ a obecně ukotvenými historickými událostmi. Právě jejich kombinace totiž stojí za klíčovými rozhlasovými událostmi, které formovaly jeho každodenní fungování. V následující kapitole připomenu celospolečenské, obecně historické mezníky a reakci *Československého rozhlasu* na ně. Podržím se při tom srovnání s kulturním, zejména divadelním prostředím v příslušných obdobích. V rámci této práce není možné plně obsáhnout kontext celé rozhlasové instituce v mnoha jejích odvětvích. Podrobněji proto pojednám kontext *Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání (HRLDV)* s akcentem na původní rozhlasovou hru v letech 1977 – 1985, tedy v době, kdy v rozhlase pracuje Ivan Škapa.

2.1 Periodizace

Obecně je pro období normalizace uplatňována periodizace, která dělí období od roku 1968 do revolučního roku 1989 do několika vnitřních kratších období. Takové vnitřní dělení vychází obvykle ze snahy odstínit zdánlivě jednolitá období, pro něž historici často užívají přídomek jako bezčasí, éra nehybnosti, normalizační šed' a podobně. Ve skutečnosti lze v období normalizace vysledovat postupné a střídavé utužování či rozvolňování komunistické

³⁵ Tamtéž, s. 8- 9.

moci, které se výrazně projevovale právě na poli umělecké tvorby. Publikace *Divadlo v totalitním systému* rozděluje období normalizace vzhledem k divadelním institucím do čtyř period, přičemž za počátek normalizace považuje až rok 1970, kdy byl vydán dokument *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*.³⁶ Dělí je do období: 1970 – 1972, 1972 – 1976, 1977 – 1985 a 1985 – 1989.

Jiří Hubička a Zdeněk Bouček, autoři kapitoly Normalizační rozhlas v knize *Od mikrofonu k posluchačům*, aplikují vnitřní dělení normalizace ve třech periodách: září 1968 – 1974, 1975 – 1979, 1980 – 1989. Jejich dělení není pro předkládanou práci zcela vhodné. Je nejasné, na základě čeho autoři k vymezení došli. Rok 1975 je, dle nich, přelomově spjat s nástupem prezidenta Gustáva Husáka. Tento zlom lze ale považovat spíše za symbolický, protože Husákův vliv byl zásadní už mnohem dříve, a sice od roku 1971, kdy se stal generálním tajemníkem ÚV KSČ. Ani rok 1979 nebo 1980 nejsou zdaleka tak přelomové jako roky 1977 nebo 1985, a to ani v mikrohistorii rozhlasové instituce. Rozhlasové události, které Hubička a Bouček v jednotlivých etapách popisují, mnohem spíše kopírují Justovo dělení, tedy dělení založené na společensko-politických změnách. Rozhlasová instituce sice měla své vnitřní zlomy, které určovaly fungování rozhlasu a jeho směřování (příkladem může být údobí let 1969 – 1985, které pokrývá výkon Karla Hrabala ve funkci ředitele *Českého rozhlasu*), ale ani tento milník autoři nezohledňují. Podržím se Justova dělení, protože období let 1977 – 1985 s drobných přesahem kopíruje Škapovo působení v rozhlase a bude mu věnována zvláštní pozornost. Justova charakterizace normalizace je vhodná i proto, že lze komparovat dění v divadelním prostředí s Rozhlasem, aby bylo zřejmé, že pro Rozhlas bylo obtížnější pružně reagovat na případná uvolňování totalitní cenzury.

První období do roku 1972 je z pohledu historie divadla možné považovat za dobu doznívání „tvůrčí euforie a kontinuity z let šedesátých“³⁷. Oproti divadelní sféře nelze v rozhlase pozorovat žádné doznívání tvůrčích šedesátých let, ba naopak, normalizace do rozhlasu zasáhla tvrdě, rychle, přesto ne zcela záhy po srpnové okupaci, protože veškerou práci v rozhlase výrazně ztížilo a zpomalilo obsazení rozhlasu sovětskými vojáky. Budovu na Vinohradech bylo nutné nejdříve vyklidit, vyčistit, dezinfikovat a inventarizovat, což trvalo

³⁶ JUST, cit. 31, s. 102.

³⁷ Tamtéž, s. 113.

více než čtrnáct dní³⁸. Rychlý nástup personálních čistek krátce oddálil zmatek kolem legislativního postavení rozhlasu. Od září 1968 neměl Rozhlas v Praze ani ústředního ředitele.³⁹ I proto do května 1969 k propuštění s okupací neloajálních pracovníků prakticky nedošlo vyjma těch, kteří se nevrátili ze zahraničí nebo záhy po okupaci emigrovali. V prvním období po příjezdu sovětských vojsk se jednalo o propuštění pouhých 86 rozhlasových pracovníků. V květnu až červnu 1969 však ve funkci ústředního ředitele nahrazuje Odon Závodského Bohuslav Chňoupek, který začíná měnit stávající personální politiku.

Přesto nastal normalizační obrat v *Československém rozhlase* mnohem rychleji než ve *Filmovém studiu Barrandov* nebo *Národním divadle* i proto, že se drahé roztočené filmy, nasazené štáby, rozmalované dekorace nebo rozpracované inscenace, na nichž se podílí stovky lidí, nedají přeorientovat s takovou flexibilitou a rychlostí, jak by se režimu hodilo⁴⁰. Vyměnit vedení redakcí a zamezit přístupu některých autorů k práci nebylo v případě rozhlasu produkčně tolik náročné a ohrožující chod vysílání. Ještě na konci roku 1968 byly sice uváděny tituly autorů, kteří krátce nato skončili na indexu. Šlo například o hry Václava Havla, Karola Sidona, Ladislava Smočka, Karla Ptáčníka, Ludvíka Kundery, Jiřího Vilímka nebo Ivana Vyskočila. Nelze to však nazvat tvůrčími dozvuky, šlo spíše o důsledek změn organizační a produkční správy rozhlasu v prvních měsících po srpnové okupaci 1968, které neproběhly tak rychle, jak by nejvyšší představitelé rozhlasu potřebovali.

Cenzurní zásahy se začaly naplno projevovat až po plénu ÚV KSČ v dubnu 1969.⁴¹ Důsledná proměna vedení rozhlasu (a tím i změny ve vysílání) nastala po jmenování Bohuslava Chňoupka do funkce ústředního ředitele *Československého rozhlasu* v červnu 1969, který do funkce ředitele *Českého rozhlasu* dosadil Karla Hrabala. Ten byl jedním z prvních signatářů článku *Slovo do vlastních řad z Rudého práva*, v němž byla okupace obhajována a

³⁸ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 352.

³⁹ Bylo to dáno kombinací srpnových událostí 1968 a dokončování procesu federativního uspořádání státu v říjnu 1969. Od září vede Rozhlas vládní zmocněnec Odon Závodský, který je záhy odvolán ze zdravotních důvodů. Jde však o zástěrku pro nekompatibilitu Závodského směřování rozhlasu s normalizačními snahami režimu. Závodský i jeho žena jsou záhy vyloučeni z KSČ. Biografický slovník Slezska a severní Moravy. Sešit 7. Ostrava, Ostravská univerzita 1996. 157 s.

⁴⁰ Ostatně i zestátnění československého filmu, jež bývá spojováno bezprostředně s rokem 1948, muselo být a bylo připravováno již dva roky předem.

⁴¹ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 371-372.

interpretována jako bratrská pomoc. S nástupem Karla Hrabala současně vznikla v červenci 1969 instituce *Český rozhlas* jako složka federálního uspořádání *Československého rozhlasu*.⁴²

Pro toto období⁴³ jsou určující takzvané výměny stranických (nebo členských) legitimací, které byly ve skutečnosti kádrovými čistkami. Stranické prověrky⁴⁴ se v rozhlase naplno rozběhly v dubnu 1970 za dohledu řídicí komise (a 104 dílčích komisí), jíž předsedal Bohuslav Chňoupek. Po prověrkách bylo propuštěno celkem přes 850 zaměstnanců (z toho 341 ještě před zahájením prověrek), což tvořilo právě třetinu všech tehdejších rozhlasových pracovníků.⁴⁵ „Do vedoucích funkcí byli dosazeni stalinisté a většinou v nich setrvali až do druhé poloviny 80. let. Hlavním kritériem pro přijímání pracovníků, především na redaktorská místa, bylo členství v KSČ a politická aktivita. Čs. rozhlas přímo řídilo ideologické oddělení Ústředního výboru KSČ. Vedoucí pracovníci na všech stupních řízení byli schvalováni stranickými orgány, od funkce šéfredaktora spadali přímo do nomenklatury ÚV KSČ. K hlavním úkolům Čs. rozhlasu patřilo napomáhat „*socialistickému státu plnit jeho politicko-organizátorskou a kulturně výchovnou funkci při budování rozvinuté socialistické společnosti*“ a rozvíjet „*propagaci socialistického Československa v zahraničí*“. Stanovenou politickou linií vedení Čs. rozhlasu prosazovalo bez ohledu na realitu až do svého odvolání na počátku prosince 1989.“⁴⁶

Rozdíl oproti divadelní kultuře, která si udržela do konce roku 1970 „bohatou žánrovou a druhou biodiverzitu“⁴⁷ a „divadlo zažívalo vzácné období absolutního názorového, citového a estetického souznění se svým publikem“⁴⁸, byl v rozhlase dán především podpisem tzv. Moskevských protokolů⁴⁹. Na konci šedesátých let byly Rozhlas a tisk ve střední Evropě, v zemích pod vlivem Sovětského svazu, stále dominantními masovými prostředky

⁴² Tamtéž, s. 600.

⁴³ Normalizace se ujímají komunisté, kteří pod dohledem Moskvy zlikvidují veškeré pozůstatky reformního roku 1968. Ústřední výbor KSČ na svém zasedání 29. ledna 1970 rozhodl o tzv. výměně členských legitimací.

⁴⁴ Všichni členové KSČ museli předstoupit před prověřkovou komisi, které zjišťovaly jejich postoj k reformnímu procesu roku 1968 a srpnové okupaci. Během stranických čistek 147 000 lidí z KSČ vystoupilo samo, 67 000 bylo vyloučeno, 259 000 vyškrtáno.

⁴⁵ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 351-357.

⁴⁶ NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Cenzura v Českém/Československém rozhlase do roku 1993*. 6. 3. 2020 [online]. Svět rozhlasu [citováno 6. 2. 2021]. Dostupné z WWW: <https://svet.rozhlas.cz/jaroslava-novakova-cenzura-v-ceskemceskoslovenskem-rozhlase-do-roku-1993-8160707>

⁴⁷ JUST, cit. 31, s. 105.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Dokument, jímž se vedení KSČ mimo jiné zavázalo ovládnout sdělovací prostředky pomocí nových zákonů a personálními změnami na vedoucích pozicích v tisku, rozhlasu a televizi.

komunikace a také propagandy, byť se jedná o období, kdy sledovanost televize začíná nabývat na intenzitě. V západní Evropě již plně převládlo sledování televize, ale technologicky méně vyspělé socialistické země komunikovaly státní politiku stále především prostřednictvím rozhlasového vysílání. Logicky tedy byla rozhlasu věnována při stranických prověrkách vysoká míra pozornosti.

Celá sedmdesátá léta (ale dokonce i v období *Charty 77*) lze u divadelní kultury pozorovat tu intenzivnější, tu méně patrné směřování, jež Vladimír Just nazývá „ponorný proud“ divadelní alternativy reprezentovaný prudkým rozvojem a kreativním vzmachem amatérského divadla⁵⁰. Tento proud později vyvěre a vyvrcholí v období perestrojky. I na poli rozhlasu můžeme vypočítat náznaky obdobné alternativy, a sice na úrovni některých regionálních stanic, byť absolutně ne v takovém rozsahu jako na poli divadla. Globálně je ale éra let 1972 – 1976 charakteristická kulturním marasmem, který ústí v nástup Gustáva Husáka do funkce prezidenta. Uvedu jednu z mála rozhlasových výjimek.

Po stranických prověrkách zbyla v Brně z celého literárního oddělení pouze sekretářka. V roce 1970 vznikla nová rozhlasová stanice *Hvězda*, na níž stávající pořady vyráběné v Brně již neměly místo. Raritu ale vytvořil slavný muzikál Milana Uhdeho **Balada pro banditu** z roku 1975 (a některé hry Karla Tachovského nebo Ludvíka Kundery)⁵¹. Těchto několik málo her bylo vyprodukováno ve vysoce konspiračním prostředí okruhu brněnského Divadla Na provázku pod krytím režiséra Zdeňka Pospíšila⁵². „Jaromír Nečas⁵³ oslovil Zdeňka Pospíšila a autora hudby k *Baladě pro banditu* Miloše Štědrone a tuto inscenaci natočil ještě v roce 1975 ve studiu Dukla v brněnském rozhlase jako mono nahrávku. Jedním z jejich následných posluchačů byl i soudruh Alois Indra⁵⁴, který si vyžádal, aby byla nahrávka poslána do Prahy. Obavy z tohoto zájmu se ukázaly jako liché, jelikož tento přední představitel tehdejší vládnoucí garnitury našel v tomto díle zalíbení a dal pokyn, ať se inscenace *Balady pro banditu* v brněnském studiu natočí jako stereo nahrávka. Tak se stalo, že **Balada pro banditu** byla oficiálně první rozhlasovou hrou natočenou stereofonně v brněnském studiu. Oficiálně

⁵⁰ JUST, cit. 31, s. 113.

⁵¹ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 501.

⁵² Autor divadelní hry **Balada pro banditu** Milan Uhde nesměl být pod hrou podepsán.

⁵³ Redaktor brněnského studia z *Hudební redakce*, který si všiml divadelní inscenace **Balada pro banditu** a navrhl její adaptaci pro Rozhlas a zasadil se o následné natočení.

⁵⁴ Poslanec *Národního shromáždění ČSSR, České národní rady a Sněmovny lidu Federálního shromáždění*.

pak byla zahrnuta jako jeden z úkolů komplexní racionalizační brigády ustavené na počest XV. sjezdu KSČ⁵⁵.

Výroba naprosté většiny rozhlasových her byla podřízena pražské dramaturgii. Ostatní regionální studia se sice zabývala vedle publicistických a hudebních pořadů i výrobou tzv. zábavných pořadů – tedy různých estrád a komponovaných večerů, ale původní rozhlasové hry mezi ně nepatřily. Odlišuje se pouze studio v Hradci Králové, které kromě toho, že pokračovalo i v náročných žánrech jako rozhlasový dokument či pásmo, uvádělo i dramaturgizace východočeských autorů a též kratší rozhlasové hry.⁵⁶

„Od poloviny sedmdesátých let se nástrojem podpory původní dramatické tvorby měla stát *Celostátní přehlídka rozhlasových her*, která se od roku 1974 opakovala vždy na podzim a v níž o posluchačskou přízeň soutěžily čtyři české a čtyři slovenské inscenace. Od roku 1976 byl bienálně pořádán festival rozhlasové hry *Prix Bohemia*.“⁵⁷

Tvrdé poměry, které personální politikou kontinuálně udržoval ředitel *Českého rozhlasu* Karel Hrabal, přetrvávaly v rozhlase až do jeho odchodu do důchodu v roce 1985. Velké zásahy do vysílání, do struktury rozhlasu a souboru pracovníků posílily takové kroky jako například jmenování *Programové komise* poradním orgánem ústředního ředitele, podepsání nového *Pracovního protokolu o spolupráci se Sovětským rozhlasem* či zrušení *Studijního oddělení Československého rozhlasu*.

V polovině sedmdesátých let jsou stranické prověrky v rozhlase definitivně ukončeny. Následuje pro tuto práci klíčová **etapa let 1977 – 1985**. Periodu uvozuje rok 1977 charakteristický tvrdou odpovědí režimu v podobě veřejného manifestu *Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru v Národním divadle* a následné mediální kampaně *Anticharta*, kterou započal článek v Rudém právu s názvem *Ztroskotanci a samozvanci* hanobící signatáře *Charty 77*. Naopak závěr této etapy, polovina osmdesátých let, už předznamenává velmi postupné uvolňování spojené s nástupem Michaila Gorbačova, který začal po svém nástupu do vedení Sovětského svazu usilovat o zlepšení vztahů se západními zeměmi. Připomeňme, že toto časové rozmezí v podstatě kopíruje působení Ivana Škapy v rozhlase, a bude

⁵⁵ JANOUŠEK, Martin. *Divadlo v rozhlase – Transkripce divadelní inscenace do rozhlasové podoby*. Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Pavel KLEIN, s. 11.

⁵⁶ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 515–516.

⁵⁷ JANOUŠEK, cit. 30, s. 782.

podrobněji pojednáno v následující kapitole. Na tomto místě předesílám, že Ivan Škapa pracoval v rozhlasu v jednom z nejtěžších období, které snese srovnání s první polovinou padesátých let. Režim vynaložil velké úsilí k potlačení antikomunistických sil reprezentovaných *Chartou 77*. Startuje například tajná akce *Státní bezpečnosti Akce Asanace*, jejímž cílem bylo donutit nepohodlné aktivní občany k emigraci. V tomto období bylo obtížnější než kdy dříve či později odvádět umělecky hodnotnou práci a udržet si kreativní mysl, nepodlehnout několikrát zmíněné normalizační nehybnosti, která je nejpriznáčnejší právě pro tuto etapu.

Zmíněné období se v rozhlasu vyznačuje přijetím úlohy být nástrojem nejvyššího stranického aparátu. Rozhlas veřejně prezentuje jako nejzákladnější postulát své žurnalistické i umělecké činnosti stranickost, ideologii socialismu, proletářský internacionalismus a nesmiřitelnou třídní nenávisť ke kapitalismu.⁵⁸ Utužení poměrů bylo odpovědí na zlomový dokument *Charta 77*, která přišlo bezprostředně po jejím rozšiřování. Na počátku osmdesátých let sílí v sousedním Polsku opoziční hnutí *Solidarita*. Na jaře 1981 má hnutí deset milionů členů a záhy je vyhlášen válečný stav⁵⁹. *Státní bezpečnost* v Československu měla vážné obavy, aby se revoluční tendence nepřenesly k nám. I proto bylo nutné opoziční tendence v Československu co nejvíce utlumit. Buď nucenou emigrací nebo znemožněním se projevovat. Charakteristickým krokem byla utajená operace režimu s krycím názvem *Akce Asanace*, která formou různého nátlaku nutila nepohodlné občany, často disidenty, chartisty, ale nejen je, emigrovat⁶⁰. Akce započatá hned po *Chartě 77* nabývala na intenzitě právě z obavy nad spojením *Charty 77* a *Solidarity*.

Na léta 1985–1989, čas „perestrojky“, reagovalo divadlo pochopitelně rychleji než rozhlas. A to i proto, že se alternativní protirežimní projevy na poli amatérského či poloamatérského divadla podzemně pěstovaly po celá sedmdesátá léta a divadelní kultura tímto způsobem udržovala kontinuitu. „Projevy volnějšiho myšlení se v rozhlasu projevovaly pomalu, liknavě a často setrvaly pouze u obecných proklamací. Několik personálních změn přivedlo do rozhlasu ambicióznější a dravější lidi, vesměs však šlo o změny, které se v rozhlasovém mechanismu projeví jen poněkud odlišnou frazeologií, akcentující nový „přestavbový“

⁵⁸ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 357-358.

⁵⁹ 1981 – 1983.

⁶⁰ Na základě Akce Asanace odešli do emigrace například Jaroslav Hutka, Svatopluk Karásek, Pavel Landovský, Václav Malý nebo Karol Sidon.

trend.⁶¹ Největší pozornost byla v rozhlase věnována zpravodajství, jež bylo svěřené vedoucím špičkám, stranickým a vládním činitelům. Program všech redakcí, včetně uměleckých, byl podřízen usnesení sekretariátu ÚV KSČ z roku 1980, které určilo tři hlavní oblasti, jež musely být naplňovány: podpora realizace hospodářského a sociálního programu KSČ, boj za mír a odvrácení válečného nebezpečí, výchova socialistického člověka. Konkrétnější pokyny, avšak s podobně vágními požadavky pak určovaly ideově-tematické plány vydávané každý rok.⁶² Všechny tyto kroky byly reakcí na určující a závazný dokument *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti*, které po XIII. sjezdu KSČ schválilo plenární zasedání ÚV KSČ 11. prosince 1970. Zmíněnými propagandistickými úkoly se musely přinejmenším proklamativně řídit i ostatní redakce - tvorba pro děti, pořady zábavné, populárně-naučné a podobně. Ideově tematické plány a snahy o jejich důsledné dodržování byly jedním z výstupů „poučení z krizového vývoje“.

2.2 Léta 1977 – 1985 v Hlavní redakci literárně-dramatického vysílání

Samostatnou pozornost tomuto období rozhlasové historie v *HRLDV* nyní věnuji primárně proto, že se téměř přesně kryje s působením Ivana Škapy v rozhlase a zároveň proto, že jde o jedno z nejméně popsaných období rozhlasových dějin vůbec. Je podstatné ukázat, do jakého prostředí a pracovních podmínek Ivan Škapa v roce 1978 do rozhlasu přichází, a jaká byla dramaturgická práce jeho ostatních kolegů.

Bezprostředně po uveřejnění textu *Charty 77* byl vůči klíčovým osobnostem od ledna 1977 v rámci kampaně *Anticharty* veden promyšlený mediální lynč, jehož byl Rozhlas pochopitelně účasten. „Kromě přenosů a záznamů veřejných vystoupení umělců vysílal Rozhlas řadu uměle vyvolaných a odsuzujících ohlasů, komentářů a reportáží, které si braly na mušku jednotlivé představitele *Charty 77*.“⁶³ Škapa nastoupil do *Československého rozhlasu* v době, kdy *Anticharta* už pozbyla na síle a navzdory očekávání mu v rozhlase nikdy nebylo vyčítáno, že *Antichartu* ve svém předchozím působišti nepodepsal.

⁶¹ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 361.

⁶² Tamtéž, s. 368.

⁶³ Tamtéž, s. 349.

V této době se také naplno projevila praxe takzvaného pokrývačství (nebo pokrývání), kdy zakázané či nepohodlné autory kryli svým jménem loajální kolegové, případně autoři psali pod různými pseudonymy. Uvedme několik příkladů: Milana Uhdeho pokrývala Eva Samková, Ivan Škapa přikryl svým jménem zakázaného Vladimíra Semráda, Karel Tachovský psal pod jménem Karel Kalenda nebo Blanka Budínová, Josef Balvín psal pod jménem Věra Saudková. Pseudonymů užíval v rozhlasu také Miloň Čepelka⁶⁴, a to navzdory tomu, že během normalizace veřejně působil na divadle pod svým jménem. Alex Koenigsmark přikryl svým jménem Pavla Landovského, později sám zakázaný Alex Koenigsmark psal pod jménem Josef Kučera. Karel Steigerwald psal pod jménem Ota Karel. Milan Kundera dokončil pro Rozhlas v emigraci dvě hry. První vztahovou hru o zradě se sexuálním podtextem **Sbohem moje láska** (1975) napsal pod jménem Saša Ivančová. Zatím nenalezená nahrávka byla realizována v dramaturgii Jaromír Ptáčka a režii Josefa Červinky. Druhá sci-fi hra s časem o osudovosti **Mahlerova symfonie** je v archivu podepsána tímž jménem, ale pravděpodobně nebyla realizována.⁶⁵ Pseudonym není vymyšlený, ale jde o dívčí, umělecké jméno Kunderovy studentky z FAMU Natálie – Borodino - Vadlejchové, která se stala spojovou mezi ním a Jaromírem Ptáčkem.⁶⁶

I Ivan Škapa spolupracoval se zakázaným autorem Svatoplukem Pekárkem, který byl v době palachiády šéfredaktorem *Studentských listů*. Pekárek napsal pod Škapovou dramaturgií pro Rozhlas dva texty: **Čelní náraz** s pseudonymem Jiří Fiřt a **Co mu řekneš, tati?** pod pseudonymem Petr Kratochvíl⁶⁷. V rozhovoru s Barborou Borovcovou o sobě Pekárek tvrdil, že psal záměrně hry slušného průměru, aby na sebe neupozornil a měl v rozhlasu pracovní příležitosti i nadále a mohl tak získávat obživu.⁶⁸ Vedle toho Ivan Škapa přikryl svým jménem Vlastimila Semráda ještě před svým nástupem do rozhlasu a umožnil tak natočení oceňované hry **Hastrmancká komedie**⁶⁹ (1976). Ožehavé a potenciálně nebezpečné bylo pro Škapu také krytí literáta a esejisty Karla Tachovského fiktivním jménem Blanka Budínová. Josef Melč, který Tachovského hru **Kvintet** režíroval, vzpomíná, že skutečné autorství tušil už

⁶⁴ Telefonický rozhovor s Miloňem Čepelkou z března 2021.

⁶⁵ NOVÁK, Jan. *Kundera: český život a doba*. Praha: Argo, 2020, s. 789 - 792.

⁶⁶ prh – Dudek, Petr: [Kundera je výborný spisovatel, ale průměrný básník, říká autor jeho nejnovějšího životopisu Jan Novák](#). In web ČRo 1 Radiožurnál, 29. červen 2020 (článek + nahrávka k poslechu). – Cit.: Rozhlasové hry pod cizím jménem psal Kundera pro peníze, říká autor Kunderovy biografie.

⁶⁷ Informace z rozhovoru Barbory Borovcové se Svatoplukem Pekárkem (1936–1996) z roku 1994.

⁶⁸ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 45.

⁶⁹ Dramaturgie Jaromír Ptáček, režie Jiří Horčíčka, v hlavních rolích František Filipovský, Jiří Sovák, Ferdinand Krůta, Ivo Gübel, Václav Lohniský, Jaroslav Kepka, Oldřich Musil, Ladislav Potměšil a další.

v průběhu natáčení. Škapovu absolutní mlčenlivost, která dala odhalit skutečného autora až po roce 1989, považuje Melč za „důkaz jeho obrovské svědomitosti a duchovní ušlechtilosti a kázně.“⁷⁰ Případné postihy za pokrývání by se nedotkly jen Škapy, ale mnoha dalších lidí.

Ne vždy ale sloužil pseudonym pouze zakázaným autorům. Dramaturg Jiří Souček, který byl záměrně dosazen do *HRLDV*, aby pomohl redakci normalizovat, byl zcela amúzickým člověkem a řemeslo dramatika si nikdy neosvojil, což bylo záhy zřejmé celé redakci. Chyběl mu nejen talent, ale základní vzdělání v oblasti umění (viz dále). V publikaci Evy Ješutové se uvádí, že některé Součkovy scénáře⁷¹ jsou podepsány jménem Jiřího Hájka⁷², literárního kritika, normalizačního šéfredaktora časopisu *Tvorba*⁷³.

Nelze také automaticky předpokládat, že autoři užívali pseudonym výhradně proto, aby dosáhli uvedení apriori politicky subversivních her. Příkladem je již zmíněný Pekárkův pseudonym Jiří Fiřt, pod nímž nabídl Škapovi text hry **Mor** (nebyla realizována⁷⁴) o pátrání po příčinách rozšíření prasečího moru na Kubě. V závěru hry je epidemie odhalena vyšetřovateli a veterináři jako přímý důsledek biologické války USA proti Kubě.⁷⁵

Příznačný je případ Františka Pavlíčka, který se patrně ve snaze uživit se po politických represích v reakci na podpis *Charty 77* uchýlil k psaní ryze konjunkturálních her (viz dále) a za tímto účelem používal pseudonym Karel Vodák. Situace Františka Pavlíčka může navíc ukázat, že pokrývání se odehrávalo ve vysoce konspiračním prostředí. O skutečné identitě autora nejčastěji věděl pouze dramaturg, který jeho text angažoval. Zárukou bezpečnosti neměla být pouze změna jména, ale někdy také vyfabulovaný profil (medailon) autora. O Františku Pavlíčkovi, absolventu slavistiky a estetiky (promoval 1952), zkušeném dramatikovi a scenáristovi, se tak v dobovém tisku můžeme dočíst: „Tento autor (Karel Vodák, pozn.

⁷⁰ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 49.

⁷¹ Publikace *Od mikrofonu k posluchačům* uvádí příklady her **Stavbyvedoucí** (1979) a **Obroditelé** (1978).

⁷² JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 376.

⁷³ Scénář hry **Stavbyvedoucí** je bez pseudonymu podepsán jménem Jiřího Součka. Z publikace Evy Ješutové není zřejmé, na jakém pramenu je informace založena. Pokud Jiří Souček opravdu užíval pseudonymu Jiřího Hájka, lze předpokládat, že etablovaný a známý literární kritik a šéfredaktor časopisů *Plamen* (do roku 1968) a následně *Tvorba* představoval při schvalování záruku. Špatný text řadového dramaturga, i když straníka, bylo možné odmítnout. Text autora s několika významnými politickými funkcemi nikoliv.

⁷⁴ Není možné dovodit, z jakého důvodu hra nebyla realizována. Zařazením hry do návrhu dramaturgického plánu mohl Ivan Škapa pomoci zakázanému Svatopluku Pekárkovi i dalším získat honorář za synopsi nebo odevzdaný scénář bez ohledu na jeho pozdější nerealizaci. Dramaturgické plány z let 1984/1985 ale Škapa kvůli kauze Klauni a vlastenci předával svým kolegům. Z archiválie není patrné, zda bylo v jeho záměru konkrétně tuto hru postoupit k realizaci.

⁷⁵ Anotace hry z návrhu dramaturgického plánu na rok 1984/1985. Uloženo v pozůstalosti Ivana Škapy v Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton Doklady, RV 38/99.

autorky), vstoupil do rozhlasové dramatiky až v průběhu sedmdesátých let (debutoval v r. 1975) a vnesl do ní zájem o život socialistické vesnice. Sám pracuje jako veterinární lékař, poměrně brzy se však přiřadil k předním rozhlasovým autorům.⁷⁶ Takový fiktivní profil autora splňoval takřka dokonale představu režimu o ideálním dramatikovi. Člověk z pracujícího lidu, veterinář (ideálně pracující v družstvu), žádný umělec, který si ale náhodou odskočil k dramatickému řemeslu a zcela náhodou se ukazuje, že je coby dramatik schopný. Že tato představa režimu o ideálním autorovi není nadsázkou, ale reálným požadavkem, odcitují později z dobového tisku.

Pro zakázané autory jako byli František Pavlíček nebo Svatopluk Pekárek bylo kvůli totalitním represím psaní politicky konjunkturálních her jednou z mála cest, jak se uživit. Byť jim Rozhlas odvíšal hry poplatné režimu, museli užívat pseudonymů bez kterých by uvedení nebylo možné. Uvedení pod vlastním jménem by bylo v jejich případě podmíněnou jen veřejnou sebekritikou, kterou ale ani Pekárek, ani Pavlíček neučinili.

Zásadní událostí byl pro *HRLDV* rok 1975 a vznik masově poslouchaného seriálu **Jak se máte, Vondrovi?**. V roce 1977 byla vyčleněna skupina dramaturgů, kteří vytvořili samostatnou redakci pro seriály *Redakci rozhlasových seriálů* vedenou Vladimírem Gromovem. Ta sporadicky vyprodukovala několik málo dalších seriálů⁷⁷, ale hlavní činností zůstávali čtrnáct let, až do roku 1989, Vondrovi. Seriál byl vlajkovou lodí rozhlasu a na jeho realizaci byly vynakládány nemalé prostředky, o čemž svědčí i zřízení samostatné redakce. Úroveň jednotlivých dílů kolísala v závislosti na autorech, kteří se často střídali a ve sledovaném období seriál poskytoval obživu mimo jiné i zakázaným autorům, které kryli loajální kolegové. Honorář deseti tisíc⁷⁸ za jeden díl byl významnou finanční pomocí například pro Pavla Landovského nebo Jana Trefulku. Do redakce byl nuceně přeřazen režimu nepohodlný dramaturg Jaromír Ptáček, který se zde musel vzdát uměleckých ambicí a tvořil v prostředí, jež Jan Lopatka dramaturgicky zhodnotil jako „konglomerát nesourodých zbytků zájmových partikulárních ideologií“⁷⁹. Byl to právě Jaromír Ptáček, který tajně předal literárnímu

⁷⁶ TOMÁŠ, Jiří: Česká rozhlasová dramatika 1973-1982. *Tvorba*, 1982, č. 49, samostatná příl., s. 4.

⁷⁷ Mirko Halm, Marie Procházková: **Stíny mezi námi** (1981), Helena Albertová: **Tomu hodně, tomu málo, tomu nic** (1979), obě v dramaturgii Jaromíra Ptáčka. Karel Hviždala, Alex Koenigsmark, Karel Steigerwald, Ivan Bednář: **Záchranka** (1978).

⁷⁸ KOLÁŘ, Jan. *Útržky z paměti. Jak se máte Vondrovi? Divadelky*. 26. června 2018 [online]. Divadelní noviny.cz [citováno 6. 2. 2021]. Dostupné z WWW: <https://www.divadelni-noviny.cz/utrsky-z-pameti-ix-jak-se-mate-vondrovi-divadelky>

⁷⁹ LOPATKA, cit. 21, s. 79.

kritikovi Janu Lopatkovi šedesát scénářů seriálu **Jak se máte Vondrovi...?**⁸⁰, na jehož základě Lopatka napsal významnou publikaci *Radiojournal v ko(s)mickém věku*. Lopatka dochází ke zjištění a názorně ukazuje, že seriál navzdory řemeslně zdatným autorům vykazoval znaky braku a pseudodramatu především proto, že komolil příběh ve prospěch režimem vyžadovaného didaktického účelu. Za tímto účelem vznikaly nereálné charaktery protagonistů – radikální změny jejich jednání a chování bez předchozí dramatické logiky.⁸¹

Mezi léty 1975–1980⁸² „odvysílal rozhlas v premiéře 273 dalších dramatických pořadů. Z toho bylo 115 původních rozhlasových her.“⁸³ *Oddělení rozhlasových her* vedl Vlastimil Brtěk a mezi Škapovy kolegy – dramaturgy patřili Jaroslava Strejčková, Josef Hlavnička, Pavel Minks, Jiří Hubička, Jiří Souček, Vladimír Tomeš (pracoval jako dramaturg příležitostně, byl především režisér), Miloslava Háková (na rozhlasových hrách pracovala příležitostně, byla součástí *Redakce literatury a dramatu faktu*), František Mareš (stejně jako Háková primárně pracoval v *Redakci literatury a dramatu faktu*).

Jan Vedral upozorňuje na to, že etapa let 1975–1979 přinesla odklon od prvoplánové agitační dramaturgie a výrazně vzrostl počet umělecky prvotřídních dramaturgií klasické literatury (byť často ruské).⁸⁴ Produkce rozhlasových her však byla v agitačním zajetí mnohem déle, než práce ze sesterské *Literární redakce*, která se mohla uchýlit k nenapadnutelným klasikům české i světové literatury a na nich odvádět špičkovou rozhlasovou práci (**Tichý Don** nebo **Vojna a mír** v režii Jiřího Horčičky). Vznikaly také kvalitní a dodnes reprízované adaptace divadelních her, opět osvědčených českých i světových klasiků, například J. K. Tyla (**Strakonický dudák**, 1980, dramaturgie Jaroslava Strejčková, režie Jiří Horčička), W. Shakespeara (**Král Jindřich Pátý**, 1976, dramaturgie Josef Hlavnička, režie Josef Červinka), J. W. Goetha (**Urfaust**, 1979, dramaturgie Jaroslava Strejčková, režie Jiří Melč), Moliéra (**Zdravý nemocný**, 1982, dramaturgie Jaroslava Strejčková, režie Josef Hajdučík). V průběhu sedmdesátých let také klesá uvádění adaptací tzv. sovětské klasiky, jako byla díla Alexandra Kornejčuka (naposledy byla uvedena adaptace divadelní hry **Stránka z deníku**

⁸⁰ PTÁČEK, Jaromír a Vilém FALTÝNEK. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 320.

⁸¹ LOPATKA, cit. 21, s. 78 – 79.

⁸² Mezi léty 1980–1989 pak vzniklo dalších zhruba 200 původních rozhlasových her.

⁸³ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 375.

⁸⁴ BOJDA, Tomáš. *Herec a režisér v rozhlase*. Olomouc, 2020. 340 s. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Školitel Andrea HANÁČKOVÁ, s. 74.

v roce 1975 v režii Petra Adlera) nebo Nikolaje Fjodoroviče Pogodina (**Třetí Patetická**, 1977, dramaturgie Vladimír Remeš, režie Josef Hajdučík).

Příklon ke klasice byl dán i „velmi podezřívavým vztahem vedení rozhlasu k soudobé literatuře světové, a to i v případech, kdy dané dílo již vyšlo v českém překladu. Pavel Janoušek uvádí, že na počátku osmdesátých let byla klatba uvalena nejen na literaturu západní, ale mnohdy také na „podezřelou“ literaturu polskou či maďarskou, ba dokonce i na současnou ruskou a sovětskou tvorbu (...) S potížemi tak do vysílání pronikaly například texty Alexandra Vampilova, Vasilije Šukšina nebo dramata Alexandra Gelmana.“⁸⁵ Zostřenou pozornost způsobilo mimo jiné v dané době plné projevení opozičního hnutí *Solidarita* v Polsku (1981 vyhlášení válečného stavu). *Státní bezpečnost* v Československu měla oprávněné obavy, že by se myšlenky *Solidarity* mohly přenést za hranice Polska.

V roce 1977 byla z *HRLDV* vyčleněna samostatná *Redakce literatury a dramatu faktu* vedená Vladimírem Remešem. Kořeny tohoto rozhlasového tvaru, který posléze skončil ve slepé uličce, můžeme opět najít v progresivním podhoubí šedesátých let, kdy *Československý rozhlas* následoval světový trend vývoje featureu. Hry faktu, které si nemůžeme představovat jako dnešní rozhlasové dokumenty, tento progres zcela zastavily. Ve většině případů se jednalo o jakési „hrané dokumenty“. Autor a dramaturg v jedné osobě vyhledával zajímavé události či osobnosti, s nimiž natočil rozhovor, který byl následně (z dnešního pohledu bizarně) přepisován do monologů a dialogů později načtených herci ve studiu. Jejich působivost měla spočívat v autenticitě, která však byla založena pouze na vědomí (a víře) posluchače, že rekonstruovaná událost či osud se skutečně odehrály⁸⁶. Přepis autentické dokumentární události do her faktu umožňoval rozhlasu absolutní kontrolu nad vysílaným obsahem. Od roku 1984 vedl redakci Jan Kolář, za jehož působení konjunktura her faktu vrcholila. Typicky ve hře **Koridor** (1986) autora (též dramaturga rozhlasových her) Františka Mareše, jehož hlavní dějovou osou bylo pronásledování narušitele státní hranice⁸⁷. Dějem se prolínají fiktivní vzpomínky nevěrné manželky hlavního hrdiny, příslušníka pohraniční stráže,

⁸⁵ JANOUŠEK, cit. 30, s. 781.

⁸⁶ HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990 – 2005: Poetika žánrů*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 48.

⁸⁷ Nebo další příklad hra **Cena strachu** (1980), kterou podle válečné vzpomínky M. Šmídové napsala Luďa Marešová.

kteřá na muže čeká se slavnostním obědem. Scénář této dokumentární hry je v podstatě k nerozeznání od klasického rozhlasového dramatu.⁸⁸ V roce 1989 redakce zanikla⁸⁹.

V *Redakci rozhlasových her* ještě dva roky po *Chartě 77* stále vznikají původní rozhlasové hry, které svým tematickým zaměřením i způsobem jeho zpracování odkazují ke schematismu socialistického realismu padesátých let.⁹⁰ Ve sledovaném období byla příprava původních her pro Rozhlas nejobtížnější. Dílem to bylo dáno odlivem zkušených tvůrců po čistkách, dílem přeceňováním didaktické funkce umění, kdy se vedení věnovalo vzniku původních her s extrémní ostražitostí. S historickým odstupem více než čtyřiceti let si lze jen obtížně představit, jak zle se kreativním a tvůrčím autorům a dramaturgům pod takovým dohledem mohlo nebo muselo pracovat. Jan Lopatka si všímá dobové dramaturgické praxe, která se často snažila za každou cenu naroubovat jakékoliv téma na požadované, státem oslavované a připomínané výročí. „To roubování má v našem případě specifickou a do krajnosti dovedenou podobu příručkové ilustrace momentálního didaktického návyku populárně interpretovat dané historické téma, dané zpravidla výročím nebo jinou agitační příležitostí.“⁹¹ Lopatka ukazuje na čtyřech⁹² hrách z roku 1978, na něž připadlo čtyřicáté výročí přípravy, průběhu a důsledků mnichovské zrady, jak dramaturgové a jejich autoři sahají k zažitým literárním schémátům a snaží se je převést do „tvaru navozujícího pocit zvukové hry“⁹³.

Výše zmíněný autor a svého času šéf literární redakce Jiří Souček byl jedním z těch, kteří byli do rozhlasu přijati, aby pomohli Rozhlas normalizovat a aby doplnili personální podstav po výměně stranických legitimací – tedy po stranických čistkách a prověrkách. V *HRLDV* byla i po prověrkách valná většina nestraničů a bylo třeba posílit redakci o členy strany. Důsledky

⁸⁸ Za zmínku stojí ale stojí žánrově blízká hra **Moji Martáné mi rozumějí** (1985), která se zabývá zrodem slavné divadelní hry **Poslední dnové lidstva** od rakouského spisovatele Karla Krause. Lze ji sice zařadit ke hrám faktu, ale obsahem i formou se vymyká. Vrací se a čerpá z tradice rozhlasového pásma. Na hru Otto Janka, který pro Rozhlas napsal přes třicet děl, upozorňuje Jan Czech: „Inscenace Jana Lormana je (...) koláží, nečasovou, nedramatickou kompozicí dobových zvukových evokací, prostoupenou myšlenkami Karla Krause (...), jež jsou ve hře neustále konfrontovány historickým kontextem, představovaným nejrůznějšími zvukovými montážemi, jsou prozkušovány, ověřovány (...).“ (CZECH, cit. 22, s. 152 – 154.)

⁸⁹ JANOUŠEK, cit. 30, s. 784.

⁹⁰ Příkladem může být hra **Stavbyvedoucí** (1979) autora Jiřího Součka, která ve svém křestním listu nese podtitul „příběh o vztahu člověka a stavby“.

⁹¹ LOPATKA, cit. 21, s. 122-127.

⁹² Jiří Plachetka: **Pevnost** (dramaturgie Pavel Minks, režie Stanislav Vyskočil), Věra Sládková: **Poslední vlak z Frývaldova** (dramaturgie Josef Zahradníček, režie Olga Zezulová), Zdeněk Slabý: **Přílišná péče nežádoucí** (režie Jana Bezdíčková), **Josef Malíř**: **Krumlov volá SOS** (režie Jan Lorman).

⁹³ LOPATKA, cit. 21, s. 123.

přijetí podobně nekvalifikovaných⁹⁴ pracovníků, kteří do rozhlasu nastoupili především na základě stranické loajality, se naplno projevovaly od poloviny 70. let a postupně bylo jasné i nejvyššímu vedení rozhlasu, že v nastoleném trendu takové personální politiky není možné pokračovat, protože kvalita pořadů strmě klesala. Součková nekompetence se kromě nevalné úrovně jeho her projevovala i tak, že coby šéf literární redakce na poradách četl jména francouzských básníků Rimbauda a Verlaina jako „Rimbuda“ a „Frlain“.⁹⁵ I díky tomu mohl být do redakce nově přijat Ivan Škapa, u něhož byla profesní kvalifikace nezpochybnitelná, a v závěsu další mladí tvůrci (Jan Vedral, Hynek Pekárek, Pavel Minks), kteří až v druhé polovině 80. let mohli pozvolně využít času perestrojky k prosazení odvážnějších rozhlasových titulů. Ještě před tím však stihla stranická ostražitost smést Škapovu upřímnou snahu o kvalitní rozhlasové hry, jak uvidíme později.

O oficiálních požadavcích na dramaturgii sledovaného období stejně jako o typickém slovníku tehdejších rozhlasových funkcionářů si můžeme udělat ještě konkrétnější představu z rozhovoru s dramaturgem Vladimírem Remešem (do roku 1977 vedoucí dramaturg *Redakce rozhlasových her*, poté vedoucí *Redakce literatury a dramatu faktu*) z roku 1977 pro časopis *Scéna*, ve kterém dramaturg avizuje program připravený k příležitosti šedesátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce a Měsíce česko-sovětského přátelství: „Jde o programové řady jako například Revoluce, které otřásly světem, Sovětské drama v boji za celosvětový pokrok, Revoluční osobnosti, Náš současník a podobně. Všechny jmenované a další programové řady si dovoluují postihnout sledovanou problematiku v nejširším spektru. Jsou komplexním pokusem vymodelovat profil soudobého socialistického člověka, přes svou angažovanost a zaujatost živého a zajímavého, snad také přitažlivého a svými činy do té míry imponujícího, že se může stát příkladem hodným následování.“⁹⁶

O několik let později nehodnotí šéfredaktor *HRLDV* Stanislav Neubert naplňování stanovených dramaturgických ambicí příliš kladně. Neubert sice chválí rozhlasové přehlídky *Prix Bohemia* a další soutěže, které mají podpořit původní rozhlasovou tvorbu, ale „Přes tyto akce nemáme stále tolik společensky závažných her, kolik bychom jich pro programové

⁹⁴ Neodbornost Jiřího Součka vzpomíná Rudolf Matys: MATYS, Rudolf. Slova v éteru. Rozhlas – drama – literatura. *Host* 22, 2006, č. 3, s. 38.

⁹⁵ Vzpomínky dramaturga Jiřího Hubičky, oral history a mailová korespondence z ledna 2020, uloženo v archivu autorky.

⁹⁶ ZÁBRANSKÝ, Zdeněk. Úsilí o čistý rozhlasový tvar. *Scéna* 2, 1977, č. 21, s. 6.

záměry potřebovali.⁹⁷ Znovu připomenu, že v letech 1975 – 1980 odvysílal Rozhlas 115 původních rozhlasových her. Tedy zhruba 23 premiér ročně. Pro srovnání s produkcí v roce 2018 odvysílal *Český rozhlas* 32 premiér původních rozhlasových her ve třech programových řadách⁹⁸ a 19 premiér pohádek⁹⁹ ve dvou programových řadách. V roce 2019 odvysílaly stanice ČRo Dvojka, ČRo Vltava, ČRo Radiožurnál 39 premiér velkých dramatických her pro dospělé posluchače¹⁰⁰ a 12 pohádek¹⁰¹. Stížnosti vedení na nedostatečnou produkci původních rozhlasových her a nedostatek nových autorů v období normalizace se v primárních pramenech objevují opakovaně.

Stanislav Neubert v citovaném článku nachází příčinu neuspokojivého stavu původní rozhlasové hry a navrhuje řešení: *„Autorů, kteří chtějí a umí zobrazit dnešek a nevyhýbají se přitom palčivým problémům, není sice málo. Ale sama snaha bez hlubších znalostí prostředí a životní zralosti nestačí. Na druhé straně existuje řada lidí s univerzitami života, kteří rozhlasovou hru napsat nedovedou. Redakce proto zkouší vytvářet autorské dvojice – spojovat životní zkušenosti a moudrost s profesionální schopností dramatika.“*¹⁰²

Reálné výstupy Neubertova záměru mi nejsou známé. Nezaznamenala jsem žádnou původní rozhlasovou hru, pod níž by byla podepsána dvojice autorů – jeden dramatik a jeden „člověk z lidu s univerzitou života“. Výjimku snad tvoří vyfabulovaná profese etablovaného dramatika Františka Pavlíčka, krytého pseudonymem Karel Vodák, který se oficiálně prezentoval jako veterinář. Pro tuto práci je ale podstatné z citovaných textů dovodit především to, že rozhlasová hra byla vnímána jako jeden z významných nástrojů propagandy a v programových schématech *HRLDV* jí byla přiřazována značná důležitost.

Oddělení rozhlasových her stálo na přelomu 70. a 80. let a celá osmdesátá léta před nelehkým úkolem. Dramaturgové se svými autory museli naplňovat vágně formulované šablony příběhů s cílem dosáhnout takzvané angažovanosti. Různé tematické okruhy, které bylo třeba naplnit, formuloval Rozhlas na programových konferencích. Programová tvorba měla být rozvíjena v souladu s „vytyčenou generální linií budování rozvinuté socialistické

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Výroční zpráva Rady Českého rozhlasu o činnosti Českého rozhlasu za rok 2018, s. 27 – 28.

⁹⁹ Tamtéž, s. 194.

¹⁰⁰ Výroční zpráva Rady Českého rozhlasu o činnosti Českého rozhlasu za rok 2019, s. 153.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 195.

¹⁰² NEUBERT, Stanislav. Být zrcadlem naší doby. Také v rozhlasové tvorbě cílevědoměji, *Rudé právo* 61, 1980, č. 76, s. 3.

společnosti“¹⁰³. Požadavky plné prázdných hesel jako „naléhavé řešení problémů války a míru“ nebo „hledání kladného hrdiny“ byly ve hrách, ač zcela nekonkretizovány, důsledně vyžadovány. „Jak má kladný hrdina vypadat, jaké má mít vlastnosti, aby svým příkladem strhával, aby jeho postoje byly veskrze pozitivní, aby však při tom všem jeho podoba nešustila papírem, nebyla schématem, o tom se v celém období vedly hojně a převážně plané diskuse“¹⁰⁴, uvádí Jiří Hubička.¹⁰⁵

Konkrétní příklad dobového dramaturgického uvažování o „kladném hrdinovi“ nám může poskytnout text rozhlasového režiséra Josefa Hajdučíka, který napsal pro *Rudé právo* v roce 1980: „*Zdá se nám, že bojujeme proti maloměššáctví tím, že o maloměššáctví mluvíme nebo je zesměšňujeme. I to je třeba. To však nestačí. Boj za něco nebo proti něčemu musí prolínat naší prací. Spočívá například ve výstavbě postavy kladného hrdiny. Naše sesterská televize uvedla několik úspěšných televizních seriálů. Ale i tam bylo čertovo kopýtko. Hrdinové nezískávali sympatie svými pracovními a společenskými skutky, ale osobními vztahy a problémy.*“¹⁰⁶ Josef Hajdučík podrobuje stávající stav v disciplíně původních rozhlasových her tolik oblíbené dobové kolektivní sebekritice.

O rok později se k vývoji původní rozhlasové hry a jejímu kladnému hrdinovi vyjádřil v *Rudém právu* také Stanislav Neubert. V článku, v němž si klade za cíl „být zrcadlem naší doby“¹⁰⁷ se jeho klasifikace dramaturgie jeví jako vyprázdněné frazeologismy poplatné dobové rétorice: „*Po XV. sjezdu KSČ soustředila Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání Čs. rozhlasu HRLDV v Praze své úsilí na umělecky silné zobrazení našeho života, na vytváření pravdivého a podnětného portréty hrdiny naší doby a spolu s tím na boj proti maloměššáctví v našem vědomí i konání. (...) Tematicky se musí dostat do popředí umělecky silný obraz předností socialistického zřízení.*“¹⁰⁸.

¹⁰³ Ideově tematický plán Československého rozhlasu na léta 1984–1985. *Rozhlasová práce*, 1984, příloha 1, s. 1.

¹⁰⁴ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 377.

¹⁰⁵ Dramatici vytěžili známé osudy komunistických hrdinů z antifašistického odboje Jana Švermy (ve hře **Legenda o Janovi**, autor Jan Procházka, režie Josef Hajdučík, 1975), nebo Marie Kudeřikové (ve hře **Hodina ve znamení tmy**, autor a režie Jan Tůma, 1981) a dál hledali ideál kladného hrdiny obtížně.

¹⁰⁶ HAJDUČÍK, Josef. Nejt cestou povrchnosti. *Rudé právo* 60, 18. 6. 1980, č. 142, s. 5.

¹⁰⁷ Oblíbená normalizační floskule.

¹⁰⁸ NEUBERT, cit. 104, s. 3.

Potřeba vykreslovat hrdinu kladného logicky vyžadovala definovat i hrdinu záporného. Takový hrdina se často vyskytoval ve hrách s protiemigrantskou tematikou a typicky se jednalo o postavu umělce.¹⁰⁹ Nejtypičtější hru tohoto žánru je **Královská noc** (Eva Marie Kavanová, 1979). Její charakter nejlépe ilustruje dobový tisk: „(...) *rodina českého herce Krále, který se rozhodl hledat štěstí a slávu za hranicemi své vlasti, netrpí hmotnou bídou... Oné noci, kdy se hra odehrává, dokonce připravuje malou oslavu se šampaňským na počest získaného angažmá. Místo slavnosti hrůza duchovní beznaděje, v níž se ocitl: jedna dcera, žijící v Americe, na něj nemá čas, neboť jakýkoliv sentiment již dávno ztratila v ostrém boji o dolar, další, nadaná baletka, se stává barovou tanečnicí, třetí se zhroutí a rodina se dovídá, že je těžce nemocná a musí na operaci...do Československa, protože v Hradci Králové jsou nejlepší specialisté.*“¹¹⁰ **Královská noc** v sobě spojuje protiemigrantská klišé dané doby. Je nutné zdůraznit, že hru režíroval Jiří Horčička a angažováni byli špičkoví herci Václav Voska, Dana Medřická, Jorga Kotrbová, Růžena Merunková, Hana Maciuchová¹¹¹. Hru odměněnou nejvyššími rozhlasovými cenami porotci ocenili, protože „*vyjadřuje složité cesty hledání vztahu k socialistické vlasti a v tomto i nalézání smyslu života*“¹¹². Příklad nejen této hry ukazuje jeden z tragických normalizačních momentů spočívající v tom, že tvůrci exkluzivních, mezinárodně uznávaných a také v zahraničí studovaných titulů z šedesátých let v tvorbě nadále pokračovali, točili hry šité na míru dobové propagandě, nemohli svou práci prezentovat v zahraničí či sbírat zkušenosti a bezmocně se účastnili normalizační každodennosti, kterou v sobě zosobňuje mimo jiné i kauza Klauni a vlastenci.

Jen krátce zasadím do kontextu, že od roku 1964 obnovily české rozhlasové hry účast na mezinárodní soutěži *Prix Italia*, kde slavily úspěch. Druhé místo získala hra Ludvíka Aškenazyho **Bylo to na váš účet** (1964), první místo hra Miroslava Stuchlíka **Linka důvěry** (1966), obě v režii Jiřího Horčičky. Ve vysílání se postupně objevily všechny soudobé poetiky -

¹⁰⁹ I jedna z hlavních postav nekonečného rozhlasového seriálu **Jak se máte, Vondrovi?**, dcera Eliška, se nečekaně vrací ze švýcarské emigrace zpět k rodičům do Prahy se svou dcerkou Lízou. S návratem do vlasti kupodivu problémy nemá, zato po návratu počítá každou korunu a hledí, co se vyplatí, protože „tam (myšleno ve Švýcarsku) se na všem strašně šetří“, kdežto v socialistické vlasti na korunu hledět nemusí, jen si na to nemůže stále zvyknout. A už nepřekvapí, že otec jejího dítěte, Švýcar Erik, od kterého utekla k rodičům, je muzikant.

¹¹⁰ -fr- redakční zkratka. **Královská noc** v rozhlase. *Mladá fronta* 35, 20. 11. 1979, č. 274, s. 4.

¹¹¹ Mistryně zvuku Jitka Borkovcová vzpomíná, že herci Václav Voska a Dana Medřická se dlouho snažili angažování ve hře vyhnout. HNILÍČKA, Přemysl. Panáčkův průvodce rozhlasovou hrou XXXII. – **Královská noc** plná klišé a banality. *Týdeník Rozhlas* 40, 2012, s. 25.

¹¹² TOMÁŠ, Jiří. Hodnoty královské noci. *Scéna* 5, 1980, č. 18, s. 4.

absurdní hry, grotesky nebo monodramata či poloimprovizované hry běžně uplatňované v zahraničí. Šlo o taková díla, jakými byly kupříkladu hry **Výběrčí** (Milan Uhde, 1966), **Anděl strážný** (Václav Havel, 1968) nebo **Cesta do Úbic** (Ivan Vyskočil, 1967). A tento trend rázně skončil v roce 1969 oceněním poslední hry **Skon maratonského běžce** na *Prix Italia*. Od té doby se několik desetiletí české hry na mezinárodních soutěžích neumísťovaly a nevzbudily žádnou pozornost. Je to jen jedno z měřítek úspěšnosti, zato výmluvné.

V průběhu normalizace se stihla kodifikovat opakující se dramaturgická klišé. Často jde o „pohled mladého člověka“ nebo „pohled dítěte“, případně střed „pohledu mladého vs. starého“ nejčastěji ve hrách s historickým námětem. V různých obměnách se také opakuje zápleтка emigranta, který nostalgicky „prohlédne“ a lituje emigrace. V hrách s rurální tematikou bývá akcentována tradice, rodinná pospolitost a kořeny, což je v ostrém kontrastu s tajnou akcí *Státní bezpečnosti* Akce K (kulak), v níž od padesátých režim rodinnou tradici úspěšně rozvracel.

Kdyby dramaturgové a autoři striktně dodržovali oficiální požadavky na původní rozhlasovou hru, drželi se výhradně ideově nezávadných témat zcela souznících se stranickou linií, byla by programová skladba her více než monotónní a možná i dlouhodobě neudržitelná. Při produkci zhruba dvaadvaceti až pětadvaceti původních her ročně, muselo být zřejmé, že držet se úzkostně v tematických mantinelech oficiální doktríny není možné. Neustálé opakování témat k výročí VŘSR, hledání kladného hrdiny či oslava výrobního prostředí, jak jsem uvedla výše, by pro posluchače bylo v průběhu dvacet let trvající normalizace jasně neatraktivní. Režimem diktovanou monotematicnost her nebylo možné ani oživit nevšedními či experimentálními postupy. Inovace formy, která by otevírala a prozkoumávala nové možnosti rozhlasové hry nebo jakékoliv pokusy o odklon od čistě realistického postupu, byly v době normalizace považovány za návrat k 60. letům, a tudíž nežádoucí. Argumentem bylo, že hra 60. let „pojímá jedince jako abstraktní bytost vytrženou ze sociálních vazeb a přispívá k formalistnímu pojetí.“¹¹³

Bylo tedy logicky nutné sahat k rafinovanějším a atraktivnějším, ale především různorodějším tématům. Anotace a námět hry musel vždy alespoň částečně splňovat podmínky ladící se zařazením do patřičné přihrádky ideově-tematického plánu a stranického

¹¹³ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 373.

očekávání, ale další podtémata, motivy nebo jen konkrétní repliky už leckdy obsahovaly pro posluchače hodnotnější a neoposlouchaný obsah. Je zřejmé, že v dlouhém schvalovacím procesu trojstupňového řízení, kterým muselo projít naprosto vše, co mělo být vysíláno, se vedoucí redakce a pravděpodobně i vedoucí dramaturg uchylovali ke kontrole pouhé anotace nebo zběžnému nahlédnutí do scénáře. Ideologické požadavky byly tímto způsobem alespoň částečně obcházeny, typicky v díle Jiřího Justa **Případ Avogadro** (1981)¹¹⁴. Hra, která formálně splňuje dobové požadavky na hru z pracovního prostředí, je současně vůči režimu odvážně kritická, což z anotace samozřejmě není zřejmé: „*Mladý vynálezce přihlásí svůj zlepšovací návrh, jeho nadřízení mu však odmítají vydat odměnu. Hra varuje před povýšením malicherných osobních zájmů nad celospolečenské potřeby*“¹¹⁵.

Tvůrci, kteří nepodlehli autocenzuře, mohli využít kafkovsky složitého systému cenzurního řízení, které dokumentuje Eva Ješutová ve své publikaci¹¹⁶. Jak konkrétně mohla praxe prosazování kvalitních rozhlasových her vypadat, popíšu v další kapitole na příkladu dramaturgické práce Ivana Škapy.

¹¹⁴ Hra je pojednána samostatně v kapitole Dramaturgie původních rozhlasových her.

¹¹⁵ Křestní list a scénář hry **Případ Avogadro**, uloženo v Archivu Českého rozhlasu.

¹¹⁶ „Cenzura v *Československém rozhlase* (a patrně i v ostatních sdělovacích prostředcích) fungovala v několika úrovních. Jejím prvním stupněm byla autocenzura, vyplývající z obavy ze ztráty zaměstnání. Dalším typem cenzury byly směrnice FVTI [*Federální výbor pro tisk a informace*], omezující tvůrčí svobodu pracovníků hromadných sdělovacích prostředků. Konkrétním projevem cenzury byly pokyny ÚTI a posléze ČÚTI [*Český úřad pro tisk a informace*]. Další dva typy cenzury působily přímo v Československém rozhlase – konzultační středisko, zaměstnávající odpovědné redaktory a schvalovací proces, který ukládal vedoucím pracovníkům, programovým inspektorům a hlasatelům důslednou kontrolu vysílaných relací. Kromě toho při ČÚTI působil II. odbor, který se zabýval monitorováním a následnou kontrolou odvysílaných programů a prováděl jejich analýzu z hlediska obsahové nezávadnosti. Kontroloval také, zda naplňují opatření k podpoře stranické a státní politiky. V centru jeho pozornosti byl především obnovený pořad Mikrofórum, na jehož obsahovou závadnost pracovníci ČÚTI často upozorňovali. Stejně bedlivě jako mluvené slovo sledovali cenzoři i hudbu, a to jak použitou v pořadu, tak i jako spojovací prvek.“ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 54.

3. Případ Ivan Škapa

„Dal si alespoň někdo v mém případě tu práci dopátrat se pravdy o mně, snažil se někdo alespoň chvíli zamyslet se, co jsem za člověka? Jsem snad nepřítel této společnosti?“¹¹⁷

Kapitolu o Ivanu Škapovi otevírám citací z dopisu, kterou samotná kauza téměř končí. Je řečnickou otázkou, kterou vznáší Škapa na ředitele Karla Hrabala a v té krátké větě se odráží zásadní rozpor, který bude tuto práci provázet až dokonce. Jde o konflikt mezi pravdou a totalitní společností. S odstupem třiceti let od úmrtí Ivana Škapy se jeho někdejší spolupracovníkům¹¹⁸ z *Československého rozhlasu* vyjevují Škapovy nejvýraznější charakterové vlastnosti, z nichž na prvním místě všichni narátoři vyzdvihují introvertní povahu, zpoza níž byl ale neustále patrný pronikavý intelekt posílený soustavným a intenzivním samostudiem jednak ve svém oboru, ale i v oblastech dalece přesahujících jeho profesní zaměření. Pro člověka, jenž Ivana Škapa neznal osobně, bude ale na základě následujících řádků nápadnější zjevná statečná a morálně pevná osobnost, která ovšem nikdy neusilovala o jakoukoliv vnější pozornost, ocenění svých odvážných kroků či pozdější zadostiučinění.

Ivan Škapa se narodil 25. listopadu 1949 herečce Ludmile Naarové a novináři Václavu Škapovi v Gottwaldově, ale záhy se rodina přestěhovala do Havířova, kde byla svědkem prudkého rozvoje nově budovaného města. Jeho rané dětství poznamenala autonehoda, kvůli níž byl diskvalifikován z běžných dětských her a svou pozornost obrátil ke knihám¹¹⁹. V šedesátých letech se Škapa živě zajímal o lokální kulturu, navštěvoval malá divadla i literární kavárny, nastoupil jako elév do rozhlasu. Dvanáctiletou školou procházel snadno a lehce, a tak se mohl věnovat mnoha zálibám humanitního zaměření.¹²⁰

Pozdější nástup do *Československého rozhlasu* nebyl dán Škapovou primární touhou tvořit pro rozhlas. A i když byl jeho příchod spojen s gloriolou dramaturga vítězné hry na *Prix*

¹¹⁷ Z dopisu Karlu Hrabalovi. Datováno 17. 10. 1983, Praha, podepsán Ivan Škapa. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

¹¹⁸ Jiří Hubička (v pracovním kontaktu s Ivanem Škapou v závěru jeho působení v rozhlase), Jiří Just (v intenzivním přátelském kontaktu s Ivanem Škapou od dob studií na FAMU), Rudolf Matys (v kolegiálním vztahu po celou dobu působení Škapy v rozhlase).

¹¹⁹ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 25.

¹²⁰ *Vlastní životopis Ivana Škapy*. Nedatováno, podepsán Ivan Škapa. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

Bohemia Radio za rok 1976, ve skutečnosti za ním stojí velká náhoda a předchází mu dva velké střety s normalizační mašinérií, které mají svůj počátek v závěru studia scenáristiky a dramaturgie na *Filmové akademii múzických umění*. Tam byl přijat v roce 1968 do ročníku Milana Kundery. Ke studiu filmové školy ho patrně přivedlo částečně rodinné zázemí, ale především již zmíněný zájem o literaturu, film a divadlo.¹²¹

Přijetí na *FAMU* bylo v 60. letech považováno za značně obtížné a výjimečné. Na všechny obory, které se tehdy na *FAMU* studovaly, bylo dohromady vybráno pouze několik desítek ze stovek uchazečů. O vynikajícím Škapově talentu svědčí tedy i fakt, že byl společně se spolužačkou z gymnázia Jaroslavou Jiskrovou¹²² přijat do ročníku bez povinné roční praxe. Absolventi střední školy museli po absolutoriu před nástupem na VŠ nastoupit do libovolného zaměstnání. Obvykle si studenti tuto „praxi“ odbývali v dělnických profesích¹²³.

Pro studenty oboru scenáristika – dramaturgie Ivana Škapu, Jiřího Justa, Jaroslavou Jiskrovou, Vladimíra Poštulku a Katarínu Slobodovou-Vaculíkovou byla velkou ztrátou náhlá emigrace Milana Kundery do Francie o rok později. Na jeho místo nastoupil Vladimír Bor (nar. 1915), dramaturg a scenárista, který v padesátých letech scenáristicky pracoval na výrazně tendenčních dílech, jako byl nechvalně známý film s Vlastou Burianem **Slepice a kostelník** a na straně druhé v letech šedesátých pomáhal coby vedoucí dramaturg Třetí tvůrčí skupiny Šebor-Bor ke vzniku filmům jako **Ostře sledované vlaky** či **Obchod na korze**.

Vzpomíná-li Karel Steigerwald, o rok straší spolužák Ivana Škapy, že *FAMU* studentům umožnila „žít pět let v umělém světě svobody“¹²⁴, o Škapově závěru studia to říct nelze. Jeho diplomová práce s názvem *O nešťastné lásce Vladislava Vančury: vztah avantgardy 20. let k filmu, demonstrováný na případu Vladislava Vančury* se setkala při obhajobě v roce 1974 s nesouhlasem komise a Škapovi bylo doporučeno přepsat určité pasáže, které se neslučovaly s oficiální ideologií. O jaké pasáže konkrétně šlo, bohužel není možné dohledat. Knihovna *FAMU* sice eviduje Škapovu diplomovou práci, ale oficiálně nemá k dispozici záznam z obhajoby, ani posudky práce, ačkoliv jiné posudky z téže doby dostupné jsou. Jediným vodítkem může být citace Barbory Borovcové, která uvádí, že jednou

¹²¹ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 25.

¹²² Roztomilou historkou je vzpomínka Jiřího Justa, který uvádí, že Milan Kundera údajně přijal Škapu se spolužačkou Jiskrovou společně proto, aby mohl sledovat, zda z nich nevznikne partnerský pár.

¹²³ BAREŠOVÁ, Marie a Tereza CZESANY DVOŘÁKOVÁ. *Generace normalizace: ztracená naděje českého filmu?*. Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 25.

¹²⁴ Tamtéž, s. 181.

z problematických pasáží byla komparace literatury dvacátých a sedmdesátých let, v níž se zmínil o „kulturní poušti posledního pětiletí“¹²⁵. O jaký pramen se ale opírá, není známé.

V době, kdy Ivan Škapa odešel studovat do Prahy, šířila matka Ivana Škapy, Ludmila Naarová, ve *Státním divadle v Ostravě* texty zakázaných autorů¹²⁶. Získávala je od přítele Vladimíra Semráda a novináře Jiřího Hochmana. Některé knihy matce přivezl z Prahy také Ivan Škapa. V souvislosti s tím byl později, v roce 1975, zaveden na Ivana Škapa a jeho matku spis s krycím názvem FILM. V roce 1976 byl Škapa předvolán k výslechu, kde vše popřel. „Domnívám se, že výpovědi z protokolu s mou matkou, které mi zde byly citovány, byly vynuceny pod nátlakem. Nátlak mohl vyplývat z hrozeb o budoucnosti jejího syna.“¹²⁷ Spis je uzavřen konstatováním, že se nepodařilo zjistit skutečnosti o trestné nebo závadové činnosti a je zřejmě bezvýsledné snažit se získávat Ivana Škapa pro operativní práci.¹²⁸ Nicméně *Státní bezpečnost* sledovala činnost Ivana Škapy až do roku 1985. O kauze Klauni a vlastenci se spis nezmiňuje.

V červnu roku 1974 se Ivan Škapa oženil se Zdeňkou Hahnovou, která studovala na *Filozofické fakultě Univerzity Karlovy* oborovou kombinaci čeština a filmová věda. Sám Škapa navštěvoval nad rámec svého studia přednášky z filmové vědy, ovšem přímo na FAMU, dokud ho v roce 1969 nepřevzela prof. Lubomír Linhart na Filozofickou fakultu.

Situaci kolem obhajoby Škapovy diplomové práce není snadné objasnit vzhledem k absentujícím posudkům a zápisu z obhajoby. Připomínám, že dokumenty ostatních spolužáků z obhajoby jsou k dispozici v *Archivu FAMU*. Jisté je, že práce nebyla obhájena na první pokus, ale až o rok později, v roce 1975. V pozůstalosti Ivana Škapy, kterou uspořádala matka Ludmila Naarová je u informací o Škapově diplomní práci poznámka: „*V posledním ročníku FAMU byla Ivanovi vrácena diplomka s poukazem na některé polit. závady. Ivan na protest opustil školu, kam se vrátil po roce a diplomku si prosadil.*“¹²⁹ Dle všech dostupných pramenů se zdá, že obsah práce Škapa v průběhu roku neměnil. „*Věc byla tehdy složitější, podle mého měl napoprvé můj muž problémy nikoliv se samotnou prací, nýbrž s ústní*

¹²⁵ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 25-26.

¹²⁶ Texty Josefa Škvoreckého, Alexandra Solženycina, Georga Orwella a další.

¹²⁷ *Archiv bezpečnostních složek*. Fondy ABS. Operativní a vyšetřovací agenda bývalých státně-bezpečnostních složek. Svazky s archivními čísly v rozmezí: TS-690000 MV až TS-699999 MV. Signatura TS-691383 MV. Škapa, Ivan (25.11.1949).

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ *Poznámka Ludmily Naarové k diplomní práci syna Ivana Škapy*. Nedatováno. Karton RV 38/99: Desky Poznámky k diplomové práci. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích.

obhajobou, kde pronesl mj. cosi o současné „kulturní Biafře“, tehdy to byl mezi odpůrci režimu okřídlený pojem. Někaké osobní výhrady měla vůči několika pasážím v diplomce vdova po Vančurovi, již Ivan v průběhu psaní několikrát navštívil,¹³⁰ vzpomíná Zdena Škapová.

Po obhajobě Škapa „nastoupil na místo knihovníka ve *Státní vědecké knihovně Praha*, přitom externě spolupracoval s bratislavskou televizí a bratislavským krátkým filmem.“¹³¹ Šlo o poměrně krátké profesní období několika měsíců. V orálněhistorické publikaci *Generace normalizace* sami narátoři několikrát užívají sousloví „ztracená generace“, generace, které nebylo pod tíhou doby umožněno plnohodnotně rozvíjet své schopnosti, talenty a vědomosti získané po úspěšném absolvování *FAMU*. Tato generace ale měla ve svém neštěstí i jednu nespornou výhodu, na níž v knize upozorňují Karel Steigerwald a Jiří Just¹³²: „*My jsme byli generace, která měla první krok nesmírně lehký. Nás všechny šmahem vzali rovnou po absolutoriu na Barrandov, protože byl prázdný. Všecko tam vymlátili, málokdo to přežil. Tak to naplnili touhle mládeží s představou, že mládež chce dělat kariéru a bude tvárná.*“¹³³ Steigerwald zde pregnančně vyjadřuje tentýž fakt, který podrobně popsal Štěpán Hulík v knize *Kinematografie zapomnění*. A tímto „šmahem“ byl v květnu 1975 na *Barrandov* přijat i Ivan Škapa. V téže době se rýsovala možnost získat místo v *Československém filmovém ústavu*. Byla to tehdy ovšem instituce se zostřeným ideologickým dohledem, a s úkolem „přehodnotit“ v duchu normalizačního kádrování umělecké kvality československé nové vlny 60. let. Škapa si dovedl spočítat, čemu by jeho práce sloužila a co by to pro něj znamenalo, a na tuto příležitost rezignoval.¹³⁴

Jeho kariéra zde neměla dlouhého trvání a není ani předmětem této práce. Pro práci je však podstatná příčina jeho odchodu, respektive vyhazovu z *Barrandova*. V lednu 1977, týden po uveřejnění *Charty 77* v několika západních listech, byla rozpoutána kampaň tzv. *Anticharty*, které se barrandovské studio nemohlo vyhnout. Text, který poprvé zazněl na konci ledna na shromáždění v *Národním divadle* z úst Jiřiny Švorcové *Provolání československých výborů uměleckých svazů: Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*, byl na *Barrandově*

¹³⁰ Mailová korespondence se Zdenou Škapovou březen 2021 – leden 2022. Uloženo v osobním archivu autorky.

¹³¹ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 26.

¹³² Interview s Jiřím Justem, říjen 2019, Praha. Záznam rozhovoru v archivu autorky.

¹³³ BAREŠOVÁ, CZESANY DVOŘÁKOVÁ, cit. 124, s. 181.

¹³⁴ Mailová korespondence se Zdenou Škapovou březen 2021 – leden 2022. Uloženo v osobním archivu autorky.

předkládán většině zaměstnanců k podpisu při přebírání mzdy¹³⁵. Ivan Škapa jako jediný dramaturg odmítl text podepsat. Že se nejednalo o veřejný akt či cílený protest, ale mnohem spíše o intimní otázku vlastního svědomí, svědčí fakt, že o jeho nepodepsání dlouho nevěděli ani jeho blízcí spolupracovníci a přátelé:

„Dozvěděl jsem se to až dodatečně, sám jsem měl opravdu velký problém s tím podpisem a u výplaty jsem viděl, jak jsou tam všichni podepsaní. Že tam Ivan nebyl, jsem si nevšimnul, ale pak se o tom mluvilo. A ještě to nepodepsala Kristina Vlachová. Ta ale nebyla ze scenáristiky¹³⁶. Z režisérů to podepsali všichni. Ti, kteří byli veřejně profláknutí, něco znamenali, jako Kohout nebo Juráček, ti by si to třeba snad i mohli dovolit nepodepsat, ale my bychom už těžko sháněli práci.“¹³⁷

„O tom, že Antichartu nepodepsal, jsme nemluvili a dlouho jsem o tom také ani nevěděla. Později Ivan argumentoval tím, že ostatní ani nenapadlo to zkusit nepodepsat a báli se už předem.“¹³⁸

Obavy Jiřího Justa o profesní existenci byly oprávněné a záhy po výpovědi se s nimi začal potýkat i Ivan Škapa. Na jaře roku 1978 se mu narodil první syn, a aby existenčně alespoň základně zajistil svou mladou rodinu, střídal různá příležitostná zaměstnání, jakým bylo například to na noční poště nebo práce vedoucího kina v rámci *Filmového podniku hlavního města Prahy*. V té době také začala víceletá spolupráce s redakcí dětské literatury v nakladatelství *Orbis*, resp. *Panorama*, pro kterou Škapa napsal desítky krátkých původních pohádek a textů k omalovánkám či převyprávěl a do potřebného formátu krátil pohádky klasické.¹³⁹ V letech 1977 až 1980 také přispíval kritikami a texty o filmu do periodik *Záběr*, *Kino*, *Amatérský film*, *Film a doba*.

¹³⁵ Interview s Jiřím Justem, říjen 2019, Praha. Záznam rozhovoru v archivu autorky.

¹³⁶ Kristina Vlachová (vlastním jménem Jana Slánská) byla o rok starší spolužačka Ivana Škapy, také studentka Milana Kundery, po studiích na *FAMU* navzdory možnostem nenastoupila na *Barrandov* z obavy před normalizačním nátlakem. Z důvodu nepodepsání tzv. *Anticharty* se také názorově rozešla s Věrou Chytilovou, s níž spolupracovala na filmu *Hra o jablko*: Tištěný rozhovor Adama Drdy s Kristýnou Vlachovou uveřejněný v Pátém speciálu *Revolver Revue*, jenž vyšel u příležitosti *Sympozia 8* s tématem *Komunismus – elity – dnešek* (27. listopadu 2018 ve Venuši ve Švehlovce). DRDA, Adam. *Dávali jasně najevo, že nejsem vítaná (Kristina Vlachová)*. 11. 2. 2019 [online]. [Bubinekrevolveru.cz](https://www.bubinekrevolveru.cz/davali-jasne-najevo-ze-nejsem-vitana-kristina-vlachova) [citováno 19. 5. 2021]. Dostupné z WWW: <https://www.bubinekrevolveru.cz/davali-jasne-najevo-ze-nejsem-vitana-kristina-vlachova>.

¹³⁷ Interview s Jiřím Justem, říjen 2019, Praha. Záznam rozhovoru v archivu autorky.

¹³⁸ Interview se Zdenou Škapovou, listopad 2019, Praha. Následná mailová korespondence uložena v archivu autorky.

¹³⁹ Tuto práci mu zprostředkovala bývalá spolužačka z *FAMU*, scenáristka Kristina Vlachová. Podobně si přivydělával např. Rudolf Matys.

Kdo a jakým způsobem nabídl v roce 1978 Ivanu Škapovi práci v rozhlasu, není zřejmé. V téže době Škapa působil jako pedagog na *Střední filmové škole v Čimelicích*, kde učil dějiny filmu. Do *Oddělení rozhlasových her* nastoupil za dramaturgyni Zuzanu Kočovou, která odcházela do důchodu. Jasně ale je, že přijetí do rozhlasu pomohl výrazný úspěch rozverně původní rozhlasové hry *Hastrmancká komedije* z roku 1976, jež Škapu předznamenala jako značně nadějného autora a potenciálně schopného dramaturga. Ještě v diplomové práci Barbory Borovcové z roku 1994 je Škapa považován za skutečného autora hry a na některých místech je jako autor uváděn dodnes. Ve skutečnosti je **Hastrmancká komedije** dílem zakázaného autora Vladimír Semráda¹⁴⁰, kterého Škapa svým jménem pokryl, na doporučení či přímluvu své maminky Ludmily Naarové, která již dříve „vypůjčila“ Semrádovi své jméno pro publikování některých knih. V době, kdy bylo možné uveřejnit skutečného autora hry, nebyl Ivan Škapa již naživu. Lze předpokládat, že autorství uvedl po revoluci 1989 na pravou míru Jaromír Ptáček, dramaturg hry.

Do práce rozhlasového dramaturga byl Ivan Škapa zaškolován v lednu 1979 vedoucím redakce Vlastimilem Brtkem. V zaškolovacím plánu je zmínka o předchozí externí spolupráci¹⁴¹, ale o její konkrétní podobě není v *Archivu Českého rozhlasu*, ani jiných pramenech žádná zmínka. Teoreticky by se mohlo jednat o dramaturgii na hře Oldřicha Daňka **Dialog s doprovodem děl**, pod níž je Škapa podepsán už v roce 1967. V tomto roce však bylo Škapovi osmnáct let a nebyl ještě ani studentem *FAMU*. Na tento údaj jsem upozornila rozhlasový archiv, jenž ho vzápětí označil za skutečně chybný a opravil. Vzhledem ke Škapově dvouleté praxi na *Barrandově* byl zaškolovací plán zaměřen na rozhlasová specifika a praktické provozní postupy. Zaškolování bylo ukončeno v dubnu 1979.

Je třeba se pozastavit nad skutečností, že Škapa byl do rozhlasu přijat navzdory výpovědi ze *Studia Barrandov* z tak závažných důvodů, jako bylo nepodepsání tzv. *Anticharty*. Jedním z možných vysvětlení je skutečnost, že rok po podpisové kampani už nebyla *Anticharta* v centru pozornosti režimu. Navíc do rozhlasu přicházel Škapa z pozice vedoucího kina,

¹⁴⁰ Vladimír Semrád: po roce 1968 zakázaný autor, plzeňský divadelní a rozhlasový režisér a v 60. letech ředitel Plzeňského rozhlasu. Některé jeho odborné publikace (Čítanka kabaretu II, Základy práce v divadelním souboru, Současné drama a jeho problematika vzhledem k ochotnické činnosti...) pokrývala také matka Ivana Škapy paní Ludmila Naarová. V době, kdy nemohl svobodně pracovat, obrátil svou pozornost k oblasti amatérského divadla.

¹⁴¹ *Zaškolovací plán pro s. Ivana Škapy*. Datováno 29. 1. 1979, nesignováno. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

s pracovním hodnocením, v němž byla jeho práce hodnocena jako „svědomitá“¹⁴². Kádrový posudek nebyl pro přijetí vyžadován, respektive byl „prominut“¹⁴³. Jiří Just současně upozorňuje¹⁴⁴, že instituce nebyly navzájem nijak propojeny a informace o nepodepsání se do rozhlasu vůbec nemusela dostat, o čemž svědčí i fakt, že v žádném z dochovaných písemných pramenů v pozůstalosti Ivana Škapy spojených s *Československým rozhlasem* není o *Antichartě* zmínka. Z dalších vzpomínek pamětníků vyplývá pouze to, že byl přijat na základě doporučení adresovaného šéfredaktorovi *HRLDV* Stanislavu Neubertovi. Od koho bylo doporučení vedoucímu adresováno není známo.

Období práce pro *Československý rozhlas* bylo pro Ivana Škapy časem naplnění ze zaměstnání, které ho těšilo, přinášelo umělecky hodnotné výsledky, snoubilo se s jeho introvertní povahou a touhou zabývat se scénářem důsledně, podrobně, analyticky a pečlivě. Škapa přiváděl v průběhu let 1979–1984 zpět k tvorbě pro Rozhlas zakázané či nevítané autory, ať už napsali scénář pod pseudonymem (Karel Tachovský) nebo se mohli realizovat díky Škapově vytrvalosti v opětovném, několikaletém prosazování scénáře (Alena Vostrá). O tom, že práce v rozhlasu Škapy skutečně naplňovala, svědčí i fakt, že již během prvním sedmi měsíců odevzdal nadstandardních jedenáct textů připravených k realizaci, z nichž sedm bylo posléze natočeno.

V následující kapitole stručně shrnu jeho pětiletou práci v *Československém rozhlasu*. Půjde o komplikaci zjištění Barbory Borovcové, která se ve své diplomové práci zabývala výhradně Škapovou dramaturgií pro rozhlas, přičemž kauzu *Klauni a vlastenci*, jež je těžištěm této práce, pojímá okrajově. Hře **Klauni a vlastenci** věnuji samostatnou kapitolu, stejně tak následně celé kauze, která uzavírá jak tuto práci, tak dramaturgickou dráhu Ivana Škapy.

Schválená a vyrobená hra **Klauni a vlastenci** byla nečekaně označena jako ideologicky diverzní, v žádném případě nesměla být vysílána a Škapa byl nespravedlivě obviněn „ze základních neznalostí dějin“, jak podrobně rozeberu později. Po rok trvajícím sporu byl z *Československého rozhlasu* odejit. Následnou snahu najít si nové zaměstnání komplikoval velmi ostře formulovaný kádrový posudek s termínem „ideologické diverze“. Několik měsíců pracoval v *Supraphonu* jako redaktor obalů gramofonových desek, ale záhy u něho naplno

¹⁴² *Pracovní hodnocení z Filmového podniku hlavního města Prahy*. Nedatováno, nesignováno. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

¹⁴³ *Osobní spis Ivana Škapy*. Archiv Českého rozhlasu.

¹⁴⁴ Interview s Jiřím Justem, říjen 2019, Praha. Záznam rozhovoru v archivu autorky.

propukla vážná choroba. Zhoubný karcinom mozku dávají všichni oslovení pamětníci nezávisle na sobě do souvislosti s traumatizujícími událostmi kolem kauzy Klauni a vlastenci, s nimiž se rodina potýkala kontinuálně od února 1983 až do definitivního odchodu Škapy z Rozhlasu v srpnu 1984, tedy přes rok a půl. V létě 1986 si postupující nemoc vyžádala náročnou operaci mozku a následně byl Ivan Škapa půl roku v rekonvalescenci, jež pochopitelně dál komplikovala existenční zázemí rodiny. V té době měl Škapa dva malé syny a dcera se narodila pouhé tři měsíce před operací.

V rámci reorganizace *Barrandova* vznikla v roce 1982 skupina Tvůrčí mláď. Na její vznik vzpomíná dramaturgyně Marcela Pittermannová (nar. 1933) v rozhovoru se Štěpánem Hulíkem: „Tato skupina měla prosazovat mladé tvůrce a nové, kritičtější látky. Vedl ji produkční Jan Vild, který byl dobrý produkční, ale velice opatrný. Ale byli tam hoši jako Miloš Fedaš, který později jako spoluautor a dramaturg dělal v Brně Četnické humoresky, pak tam přišel Jiří Švejda, Martin Mahdal, Ivan Škapa...Ti hoši byli v rámci možného kritičtí.“¹⁴⁵ Ivan Škapa byl skutečně ještě v roce 1987 zaměstnán na *Barrandově* jako elév s minimální mzdou (ve svých téměř 40 letech a s mnohaletými dramaturgickými zkušenostmi!) na přímluvu přátel a Josefa Vaculíka, který svůj odchod podmiňoval přijetím právě Ivana Škapy¹⁴⁶. Jeho činnost zde byla však formální. V té době už nebyl pod vlivem postupující nemoci schopen plnohodnotné práce a jeho přijetí lze charakterizovat ponejvíce jako akt milosrdenství.¹⁴⁷

O tíze, která na rodinu dopadla, si lze udělat představu z úvodu dopisu Ludmily Naarové řediteli rozhlasu Karlu Hrabalovi (v té době odcházejícího do důchodu). Jde o nezvykle upřímnou a otevřenou zповěď. Jiří Hubička Hrabala popsal jako člověka, který „pro prosazení svých ambicí neváhal zničit (anebo se velkou měrou podílet na zničení) mnoho lidských osudů, zasáhnout do životů velkého počtu rozhlasových pracovníků. Choval se a rozhodoval pragmaticky, tvrdě – ovšem současně konzistentně. Reprezentuje prototyp vedoucího pracovníka, který vykonával v rozhlase důsledně a tvrdě vůli a moc řídicího stranického aparátu.“¹⁴⁸ Z tohoto pohledu je dojemné, s jakou naivitou vznesla matka nemocného syna

¹⁴⁵ HULÍK, cit. 14, s. 328.

¹⁴⁶ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 28.

¹⁴⁷ Mailová korespondence se Zdenou Škapovou březen 2021 – leden 2022. Uloženo v osobním archivu autorky.

¹⁴⁸ HUBIČKA, Jiří. Karel Hrabal. *Svět rozhlasu* 25, 2011. s. 69.

morální žalobu na člověka, jenž zůstává v rozhlasové historii zapsán jako vůdčí síla normalizačních čistek.

„Usmýkána bolestí píšu dopis nevím komu a nevím proč, neboť nemá přece žádný smysl obracet se do prázdna. Ale aby si člověk uchránil holý život /ačkoliv taky: proč?/, musí vypsát vše, čím žil, aniž by věřil v zázraky a aniž by vůbec věřil, že by to mohlo zajímat kohokoliv z vás, kteří jste právě jeden život zmarnili. Válka mezi lidmi našeho světa – českého – je vražednější než jakákoliv jiná s výbuchy bomb. Náš národ vykonává genocidu sám na sobě, neboť jeden každý upírá jednomu každému vše, co se dá. Odtud pak vzniká nejen ono známé převrácení hodnot, ale ubývání všeho, co se kdysi nazývalo Dobrem, Ctí, Charakterem a Humanitou.“¹⁴⁹

Události sametové revoluce v listopadu 1989, které mohly poskytnout naději na návrat k milované práci, už vnímal Ivan Škapa spíše okrajově. Zdena Škapová vzpomíná, že než byl kvůli prudkému zhoršení zdravotních obtíží převezen na Štědrý den do nemocnice, snažila se, aby oba byli účastníky bouřlivého vývoje událostí po 17. listopadu alespoň prostřednictvím televize.

„Manžel měl záblesky, v nichž zřejmě vyrozuměl, co se děje, ale dosah tehdejšího dění mu unikal. On, který se po dvacet let našeho vztahu pokaždé nevěřičně smál tomu, že by se mohl dožít pádu totality, se ho skutečně nedožil – před televizní obrazovkou unaveně usínal a dožadoval se, ať vypnu zvuk, aby ho nerušila hlučnost a skandování davů na náměstích.“¹⁵⁰

Ivan Škapa zemřel 23. ledna 1990.

Teprve krátce po Škapově smrti byl doručen dopis z *Československého rozhlasu* s omluvou „za příkoří způsobené bývalým vedením“ a s konstatováním, že je plně rehabilitován a pozván k navázání spolupráce. Zvláštností bylo, že uvnitř listu s podpisem předsedy rehabilitační komise ČsRo (Václav Daněk) a šéfredaktora *HRLDV* (Jiří Kamen) bylo v záhlaví datum 3. ledna, tedy byl odeslán před Škapovou smrtí. Dorazil však s téměř měsíčním zpožděním – pozdě. Vzhledem k tragickým okolnostem však po důvodu této podivnosti nikdo

¹⁴⁹ *Dopis Ludmily Naarové adresovaný Karlu Hrabalovi a závodnímu výboru ROH*, nedatováno (lze však dedukovat, že je z roku 1985, kdy Hrabal definitivně odchází ve svých 64 letech do důchodu, neboť Naarová v závěru dopisu jeho aktuální odchod a důchod zmiňuje), nesignováno. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

¹⁵⁰ Mailová korespondence se Zdenou Škapovou březen 2021 – leden 2022. Uloženo v osobním archivu autorky.

z rodiny nepátral.¹⁵¹ Paralelně mu bylo nabídnuto místo pedagoga na *Katedře filmové vědy Univerzity Karlovy*.¹⁵² Hra **Klauni a vlastenci** byla odvysílána poprvé 28. listopadu 1989, sedm let po svém vzniku. Od té doby ji Rozhlas opakovaně reprizuje.

3.1 Kariéra v Československém rozhlase

I když jsem doposud užívala v souvislosti se Škapovou prací často adjektiv jako „oceňovaná, výjimečná, nadstandartní, poctivá“, byla bych nerada, aby jeho rozhlasová dramaturgie vyzněla jako výlučně geniální. Bezpochyby se jednalo o talentovaného dramaturga, který vytrvale těžil ze své vůle pilně pracovat a stále se vzdělávat. Faktem ale zůstává, že Škapova práce byla násilně ukončena teprve v jeho třiatřiceti letech. Jednoduše tedy nemohl stihnout plně projevit svůj talent a realizovat plány. Byl natolik mladý a na začátku kariéry, že nemohl čerpat z bohatých dramaturgických zkušeností, kterých v podobném období užívala například Jaroslava Strejčková. Současně neměl možnost těžit z empirie tvůrčího a relativně svobodného rozhlasového podhoubí šedesátých let.

Autor dvou her, na kterých Škapa jako dramaturg pracoval, Vlastimil Venclík, vzpomíná, v čem byla Škapova největší dramaturgická síla. *„Jako dramaturg byl mimořádný. Byl velmi tvůrčí, kromě toho měl dramaturgický cit a dovedl rozpoznat jakousi svébytnost nebo osobitost toho námětu nebo autora. To je pak úplně jiná spolupráce, protože vás nikdo nenutí do něčeho, kdy by šel člověk proti sobě. Rozvíjel vaši poetiku, váš způsob tvorby. Poznal individualitu autora a nenutil ho do toho, co mu není vlastní. Dokázal se zříct vlastní invence ve prospěch svého autora.“*¹⁵³

Barbora Borovcová přehledně rozděluje Škapovu dramaturgickou práci do několika hlavních okruhů:

- A) Původní rozhlasová hra (autoři Helena Albertová, Karel Tachovský, Jaroslav Dietl, Svatopluk Pekárek, Jiří Just, Václav Nývlt, Roman Ráž, Mirko Stieber, Vlastimil Venclík, Alena Vostrá, Oldřich Daněk, Miroslav Štveráček, Jan Skopeček, Jaroslav Boček).

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 28.

¹⁵³ Interview s Vlastimilem Venclíkem, květen 2020, Praha - Vinohrady. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

- B) Rozhlasová úprava divadelních her
- C) Rozhlasová úprava filmového scénáře
- D) Rozhlasová dramaturgie literárních předloh
- E) Herecké benefice

Na tomto místě uvádím kompletní chronologický přehled původních rozhlasových her, na nichž Škapa jako dramaturg pracoval. Tučným fontem jsou vyznačeny ty hry, které se dochovaly i ve své auditivní podobě a jsou k dispozici v *Archivu Českého rozhlasu*.¹⁵⁴ Data her, která přesahují Škapovo působení v rozhlase, lze vysvětlit čistě provozními důvody. Škapa hry s autory připravoval ještě v době svého působení a po jeho odchodu dramaturgii her převzal někdo z kolegů, nejčastěji Hynek Pekárek.

- 1) Jiří Fiřt (Svatopluk Pekárek): Čelní náraz (1980)
- 2) Jiří Just: Kde jsme to přestali... (1980)
- 3) Jiří Just: Případ Avogadro (1981)**
- 4) Miroslav Čtveráček: Vlčice krále Leonida (1981)**
- 5) Vlastimil Venclík: Setkání v sádře (1981)**
- 6) Vlastimil Venclík a Miloň Čepelka: Návrat domů (1981)**
- 7) Roman Ráž: Benda to zatrhne (Hrdina seriálů) (1982)
- 8) Mirko Stieber: Nejkrásnější román na světě (1982)
- 9) Jaroslav Dietel: Byteček na jihu (1982)**
- 10) Miroslav Štveráček: Hala 008 (1982)
- 11) Roman Ráž: Paměť kamene (1983)
- 12) Jiří Just: Klauni a vlastenci (1983/1989)**
- 13) Mirko Stieber: V mezipatře (1983)**
- 14) Jan Skopeček: Počítač polibků (1984)
- 15) Blanka Budínová (Karel Tachovský): Kvintet (1985)**
- 16) Mirko Stieber: Uprostřed mostu (1985)
- 17) Petr Kratochvíl (Svatopluk Pekárek): Co mu řekneš, tati? (1985)
- 18) Alena Vostrá: Prosím, jen vážně (1985)**
- 19) Václav Nývlt: Neznámý přítel (1985)

¹⁵⁴ V soupisech dramaturgie Ivana Škapy evidoval rozhlasový archiv chybně hru Oldřicha Daňka **Dialog s doprovodem děl** (1967). Po několika ověřeních byla chybná informace v archivu opravena. Dramaturgem hry byl Oldřich Chalupa.

20) Jaroslav Boček: Času pán (1986)

21) Helena Albertová: Nelaskavé hry (1987)

Mezi léty 1978 až 1984 se Ivan Škapa jako dramaturg podílel na jednadvaceti původních rozhlasových hrách, čtrnácti divadelních, filmových nebo literárních adaptací pro rozhlas, osmi hereckých beneficích. V rámci jednoho čtvrtletí běžně pracoval na patnácti původních rozhlasových hrách, které v jeho dramaturgii zaujímaly přední místo.

Z archivních materiálů vyplývá, že si Škapa byl vědom, jak úzkým schvalovacím hrdlem musejí hry projít. Jeho plány obsahovaly velké množství her, z nichž ve výsledku prošla například jedna. Všechny hry ale musel přečíst, případně vybídnout k jejich napsání a komunikovat s autorem. Neusnadňoval si tedy práci tím, že by spolupracoval pouze s „bezproblémovými“ autory. Naopak. Cíleně a systematicky se snažil získávat pro Rozhlas autory nové. U autorů politicky diverzních to znamenalo vytrvale prosazovat jejich hry do výrobních plánů, což je případ Aleny Vostré. U některých se to i přes veškerou snahu nepodařilo jako například u Kristiny Vlachové nebo Václava Nývltu. S dramatikem Vlastimilem Venclíkem zase Škapa text upravoval tak dlouho, dokud byl pro schvalovací mašinerii přijatelný, jak popíše později. Škapova dramaturgická práce někdy obsahovala i nutnost seznámit autora s principy rozhlasové hry, které doposud neovládal. Barbora Borovcová tuto Škapovu píli demonstruje na spolupráci s Miroslavem Štveráčkem. Konjunkturální autor, neprofesionální dramatik, napsal pod vedením Škapy dvě rozhlasové hry, **Hala 008** a **Vlčice krále Leonida**. V případě poslední jmenované hry (bude samostatně pojednána) byly zásahy a úpravy tak rozsáhlé, že je záhodno mluvit o Škapově spoluautorství nebo autorství.

Při pohledu na kompletní Škapovu dramaturgii nelze opominout fakt, že do programu vysílání zařazoval také hry odpovídající tu více, tu méně tehdejší politické objednávce. Taková tendence bude zřejmá z analýzy hry **Byteček na jihu** (Jaroslav Dietl, 1982) a mohu ji nastínit také na hře **Benda to zadržne** (1982), k níž je dochován pouze scénář. Hra zcela splňuje požadavky hry z výrobního prostředí. Do odlehlé tovární filiálky kdesi v Čechách zavítá „projev technické revoluce“, který s sebou přináší problémy. Zlepšení technických podmínek závodu současně znamená konec pracovního uplatnění pro třináct dlouholetých pracovníků. Zůstat mohou pouze tři. V městečku, kde vládne poklidná a sousedská atmosféra, se rozmohou intriky a nesnášenlivost. Autor Roman Ráž svou hru halí do prorežimního žánru

mravoličné komedie. Maloměsto, dobově oblíbená kritika maloměšťáctví a charaktery obyvatel zaskočených rychlým tempem moderní doby mají tvořit půdu pro humorné situace. Postava „maloměšťáka“, tedy představitele drobné buržoazie, byla během normalizace běžně karikována ve filmových komediích napříč žánry a stávala se nositelem či symbolem negativních společenských jevů. Maloměšťák byl v pojetí komunistické ideologie člověk kapitalistického typu, tj. člověk věnující zvýšenou pozornost ekonomickým oblastem života, v obecnějším smyslu soukromým zájmům (člověk myslící primárně na vlastní prospěch). Hledal nejrozmanitější způsoby, jak by pro sebe ze socialistického zřízení vytěžil dodatečné materiální prostředky. Různými podvody a krádežemi se snažil obohatit na úkor kolektivu. Teprve odstraněním těchto nositelů kapitalistických idejí mohly být odstraněny rozpory mezi jednotlivci a národem a uspíšena výchova mladého člověka¹⁵⁵. Námět téměř jakékoliv hry nesoucí téma kritiky maloměšťáctví měl výraznou šanci na úspěšné a bezproblémové prosazení do výroby a vysílání.

Škapova dramaturgie původních rozhlasových her nevznikala ve vzduchoprázdnu. Byl obklopen kolegy, dramaturgy, kteří ve svých dramaturgických konceptech naplňovali stejnou politickou objednávku různými způsoby. „Objednávka“, píše Petr Andreas, „přichází tehdy, když se vystupňuje potřeba vedoucích činitelů aktualizovat politicko-estetickou normu.“¹⁵⁶ To dokládá i potřeba režimu pravidelně sestavovat Ideologv-tematické plány (hra z pracovního prostředí, životopisná hra, hra s historickým námětem...) a také automatické očekávání režimu, že dramaturgie bude tato uměle vytvořená schémata do nekonečna naplňovat obsahem. Nadto obsahem pestrým a rozmanitým – pro posluchače atraktivním.

Bylo by chybou snažit se programově rozdělit Škapovu práci binárně na hry „prorežimní“ a „protirežimní“. Škapa se svými autory často pracoval na hrách, v nichž na povinném ideologickém základu – například hry „z pracovního prostředí“ nechává vyrůst pravdivý obraz denní žité reality, která rozhodně nesměřovala jednoznačně ke světlým zítřkům. Konkrétněji to uvidíme při podrobnějším rozboru několika původních rozhlasových her v následující podkapitole.

Nadto byla geneze jednotlivých her mnohdy složitá. Do výrobního plánu opakovaně navrhoval díla Vladislava Vančury (**Alchymista, Rozmarné léto, Nemocná dívka, Učitel a**

¹⁵⁵ FIDELIUS, cit. 25, s. 120–161.

¹⁵⁶ Tamtéž.

žák), z nichž ani jedna neprošla do výroby. Velmi konkrétní případ dramaturgické praxe a především autocenzury ve sledovaném období let 1978–1984 nám skýtá hra Vlastimila Venclíka **Setkání v sádře**, na které Škapa jako dramaturg pracoval s Venclíkem v roce 1981. Původní text hry **Dušičky** se od výsledného rozhlasového tvaru výrazně liší. Že nejde o drobné úpravy, ale o zásahy, které zcela mění vyznění celého textu, ukáže analýza této hry v následující kapitole. Opakovaně zařazoval díla Aleny Vostré nebo Kristiny Vlachové. Vlachové hra **Soukromý experiment** z prostředí protialkoholické léčebny nebyla zařazena do výroby nikdy. Hru Aleny Vostré **Prosím, jen vážně** měl původně režisovat Jan Kačer¹⁵⁷, ale spojení s jeho osobou znemožnilo v roce 1981 její výrobu. Nakonec se povedlo hru natočit až v roce 1985, ovšem v režii Jany Bezdíčkové.

I do dramaturgické praxe Ivana Škapy nepochybně zasahovala tolik efektivní autocenzura. Petr Andreas píše o autocenzuře jako o „těžko uchopitelném jevu na úrovni vědomí či podvědomí“, o němž lze s jistotou hovořit pouze v případě, že máme k dispozici komparaci dvou „textů“, jednoho původního a druhého oficiálního.¹⁵⁸ Takovou možnost komparace mi poskytl právě původní text hry **Dušičky** a rozhlasová hra **Setkání v sádře**. Navzdory tomuto případu ale ze Škapových dramaturgických plánů vyplývá, že autocenzura rozhodně nebyla tím hlavním, co by bylo jeho každodenním pracovním kompasem. Stejně tak, jako „zkusil“ nepodepsat *Antichartu*, se opakovaně pokoušel zařazovat pokrývané hry zakázaných autorů Svatopluka Pekárka, Karla Tachovského. S autory pracoval na scénářích, které měly pramalou šanci na výrobu a vysílání. Jako například u námětu Škapovy spolužačky Kristiny Vlachové ke hře **Třináctá komnata**, který pojednává o mladistvé narkomance a procesu její léčby. Téma toxikománie bylo před druhou polovinou osmdesátých let v Československu výrazně tabuizováno¹⁵⁹. A konečně klíčová kauza Klauni a vlastenci je nejlepším důkazem, že autocenzura nezavřela Škapovi cestu k prosazení hry o jejíž kvalitě byl přesvědčen a o které současně musel minimálně tušit, že může při schvalování narazit na cenzuru, která odhalí paralely dvou totalitních uspořádání.

¹⁵⁷ Dramaturgický plán pro rok 1981, Ivan Škapa. Uloženo v pozůstalosti Ivana Škapy v Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton Doklady, RV 38/99.

¹⁵⁸ ANDREAS, cit. 24, s. 72.

¹⁵⁹ KOLÁŘ, Jan. Drogy v normalizačním Československu: sdružení toxikomanů v partách. Jan Kolář. In: *České, slovenské a československé dějiny 20. století. 6 / Ústí nad Orlicí: Oftis, 2012 s. 277-283.*

Podobných případů disharmonie mezi osobním politickým smýšlením jednotlivce a žitou realitou, jež nutí jedince k velkým i malým ústupkům od vlastního přesvědčení a mnohdy i svědomí, jsou v rozhlase stovky. Že jde mnohdy o disharmonii velmi výraznou lze ukázat na příkladu Františka Pavlíčka. Po podpisu *Charty 77* byl dva měsíce vězněn, vyhozen ze všech funkcí a připraven o profesi. Dne 12. ledna 1978 se konalo před senátem Nejvyššího soudu ČSR v Praze odvolací řízení v trestní věci proti Otu Ornestovi a signatářům *Charty 77* Jiřímu Ledererovi, Františku Pavlíčkovi a Václavu Havlovi, kteří byli v první instanci před Městským soudem v Praze 18. 10. 1977 odsouzeni. Konkrétně František Pavlíček k podmíněnému trestu 17 měsíců¹⁶⁰ pro „přípravu trestného činu“ (podvracení republiky). A angažované hry téhož člověka vysílal rozhlas právě v době jeho věznění. Je to dvojitý paradox. Disident, který sedí za podpis *Charty 77* je autorem prorežimních her¹⁶¹ **Dynastie ze Záhoří** (1978), **Trubačova louka** (1980), **Hromový kámen** (1982). A režimem řízené státní médium ochotně vysílá hry člověka, kterého tentýž mocenský aparát odsoudil k podmíněnému trestu 17 měsíců s odkladem na tři roky. Překvapivé motivace Pavlíčka k psaní prorežimních her můžeme hledat v základní potřebě uživit se právě po vyhazovu z dosavadních vysokých funkcí. Pavlíček mohl těžit ze zkušenosti s psaním angažovaných her z počátku padesátých let. Že na takovou autorskou regresi nebyl chartista příliš pyšný, je zřejmé z užívání pseudonymu Karel Vodák. V roce 1986 už znovu píše pod svým jménem pro Rozhlas původní rozhlasovou hru **Míjení** v režii Markéty Jahodové.

Že tato diskrepance zasahovala psychiku jednotlivce ukazuje například i vzpomínka divadelního historika Františka Černého: „Největší kleště, jaké mne jako publicistu po celý život svíraly, byla autocenzura. Krátce a dobře, ten, kdo se nechtěl dát umlčet, kdo chtěl veřejně mluvit k svým současníkům, musel se soustavně vyrovnávat s určitými limity, které se z různých příčin stále měnily. (...) Z toho vznikalo trvalé napětí ničící naše nervy.“¹⁶² Jak konkrétně mohlo konstantní schizofrenní uvažování postihnout lidskou psychiku a zdraví ukazuje právě i Škapův případ.

¹⁶⁰ ČSDS Československé dokumentační středisko. *Sdělení o rozsudcích Nejvyššího soudu v odvolacím řízení proti A. Macháčkovi a V. Laštůvkovi (5.–6. ledna 1978) a proti J. Ledererovi, V. Havlovi, F. Pavlíčkovi a O. Ornestovi (12. ledna 1978) s připojenou závěrečnou řečí Jiřího Lederera*. sb. Charta 77. – Strojopis, průpis. In: *Informace o Chartě*, roč. 1, (1978), č. 2. [citováno 16. 7. 2020]. Dostupné z WWW: <http://www.csds.cz/cs/g6/3593-DS.html>.

¹⁶¹ Dramaturgem všech Pavlíčkových her je Josef Hlavnička.

¹⁶² ČERNÝ, František. *Normalizace na pražské filozofické fakultě (1968-1989): vzpomínky*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009, s. 76 – 77.

Hra **Klauni a vlastenci** a následná kauza, která v roce 1984 násilně ukončila toto šťastné spojení dramaturga s *Československým rozhlasem* a kterou navíc završil vleklý soudní spor, bude pojednána samostatně. Škapův odchod z rozhlasu nabývá tragických rozměrů vzhledem k rozsáhlé naplánované práci, kterou lze dovodit z dlouhodobých redakčních záměrů a návrhů, z nichž Škapa stihl realizovat zlomek. Usiloval též o publikační činnost (v úmyslu měl například vydat Sborníku rozhlasových her debutujících autorů). Mnohem tíživější než profesní komplikace, byl ale dopad na rodinný a osobní život, jak jsem popsala výše.

Škapova kariéra v *Československém rozhlase* končí z dnešního pohledu absurdně – dohodou. Žalobu o neplatnosti výpovědi ze zaměstnání, kterou Škapa vznesl vůči *Československému rozhlasu*, posléze stáhl. Pozbyla platnosti vzhledem k tomu, že *Československý rozhlas* zneplatnil Škapovu výpověď, a to na doporučení vlastního právního oddělení. Záhy bylo totiž zřejmé, že Škapa by soudní spor vyhrál a byl v právu. Následně ale zasáhly normalizační praktiky, které mu zcela znemožňovaly vykonávat povolání. Jan Vedral vzpomíná, že Škapa přestal být zván na pracovní porady, nadřízení mu přestali svěřovat úkoly, nebyl informován o dění v redakci a podobně. Čistě formálně tedy Rozhlas dostal spravedlnosti, ale fakticky zcela znemožnil dramaturgovi jeho práci. V tomto směru je děsivá představa všech kolegů v redakci, kteří celých šest měsíců¹⁶³ bezmocně, bezradně a bez intervence ve prospěch Ivana Škapy přihlíželi této nespravedlnosti. Zastrášení Ivanovým případem sklízelo své ovoce.

3.2 Dramaturgie vybraných původních rozhlasových her

Nyní se zaměřím na konkretizaci Škapovy dramaturgické práce. Již v kontextuální kapitole jsem ukázala, že od dramaturgů bylo očekáváno naplňování ideově-tematických plánů, které ovšem i při nejlepší stranické loajalitě nebylo možné plnit beze zbytku, jestliže měly hry dostát jisté dramatické a estetické úrovni. Je snad nedosažitelné, aby nadto zůstal bez úhony i profesní a osobní kredit dramaturga. Se schizofrenním uvažováním o hrách a své práci se vypořádával i Ivan Škapa, když musel vyhovět oficiálním požadavkům vedení

¹⁶³ Obě strany stáhly svá obvinění v únoru 1984 a Ivan Škapa odchází na základě dohody na konci srpna 1984.

rozhlasu a strany, aby mohl vykonávat svou profesi, a současně chtěl odvádět kvalitní a umělecky hodnotnou práci.

Jedno z kompromisních řešení rozporu mezi tím, co dramaturg měl dělat a co dělat chtěl, vypadalo tak, že oficiálně (v tisku, na poradách, při schvalování, v anotacích....) byly obsah a vyznění her prezentovány jako odpovídající požadavkům stranické ideologie, zatímco natočené dílo se této linii tak striktně nedržel. Naopak, z jeho podtextu bylo možné vyčíst kritiku socialistické společnosti a jejích pochybných praktik a posluchačům se otevíral prostor pro to, aby je mohli do jisté míry svobodně dekodovat a interpretovat. V jiných případech se konformní rétorika snažila zaštitit prostě jen řemeslně dobře natočené hry, jež vycházely z kvalitního scénáře kompetentních autorů. Dramaturg byl, pokud takto pracoval, nucen vytvořit nejprve konstrukt, který bude loajální s ideově-tematickými plány, ten předložit ke schválení a teprve následně plnohodnotně pracovat s autorem na scénáři, který ve výsledku obsahoval několik vrstev témat a motivů, které mohl posluchač odkrývat.

V dramaturgii Ivana Škapy jsem se setkala s tendencí, na niž jsem narážela i u jiných dramaturgů ze sledovaného období. Dobrá polovina Škapovy dramaturgie původní rozhlasové hry je označována za komedie. Na tom by nebylo nic tak zvláštního, kdyby se o komedie skutečně jednalo. Záměrně píš, že hry jsou takto „označovány“, protože ne vždy oficiální zařazení hry do komediálního žánru plně odpovídá celkovému vyznění hry. Zdá se, že pro dramaturga bylo výhodné předem označit hru za komedii a s tímto žánrovým zařazením ji prosadit do tematického plánu na dané období. Důvod, proč režim na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let často automaticky slyšel na komediální žánr, lze hledat v nedostatku autorů schopných produkovat kvalitní komedie. Ty měly za úkol podpořit společnost ve zpoždění a netečnosti, otupovat kritický zájem o věci veřejné a současně se držely neutrálních námětů bez narážek na skutečné problémy doby a bez jejich zesměšňování. Latinské úsloví „chléb a hry“ nepozbylo na své platnosti, ostatně je dostatečně známo, jak významně stoupl podíl komedií na celkové produkci i v nacistickém Německu. Kvalitní komedii hledala česká rozhlasová i televizní dramaturgie už po celá léta šedesátá a v jejich druhé polovině se dostavily nejlepší výsledky tohoto úsilí ve vrcholných komediích české kinematografie i rozhlasové tvorby. Autoři těchto děl byli však po srpnové okupaci velmi často zbaveni možnosti nadále pracovat a dramaturgové se tak potýkali především s absencí profesionálně zručných komediografů. Nedostatek kvalitní zábavy byl

suplován bezpohlavními estrádami a zábavnými komponovanými pořady, které neměly svou alternativu vyjma hojně podporovaných televizních seriálů, jejichž úroveň i míru zábavnosti lze lapidárně vyjádřit kultovní větou: „kdyby hloupost nadnášela, tak se tu budete vznášet jak holubička“¹⁶⁴.

Potvrzuje to také Alexandr Kliment v úvodu knihy *Kinematografie zapomnění* Štěpána Hulíka na příkladu vztahu společnosti k filmu. Připomíná pochopitelnou obrannou reakci veřejnosti na normalizační každodennost. O politicky zpracovaná filmová schémata nebyl zájem.

„Úspěšných bylo několik zručných a vtipných oddechovek, které ale také sloužily pokryteckému režimu: nic se neděje. Chalupářská a melouchářská mentalita těch dvaceti roků: nemáme nic a máme všechno. Plníme plán a bavíme se.“¹⁶⁵

Díky dostupným nahrávkám několika her a jejich komparace s dobovými články, které psal Ivan Škapa pod redakční zkratkou (šk), máme možnost analyzovat hry nejen na základě dnešního poslechu, ale také prozkoumat, jak měly být v době normalizace vnímány oficiální ideologií. Prakticky si tak ukážeme podvojnost uvažování, kterému byl dramaturg při své práci neustále vystaven, a můžeme domýšlet, jak takové dlouhodobé schizofrenní uvažování či vynucené taktizování ovlivní psychiku jednotlivce, potažmo společenství a následně i společnosti. Petr Andreas, který zmíněnou podvojnost textů označuje přejatým termínem *přeznačování*, ji chápe následovně: „Jako *přeznačování* chápu takové účelové přejmenování či překódování textu nebo jeho částí, které má vést k požadované změně vnímání tohoto textu. (...) V případě normalizačního přeznačování se nejedná o ideologickou interpretaci díla v kontrastu k pomyslné interpretaci „nezaujaté“, nýbrž o konflikt mezi tradičním způsobem konstrukce významové identity a politicky ovlivněnou konstrukcí této identity, jež je dílu připsána za politickým účelem.“¹⁶⁶ Redakční postup přeznačování, který lze dobře demonstrovat právě na práci dramaturga měl, dle Andrease, za cíl vydávat kvalitní literaturu, uspokojit čtenářskou poptávku a zároveň předejít možné kritice „shora“¹⁶⁷. Já k výčtu dodám, že měl jistě také za cíl dostat vlastním ideálům a představám o umělecké tvorbě a co nejvíce se vyhnout konjunkturálním dílům, která se neslučovala s osobní integritou jedince,

¹⁶⁴ Citace seriálové postavy dr. Štrosmajera z dvacetidílného seriálu *Nemocnice na kraji města* z roku 1978 v režii Jaroslava Dudka.

¹⁶⁵ HULÍK, cit. 14, s. 11.

¹⁶⁶ ANDREAS, cit. 24, s. 148.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 149.

v případě této práce dramaturga. Prostředkem k přeznačování byla „účelová, politicky zabarvená argumentace; v principu šlo o to, vytvořit a nasměrovat persvazivní sílu autoritativního jazyka tak, aby souzněla s požadovaným cílem“¹⁶⁸.

Pro potřeby této práce záměrně opomím analýzu hereckých výkonů a práci režiséra a až na drobné poznámky soustředím pozornost výhradně na práci dramaturga.

3.2.1 Setkání v sádře (1981)

Autora hry **Setkání v sádře**, Vlastimila Venclíka, spojuje s Ivanem Škapou do jisté míry podobný osud, minimálně z doby studentských let. Škapův o pět let starší spolužák z *FAMU* (nastoupil v roce 1966) napsal a režíroval jako ročníkové cvičení scénář k filmu *Nezvaný host* v hlavní roli s Pavlem Landovským. Vedoucí ročníku Otakar Vávra ohodnotil Venclíkovu práci jedničkou s vykřičníkem. Film, v němž je mladý manželský pár vyrušen neznámým mužem, jenž vpadne nezvaně do bytu, byl ale realizován po srpnové okupaci 1968 a okamžitě navodil asociace s vpádem vojsk Varšavské smlouvy. Venclík musel těsně před absolutoriem odejít z *FAMU* a byla mu znemožněna práce v oboru. *FAMU* dokončil formálně po více než dvaceti letech, v roce 1990. Film zabavilo *Ministerstvo vnitra* a do distribuce se dostal také až po pádu totality. V roce 1990 byl oceněn na Mezinárodních festivalech v Oberhausenu a Uppsale. Po vyloučení z *FAMU* Venclík vykonával profesi kontrolora nemocných a z této bizarní životní zkušenosti čerpal náměty k divadelním hrám. Z nemocničního prostředí pochází i Venclíkova první rozhlasová hra **Setkání v sádře**, která vznikla jako rozhlasová adaptace divadelní hry **Dušičky**. Venclík ji záměrně koncipoval pro komorní obsazení, aby vyhovovala požadavkům zájezdního představení a několik sezón byla na repertoáru *Divadla E. F. Buriana*¹⁶⁹.

Než se hra výrazněji prosadila na divadle, upravil ji Venclík do podoby rozhlasové hry. Aby však mohla být vysílána, musel potlačit podstatnou linii příběhu, čímž charakter svých hlavních postav výrazně (a záměrně) zploštil a připravil o hloubku. Hru později upravil ještě jednou, po sametové revoluci, aby aktualizoval realie. Na této hře lze modelově ukázat, jak spolehlivě fungovala autocenzura autora, potažmo dramaturga. Jak zákonitě nemohly mít

¹⁶⁸ Tamtéž.

¹⁶⁹ V hlavních rolích Ladislav Křiváček a Tomáš Töppfer.

normalizační hry tak bohatou strukturu a hodnověrnou podstatu, jakých by nabývaly ve svobodném médiu. Je paradoxní, že nejvyšší rozhlasové vedení po dramaturzích neustále vyžadovalo hry s věrným zobrazováním denní reality a všedního života, a přitom vytvářelo podmínky, které dramaturgy a jejich autory vedly k pravému opaku. Výsledné tvary her postižených buď cenzurou nebo mnohem častěji pro režim spolehlivější autocenzurou byly zhusta černobílé, zjednodušující, schematické, málokdy podněcující k diskusi. Ony neustálé snahy o kladné hrdiny generovaly mnohem spíše hrdiny bezpohlavní a unifikované. Nebo, jak uvedu na příkladu hry **Setkání v sádře**, režim vygeneroval charaktery postav výrazně ochuzené o dramatický potenciál.

Arnošt a Evžen, shodou náhod oba Novákovi, se probouzejí po těžké autonehodě na nemocničním pokoji. Oba dopravní nehodu málem nepřežili a nyní v nemocničním mikrosvětě odhalují v těžké chvíli své opravdové charaktery. Vinou prořeknutí zdravotní sestry se dozvídají, že jsou účastníci téže dopravní nehody a musí se vyrovnat s vinou a vzájemným obviňováním i nedobrovolným pobytem v jednom společném pokoji. Jejich střet vyostřují zcela opačné charaktery. Evžen se posluchači celou dobu jeví jako naivní provinilý dobráček, Arnošt naopak jako protřelý suverén s ostrými lokty. Tyto povahové animozity skvěle zvýrazňuje rozhlasové obsazení Zdeňka Řehoře do role Evžena a Josefa Beka do role Arnošta. Hned na úvod si dovolím spoiler, protože pro potřeby této práce není pointa hry podstatná. Posluchači se zpočátku jako viník nehody jeví za volantem nemotorný Evžen. V samotném závěru se ukazuje, že nehodu způsobil agresivní a protřelý Arnošt.

Třebaže Škapa v článku¹⁷⁰ označuje hru jako skrytou moralitu a psychodrama, kterým jistě je, v jeho dramaturgickém výkladu převládá důraz na komediální charakter hry. Toto žánrové zařazení uvádí i anotace hry v křestním listu. Komediální dojmem má působit rozdílnost charakterů a jejich nedobrovolná konfrontace:

Evžen A co já, už jsem tu byl? Od kdy tu jsem?

Arnošt A to si pamatuju bohužel dost přesně. Od té doby jsem totiž nezamhouřil voko, člověče. Vy tady hekáte, skučíte v jednom kuse, naříkáte jako nemluvně.

¹⁷⁰ *Výstřižek z novin*. ŠKAPA, Ivan. Setkání v sádře. Týdeník Rozhlas z 14. 9. 1981. Pozůstalost Ivana Škapy, uloženo v depozitáři Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 3, Výstřižky, RV 38/99.

Evžen Promiňte...

Arnošt Máte dost jednostrannej repertoár. Pořád jsem musel zvonit na sestru. Má už Vás plný zuby a já taky!

Evžen Nezlobte se prosím Vás...¹⁷¹

Ve skutečnosti jde o odstrašující charaktery dvou extrémů – buranství, neskrývané agrese, neschopnost empatie a přehnaného sebevědomí zastupovaného Arnoštem, a nezdravé submisivity, patolízalství a podpantofláctví na straně Evžena. Oba své povahové vlastnosti, ať už nevědomě nebo záměrně, využívají k manipulování svého protějšku.

Arnošt My dva si promluvíme až u soudu!

Evžen Člověk musí umět odpouštět. Jednou nás spojila tragická náhoda...

Arnošt ...Nás spojila tragická blbost, pane. O jiném spojení nemůže být ani řeč. Navíc moje auto nebylo pojištěný. Měl jsem ho teprve čtrnáct dní a už jste mi z něho udělal fašírku a ze mě málem taky.

Evžen Něco snad dostanete z povinného ručení.

Arnošt Hergot chlape! Nedrážděte mě, nebo z Vás dostanu ještě infarkt. Copak je to lidský ležet vedle takovýho naivního trouby?

Evžen Tak Vám to budu splácet...

Arnošt Vy určitě! Co děláte, že máte takový ramena?

Evžen Já jsem jen účetní...¹⁷²

Jistě by se mohl dramaturg v doprovodném článku rozepsat a podrobněji se zaměřit na pokřivené charaktery protagonistů, což je alespoň částečně naznačeno žánrovým označením psychodrama. Škapa ale místo toho vyzdvihuje režimem vítanou kritiku maloměšťáctví, která mohla pomoci k bezproblémovému uvedení hry: „*Společenská nebezpečnost moderního*

¹⁷¹ VENCLÍK, Vlastimil. *Setkání v sádře* [Původní rozhlasová hra, režie Jan Lorman]. Premiéra v Československém rozhlase 18. 9. 1981. Nahrávka hry *Setkání v sádře* uložena v Archivu ČRo, Timecode: 00:02:48.

¹⁷² Tamtéž, timecode: 00:15:47

*maloměšťáka se projevuje za všech okolností, nepříjemně a kuriózně v omezeném prostředí, avšak tím drastičtěji a nenapravitelněji, čím větší pole působnosti se před ním otevírá.*¹⁷³

Původní Venclíkova verze, kterou Škapovi nabídl k realizaci, však obsahovala linii příběhu, v níž se dozvídáme, že mírumilovný Evžen je starostou v maličké obci, dlouhodobě trpí manipulacemi ze strany své manželky a účastníkem dopravní nehody nebyl náhodou. Jako neřidič se rozhodl tímto způsobem spáchat sebevraždu. Jeho dialogický partner Arnošt je v původní verzi navíc agentem *Státní bezpečnosti* a rozhodně neoplývá charakterem „kladného hrdiny“. Jeho prvoplánová suverenita se postupně rozplývá. Po Evženovi například nevybíravě vyžaduje, aby byl u drobných vyšetření a zákroků, které v rámci rekonvalescence postupuje, a svou přítomností ho podpořil. Postupně se odkrývají nejen jejich povahové rysy, ale i fabule osobních životních příběhů, které se v okamžiku nehody protnuly. V původní verzi se čtenář dozví mnohem více o určujícím vztahování hlavních hrdinů vůči svému okolí. Ivan Škapa předložil Venclíkovu hru ke schválení, v první instanci vedoucímu dramaturgovi Vlastimilu Brtkovi. Hra schválením neprošla. Škapa společně s Venclíkem hru upravovali a předložili několik verzí¹⁷⁴. Na základě komparace první verze, kterou mi poskytl Vlastimil Venclík, a scénáře z *Archivu Českého rozhlasu*, nemohu konstatovat, že by šlo o dvě diametrálně odlišná díla. Podstata rozhodně zůstává: Konflikt mezi dvěma nesourodými charaktery nedobrovolně sdílejícími prostor v intimní chvíli zranění a nemoci, v níž se postupně dostává na povrch, co každý z nich o svém životě skrýval. Z konfliktů a nutnosti nacházet jejich řešení se pozvolna rodí přátelství. V obou verzích lze najít komediální prvky a v obou jsou charaktery protagonistů podvojně, postupně se vykreslující, ne zcela jednoznačné. Cenzurovaná verze, která byla postoupena do výroby však přichází o detail, jenž je v dialogických komorních hrách, nadto rozhlasových, značně podstatný. Jeden příklad za všechny.

Manželství Evžena a jeho ženy Elišky, která ho chodí do nemocnice navštěvovat, je ve finální natočené verzi pouze lehce parodováno. Posluchači je z rozhlasové hry jasné, že Evžen je pod výrazným vlivem své ženy a je Eliškou řízen. V auditivní podobě má jejich vztah spíše komický, ale také značně stereotypní profil. Motiv „podpantofláctví“ má odlehčenou podobu. Oproti tomu v necenzurované původní verzi autor zcela nepokrytě ukazuje

¹⁷³ *Novinový výstřižek*. ŠKAPA, cit. 208.

¹⁷⁴ Interview s Vlastimilem Venclíkem. Praha – Vinohrady květen 2020. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

patogenní vztah. Komické výstupy zůstávají, ale kromě nich čtenář odkrývá a dostává také příležitost poznat Evžena a Arnošta komplexněji.

- Arnošt Od kamaráda nic nechci.
- Eliška On Vám taky nemůže nic dát. Rodinnou kasu držím já. Chci mít jen jasno, že mu...nám nebudete dělat potíže.
- Arnošt Už jsem mu to přece slíbil.
- Eliška Sliby chyby. Pořádek dělá přátele.
- Arnošt (vrací obálku s úplatkem): Nestojím o peníze. Důležitější je teď jeho kamarádství.
- Eliška (převezme obálku a strčí ji zpět do kabelky) Ale to můžu zařídit, to je maličkost.
- Arnošt Jste si nějak jista.
- Eliška S Evženem? Poslechne mě na slovo. Proč bych s ním jinak žila? Nic neumí, nic nedokáže. Copak to je nějaký chlap?¹⁷⁵

Charaktery se náhle jeví mnohem plastičtěji, nejde o nereálné krajní polohy, ale živější obraz skutečnosti.

„Abychom náměť vůbec prosadili, museli jsme hry neustále upravovat do přijatelné podoby. Mnohem více než o kolaboraci s režimem šlo o kolaboraci se sebou samým.“¹⁷⁶

Úzkým hrdlem schvalovací mašinerie neprošel motiv sebevraždy, zákulisní hry Evženovy manželky, Arnoštova profese agenta *Státní bezpečnosti* a množství detailů v dialozích, které zvýrazňovaly snahu obou hrdinů vzájemně se manipulovat. Ve finální verzi hry **Setkání v sádře** zůstaly spíše náznaky pokřivených charakterů a několik momentů, které dávají vyvířít horšímu já obou protagonistů. Je ke cti dramaturga, že se mu podařilo ve hře zachovat prvky psychodramatu a nezůstalo pouze u akcentování komediální roviny. Dramaturgická nálepka

¹⁷⁵ VENCLÍK, Vlastimil. *Dušičky*. Rozhlasová hra. Původní scénář hry, uloženo v osobním archivu Vlastimila Venclíka.

¹⁷⁶ Interview s Vlastimilem Venclíkem, květen 2020. Praha – Vinohrady. Nahrávka rozhovoru uloženo v osobním archivu autorky.

komedie a důraz na kritiku maloměššáctví umožnilo tuto řemeslně dobře napsanou hru prosadit.

3.2.2 Případ Avogadro (1981)

Další dobrý příklad dobové dramaturgické praxe poskytuje druhá rozhlasová hra Jiřího Justa **Případ Avogadro**. Rozhlasová spolupráce spolužáků z *FAMU* Jiřího Justa a Ivana Škapy začala v roce 1980 hrou **Kde jsme to přestali...?** a zajisté by i pokračovala nebýt přetržených plánů způsobené kauzou Klauni a vlastenci. Justova druhá rozhlasová hra **Případ Avogadro**¹⁷⁷ rezonovala na festivalu *Prix Bohemia Radio* pro rok 1981 a její ocenění první cenou bylo pro autora i dramaturga velkým překvapením.

*My jsme to vůbec nečekali. Mně to přišlo skoro jako taková blbůstka, byli jsme z toho v šoku.*¹⁷⁸

S čtyřicetiletým časovým odstupem může být překvapen i dnešní posluchač. Jiří Just, který hrál a psal režimem cenzurované divadelní hry, se při psaní **Případu Avogadro** opřel v prvním plánu o téma z ryze pracovního prostředí. Z námětu a anotace přednesené ke schválení mohlo být normalizační vedení *Oddělení rozhlasových her* nadšené. Dílo staví do svého středu mladého, nadšeného, ale tvrdohlavého absolventa průmyslovky s ideály a osobním cílem zlepšit socialistickou výrobu v kovohuti. To vše v žánru komedie. Jaké jiné, než právě takové rozhlasové hry si mohlo vedení přát? Zejména v kontextu dobové produkce však dílo vyznívá překvapivě společensko-kriticky. A nejen to. Při pozorném poslechu hry jsou zřejmě kritické výpady vůči socialistickému způsobu organizace práce a především dobově patologickému uvažování. Zhodnocení socialistické společnosti se, jako částečně v předchozí hře, rozhodl dramaturg a jeho autor skrýt pod satirický háv zprostředkovaný postavou staříka, přezdíváného Šefíček.

Posluchač rychle naváže sympatie s mladým absolventem Ludvíkem Panáčkem přezdíváným Avogadro (David Vejražka). Co spojuje ideály a nápady naplněného Avogadra s popleteným staříkem je předmětem téměř detektivně vystavěného syžetu. Stařík Šefíček (Zdeněk Řehoř) přichází za svým nadřízeným Kuncem se zoufalou prosbou o důchod. Proč, to se posluchač

¹⁷⁷ Ve stejném roce 1981 byl Jiřímu Justovi realizován podle rozhlasové hry **Případ Avogadro** scénář televizního filmu **Dneska přišel nový kluk** v režii Vladimíra Drhy.

¹⁷⁸ Interview s Jiřím Justem, říjen 2019, Praha. Záznam rozhovoru v archivu autorky.

dozví v rámci vypointování příběhu. Jeho roztěkaná a mile roztržitá povaha i způsob vyprávění je podstatou komediálních dialogů s Kuncem. Šefíček si plete a špatně vyslovuje slova, zapomíná a tápe ve vyprávění. Tím ale veškerá komediálnost příběhu končí. V prvním plánu jde spíše o typizované zobrazení dobráckého poplety. Lidová moudrost staříka Šefíčka v sobě postupně začne odrážet hlubší problémy společnosti, v níž je nutné neustále taktizovat, přetvařovat se a kalkulovat k dosažení svých cílů.

Chytrý mladík chce ve fabrice vyzkoušet svůj zlepšovací patent. Do cesty se mu postaví nepřející nadřízený Kalousek (Josef Bek) a jeho podporovatelé. Avogadro má ideály, intelekt, píli, vůli, ale nemá zkušenosti. Není protřelý jako jeho starší kolegové. A není ani ochoten přistupovat na kompromisy. Zdálo by se, že jde primárně o generační konflikt, jak v dobovém tisku naznačil i dramaturg hry a krátká ukázka ze scénáře níže. Generační střety byly režimem nejen tolerované, ale i oblíbené téma.¹⁷⁹

Tajemnice Urbanová	Tak já nevím, jak vy soudruzi, ale mě osobně zarazila výše té odměny. Když si uvědomíme, jak je soudruh Panáček mladý.
Slévač	V zákoně není o věku zlepšovatele ani slovo.
Tajemnice Urbanová	No, chci říct jen, jako žena a matka, abyste se také zamysleli nad budoucností toho chlapce. Čtvrt milionu za tři roky! To je podle mě rozhodně víc, než může člověk v jeho věku unést. Známe všichni případy, kdy nedostatek životních zkušeností přivede právě mladého talentovaného člověka hýčkaného naší společností na šikmou plochu!
Burajda	Ale nám není nic do toho, co si s těma prachama udělá! My to tu máme jenom schválit a voštemplovat. ¹⁸⁰

¹⁷⁹ Například ve hrách **V mezipatře** (1983), **Vlčice krále Leonida** (1981) jako vedlejší téma, **Tkadlena** (1982), **Život na ostro** (1981).

¹⁸⁰ JUST, Jiří. Případ Avogadro [Původní rozhlasová hra, režie Jan Lorman]. Premiéra hry v Československém rozhlase 4. 2. 1981. Nahrávka hry Případ Avogadro uložena v Archivu ČRo, timecode 00:42:21.

Průbojnější autoři však mohli téma generačního konfliktu rozvinout a využít jej ke kritice socialismu a jeho fungování, jak se to podařilo Jiřímu Justovi. V následující ukázce je patrná autorova kritika potírání individuality člověka, kritika vynucovaného zařazení se do kolektivu, kritika upírání nároku na vlastní introvertní povahu, která se režimu jeví jako podezřelá.

- Wintr Já...chtě nechtě musím v mnohém souhlasit se soudružkou Urbanovou. On soudruh Panáček se nejen mně, ale i nám všem skutečně jeví jako dost svérázný individualista stranící se kolektivu. Nic proti tomu samozřejmě, ale cožpak člověk může dneska žít ve vzduchoprázdnu? Odmítat se v čemkoliv angažovat? Upřímně řečeno, jak máme vědět, co si o něm máme myslet?
- Slévač A to, že ušetřil podniku bezmála milion korun, to není podle vás angažovanost? Co jste udělali vy? Dvě schůze a deset večírků.
- Wintr Přece nám nechcete vyčítat, že se chceme po práci pobavit. Sami nám říkáte, že jsme generace, která má socialisticky nejen pracovat, ale taky socialisticky žít... v kolektivu! Já myslím, že na to, abychom se někde zavírali a dělali si na vlastním písečku, máme ještě dost času.¹⁸¹

Taktizováním mstivého a bezcharakterního nadřízeného Kalouska (Josef Bek) se právoplatné odměny Avogadrovi nedostane. Dokonce je křivě obviněn, že návrh ukradl výzkumnému ústavu, který se zabýval stejnou oblastí zlepšování. Obvinění je jen jednou z intrik, které Kalousek použije k odstranění Avogadra ze slévárny. Avogadro chce vše vzdát a odejít z fabriky. Už v úvodu se posluchač dozvídá, že je dokonce kvůli problémům na pracovišti krátce hospitalizován na psychiatrii. Protřelý Kalousek, který sám před lety podal zlepšovací návrh, jenž Avogadro odhalí jako nefunkční a zbytečný, je ve hře symbolem bezpáteřního funkcionáře. Úspěšně se mu daří využívat a těžit z patologického systému, v němž mají manipulace a zákulisní intriky živnou půdu.

¹⁸¹ Tamtéž, timecode: 00:45:40.

V závěru ale vychází najevo, že se Avogadrovi podaří lstí alespoň dál prosazovat své zlepšovací návrhy. O ty mu šlo především a vzdává se dokonce nároku na odměnu. V této lsti spočívá satirická pointa příběhu, která osvětluje i postavu staříka Šefíčka. Avogadro totiž předává své zlepšovateľské návrhy právě Šefíčkoví, který je veřejně vydává za své. Protože má známosti, je na rozdíl od introverta Avogadra družný v kolektivu a umí diplomaticky manévrovat, daří se mu zlepšování prosazovat a vedení slévárny „ošvejkovat“. Způsob, jakým se jim tento trik o čtyři roky později vymstí, je humornou pointou příběhu: Unavený kolega Šefíček chce odejít do penze, ale jako falešný „nejlepší zlepšovateľ“ nemůže. Absurdní situace vrcholí při předávání ocenění nejlepším mladým zlepšovateľům. Cenu si na pódium ale přichází převzít ošuntělí stařík v dělnickém oblečení – Šefíček. Díky tomu se po letech vedoucí podniku Kunc dozvídá celou pravdu o Avogadroví. A posluchač se skrze překvapivě kritické vyprávění dozvídá o neefektivním a dlouhodobě neudržitelném prostředí socialistických podniků a vyjevuje se absurdita zlepšovateľského hnutí v „celé své kráse“.

Ivan Škapa v článku pro *Rozhlas* opět zmiňuje komediální žánr hry, grotesknost a satiru, kterou posluchač zaznamená ponejvíce až v samotném závěru, kdy se může zasmát bizarnosti situace. „*Pečlivě vybroušený veseloherní tvar uvádí do centra pozornosti ještě další neobyčejně životnou postavu staříka, který všechny situace glosuje se zaujetím vášnivého hráče...*“¹⁸². Přestože ve Škapově oficiální prezentaci dominuje komediální poloha příběhu, je v jedné své části článek odvážně otevřený a vystihuje podstatu hry: „*Nakolik je taková praxe, v níž jsou sympatie a antipatie rozhodující bez zřetele k objektivnímu přínosu, který může práce nepohodlného jedince mít, únosná pro společnost i pro všechny zainteresované, o tom mluví hra s velkou naléhavostí a otevřeností.*“¹⁸³ Jakoby touto větou Škapa vystihl a předznamenal svůj osud v kauze Klauni a vlastenci, kdy se i on stal o pár let později „nepohodlným jedincem“. Škapa ovšem nepotkal svého staříka Šefíčka, který by ho lstivou klíčkou dokázal vymanit ze soukolí osobních sympatií a antipatií nadřizených.

Na základě dobové kritiky se generuje drobný, ale zajímavý spor o žánr, z čehož lze usoudit, že právě žánrové zasazení bylo významné. V týdeníku *Tvorba* vychází sloupková recenze autora Jiřího Tomáše, který si všímá ne zcela odpovídajícího žánrového zařazení: „*Ocenění si dále zaslouží i promyšlená režie Jana Lormana, pregnantní ve výkladu těžiště Justovy práce a*

¹⁸² ŠKAPA, Ivan. Případ Avogadro. *Rozhlas* 4, 1981, č. 11, s. 4.

¹⁸³ Tamtéž.

současně cílevědomá ve využívání všech poloh uměleckého ztvárnění k co nejpůsobivějšímu vyznění rozhlasové realizace (včetně jemné ironie, která patrně svedla programový věstník Čs. rozhlasu¹⁸⁴ k mylné prezentaci Případu Avogadro jako komedie).¹⁸⁵ Kritik Jiří Tomáš přečetl hru žánrově zcela jinak, než ji dramaturg anoncoval v týdeníku *Rozhlas* a hru interpretuje jako společenské drama: „(...) Tím spíše mohli být posluchači překvapeni charakterem Případu Avogadro, v němž se J. Just vzdal prostředků komediálního zpracování a poprvé vykročil směrem k společenskému dramatu ze současnosti. Dodejme však hned, že šlo o překvapení velice příjemné, v němž autor upoutal jak myšlenkovou závažností, tak i vyzrálostí uměleckého ztvárnění.“¹⁸⁶ Celá zmínka o žánrovém zařazení je pouhou jedinou větou v jinak výrazně pochvalné recenzi, která na hře samotné neshledává žádné nedostatky. Přesto tato jedna věta přiměje redaktora týdeníku *Rozhlas* Jana Halase k rychlé reakci, která se vůči tomuto tvrzení jasně vymezuje a uveřejní článek s titulkem *Nikdo nás nesvedl* v týdeníku *Rozhlas* – periodiku vydávaného samotným rozhlasem: „Otiskli jsme článek, který napsal odpovědný dramaturg hry Ivan Škapa. A když odpovědný dramaturg, který hru společně s autorem připravuje pro vysílání, napíše, že je to komedie, nemám důvod k tomu, abych mu jako redaktor nevěřil. (...) Vždyť komedie je přímo podstatou příběhu. (...) Jistě tedy nešlo o tzv. komedii situační, ale komedii navýsost společensky angažovanou a potřebnou.“¹⁸⁷

Snad se týdeník *Rozhlas* pokoušel co nejdůsledněji chránit tvůrce hry před případnými obviněními z kritiky socialistické společnosti, která je při dnešním poslechu patrná. Znovu jsme u *přeznačování*, Andreas popsanou situaci v podstatě přesně vysvětluje: „V principu šlo o to, vytvořit a nasměřovat persvazivní sílu autoritativního jazyka tak, aby souzněla s požadovaným cílem.“¹⁸⁸ Celkem dobrou preventivní ochranou a „persvazivní silou“ bylo celou hru předem označit za nadsázku a komedii, kterou režim vítal. Preventivní označení hry za komedii představovalo jednu z bezpečných preventivních obranných strategií před cenzurním zásahem. Žánr komedie automaticky implikuje nadsázku či ironii, kterými bylo možné argumentovat při případném napadení hry.

¹⁸⁴ Myšleno týdeník *Rozhlas*

¹⁸⁵ TOMÁŠ, Jiří. Rubrika V *Rozhlase*. *Tvorba*, 1981, č. 6, s. 23.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ HALAS, Jan. *Nikdo nás nesvedl*. *Rozhlas* 4, 1981, č. 12.

¹⁸⁸ ANDREAS, cit. 24, s. 149.

Do kontextu geneze hry a jejího úspěchu je potřeba začlenit i vzpomínky Jana Lormana ukazující normalizační rozhlasovou personální praxi. Ačkoliv je **Případ Avogadro** kvalitní rozhlasovou hrou, jak jsem pojednala výše, překvapení autora a dramaturga nad vítězstvím mohlo mít svůj reálný základ a nebylo dílem náhody. Režisér hry Jan Lorman vzpomíná, že vítězství hry se stalo součástí personální politiky, kdy bylo třeba obsadit post vedoucího režiséra a vítězství hry poskytlo podpůrný argument pro jmenování mladého režiséra Jana Lormana do vedoucí pozice.¹⁸⁹ Ihned po ocenění hry na festivalu byl Jan Lorman dosazen na post vedoucího režiséra v *HRLDV*, na kterém setrval sedm let.

Pro Jiřího Justa byla hra klíčovou pro adaptaci v tvorbě pro rozhlas. Ivan Škapa zase mohl hrou veřejně potvrdit schopnost ve své dramaturgii generovat úspěšné, veřejností kladně přijímané hry. Určující ovšem bylo, že si na hře **Případ Avogadro** přátelé Ivan Škapa a Jiří Just ověřili, jaká míra skryté kritiky je pro režim ještě přípustná. Případně, co se režimu nepodařilo odhalit a prošlo cenzurním řízením do vysílání. Nejenže hra bez obtíží prošla, ale ještě byla oceněna na nejvyšší oficiální úrovni. Díky nabitě zkušenosti se mohli společně pustit do ještě kritičtější hry **Klauni a vlastenci**, která neurčitou, mlhavou a těkavou hranici povoleného už překročila.

3.2.3 Vlčice krále Leonida (1981)

Téma odboje za druhé světové války nabízelo ve sledovaném období nekonfliktní prostor pro napsání kvalitní hry¹⁹⁰. Nezkušený autor Miroslav Štveráček údajně napsal hru **Vlčice krále Leonida** původně jako televizní scénář a později text jen lehce transformoval do rozhlasové podoby¹⁹¹. O autorovi Ivan Škapa napsal: „*Miroslav Štveráček je případ autora, který do literatury vstoupil zadními vrátky. Vykonává běžné občanské povolání vedoucího zásobování v moravské venkovské továrničce a nepíše pro obživu, ale jen když má čas a potřebuje něco říct.*“¹⁹² Hra prošla několika úpravami, které musel Škapa s dramatikem provést a dle těchto

¹⁸⁹ Interview s Janem Lormanem, duben 2020. Praha. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

¹⁹⁰ Tematicky podobné hry například **Nejlepší pérák pod sluncem** nebo **Balada z podzemí**.

¹⁹¹ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 47.

¹⁹² ŠKAPA, Ivan. Příběh z hor. *Rozhlas*, 26. 8. 1981, s. 10.

úprav se zdá, že šlo skutečně o autora mimo obor. Barbora Borovcová tyto údaje čerpá z korespondence, kterou se mi v současnosti nepodařilo dohledat¹⁹³.

Výsledný tvar hry je vynikající ukázkou, jak se ve sledovaném období v rozhlase (ale i dalších uměleckých oblastech) mísila snaha pokrýt požadavky režimu s uměleckými ambicemi tvůrců. Nutnost uvést konjunkturálního autora s potřebou odvést dobrou řemeslnou práci. Potřeba uživit se a snahou nezpronevěřit se vlastnímu přesvědčení. Odbojová tematika se ukázala jako konsenzuální pro všechny strany. V cestě za výborným výsledkem Škapu nezastavila ani nekvalitní předloha.

Hra nás vrhá přímo do rozehrané situace, v níž se střetává partyzán Petr s mlčenlivou a tajemnou Marií. Ta Petra zachránila před vykrvácením, když se o něj mateřsky postarala, ale Petr u ní, v odlehlé horské chalupě, nachází brož své matky z vedlejší vypálené vesnice. V inscenaci režiséra Josefa Melče se rozpor projeví bravurně budovaným napětím. Zraněný Petr je na své záchránkyni závislý, zároveň má podezření, že kolaboruje s Němci a podílela se na vyvraždění jeho rodiny. Marie, vyzrálá, životem i válkou zkoušená žena se uzavře do své tvrdosti. Vysoce introvertní povaha jí nedovoluje rychle vysvětlit sled událostí. I posluchač dlouho neví, a je udržován v napětí, kým protagonisté ve skutečnosti jsou. Zvrat přichází ve chvíli, kdy do děje vstupuje zbytek partyzánské skupiny. Když horlivý Petr obviní ve vyhocené scéně Marii, že je chce zradit, a proto dává tajný signál nepříteli, dozví se pravdu i posluchač: Jakuba, muže Marie, oběsili nacisté v její zahradě za její přítomnosti, ji samotnou znásilnili. O několik dní později Marie v návalu vzteku zabila sekýrou při náhodném setkání zraněného Němce. Svého muže i svou oběť pohřbila před svou chalupou a každý den tam zapaluje svíčky, což Petr mylně považoval za ono tajné znamení určené pronásledovatelům. Nyní, když se k chalupě blíží nepřítel, rozhodl se bojovat po boku partyzánů a umožní to i mladičkému Petrovi, který měl původně čekat v bezpečí.

Dle zjištění Barbory Borovcové měla původní Štveráčkova verze těžiště v přesné dějinné faktografii, kterou autor předem pečlivě studoval. Děj byl rozprostřený do několika dějišť. Štveráček nijak nevybočil z ideologicky konvenčního rozvržení sil na komunistický odboj a nacistické barbarství, zatímco Škapa se takové polarizaci vyhnul, přešel od obecného ke konkrétnímu, a vystavěl konflikt na vztahu mladého partyzána plného ideálů i naivity a ženy,

¹⁹³ Není v pozůstalosti v Památníku národního písemnictví ani v soukromém archivu Zdeny Škapové.

již zasáhly tvrdé osudové rány. Po několika přepracovaných verzích, se kterými Škapa nebyl plně spokojen, se rozhodl hru sám radikálně přepsat se svolením autora: „*Zachoval jsem Vaše situace, Vaše postavy i Vaše myšlenky, „pouze“ dialogy jsou z velké části jiné. (...) Hra je teď – snad! – ještě lepší, dialogy úspornější, myšlenka čistší. Ale! Otázka je, jestli takovou hru uznáte za svou. Změny jsem dělal bez jakékoliv postranní myšlenky a věřte mi prosím – natolik mě snad znáte – že nechci vystupovat ani jako spoluautor ani si nedělám nárok na sebemenší část honoráře*“¹⁹⁴, píše Škapa v dopisu Štveráčkovi.

Mezilidský vztah a jeho proměnu dějinným souvislostem navzdory akcentuje Škapa i v článku k uvedení hry a podstatu díla v něm vystihuje věcně: „*Těžké a klopotné hledání důvěry dvou lidí vytržených zdánlivě na chvíli z pekla války, podezírajících se navzájem, a přitom odkázaných jeden na druhého, oddělených přehradou věku a různých životních zkušeností a přece sblížených faktem, že jeden zachránil druhému život – to je vlastně tím nejpodstatnějším tématem hry.*“¹⁹⁵

Hra byla následně v soutěži Rozhlasová Žatva oceněna cenou pro autora, režiséra a hlavní představitelku (Jana Hlaváčová).

Ze tří uvedených Škapových dramaturgií je patrné, že se mu úspěšně dařilo přinášet do vysílání témata, jež byla posluchačsky náročnější, než bylo v dané době průměrem. Ať šlo o nekalé praktiky ve vedení státního podniku v **Případu Avogadro**, nebo obdobné téma v Dietlově původní rozhlasové hře **Byteček na jihu**. Tato hra je ale jen chatrně rozvinutou anekdotou, vedle níž vynikne dramatická propracovanost Justova Avogadra, kde každá nová situace zpřesňuje a prohlubuje téma a kde je autor schopen vykreslit několik životních charakterů. Do Bytečku na jihu vměstnal autor téměř vše: Problémy výzkumného ústavu, technické zádrhly při výstavbě nového Jižního Města, pletichaření, intriky ohledně kolaudace bytového domu, napravené hřištníky, námluvy, svatbu, rozchod i opětovné shledání. Když si v závěru hry padá ústřední dvojice do náručí, je už hra za hranicí kýče. Byteček nabízí pouze jedinou dramatickou situaci (kolaudace paneláku) a účinkující postavy mají výhradně služebnou roli, pouze odříkají příslušné repliky, ilustrující hlavní tezi, a samy zůstávají dokonale beztvaré. Více než komedie by hře příslušelo žánrové zařazení „komunální

¹⁹⁴ BOROVCOVÁ, cit. 23, s. 37-38.

¹⁹⁵ *Výstřižek z novin*. ŠKAPA, Ivan. Příběh z hor. Rozhlas z 26. 8. 1981. Pozůstalost Ivana Škapy. Památník národního písemnictví, depozit Litoměřice, fond Ivana Škapy, karton Doklady, RV 38/99: Desky Výstřižky.

satira“. Tento jediný režimem tolerovaný satirický proud byl spojován s kritikou „drobných“ nedostatků, které bránily rozvíjení socialismu. V žádném případě se nemohla rozvinout satira politická, jež by veřejně kritizovala politické dění.

Hlavní Škapův dramaturgický proud zůstává v zaměření se na mezilidské vztahy v mezních životních situacích jako ve zmíněných hrách **Setkání v sádře**, **Vlčice krále Leonida**. I v dalších dramaturgiích jsou akcentovány mezilidské vztahy a autenticky prožitek jednotlivce.

Například v přijímání vlastního stáří a při rekapitulaci vlastního života ve hře **Návrat domů** (1982)¹⁹⁶, při útěku z domova a hledání vlastní identity ve hře **V mezipatře** (1983)¹⁹⁷. Ve hře **Čelní náraz** (1980)¹⁹⁸ se ústřední hrdina vyrovnává s vlastním svědomím poté, co ne svou vinou srazí při jízdě v podnapilém stavu chodce. Ve hře Aleny Vostré **Prosím, jen vážně** (1985)¹⁹⁹ se starý mládenec, filolog rozhodne vymanit z vlivu své matky. Zejména z mnohačetného přepracovávání hry **Vlčice krále Leonida** je patrné, že zkoumání dramatické situace, kdy se vztah ocitá v krizi, bylo pro Škapu určující. Vše ostatní tvořilo kulisy a nebylo tolik důležité, zda se jedná o kulisy války, socialistického sídliště nebo továrny.

Ačkoliv se tato diplomová práce zabývá zejména dramaturgií a neklade si za cíl analyzovat jednotlivé inscenace po režijní či herecké stránce, jednu krátkou poznámku k herectví si dovoluji. V každé z pěti jmenovaných rozhlasových inscenací bychom totiž našli skryté poklady rozhlasového herectví. Skvělé herecké výkony jsou známé ze slavných inscenací šedesátých let (namátkou Rudolf Hrušínský v Uhdeho **Výběřčím**, Jaromír Hanzlík v Havlově **Andělu strážném**) a je s podivem, že rozhlasové herectví si udrželo vysokou úroveň navzdory dvacetiletí kulturní poušti, jak éru normalizace nazval sám Škapa. Na mysli mám nyní hlavně výkon Jany Hlaváčové v roli Marie ve hře **Vlčice krále Leonida**, která dokázala projevit skrytou mateřskou něhu v roli drsné ženy, anebo Taťjany Medvecké v roli Marty ve hře Mirko Stiebra **V mezipatře**. Medvecká opanuje prostor téměř celé inscenace a vytváří živý charakter komplikované dospívající dívky.

Inscenace z období normalizace nejsou příliš často připomínané a reprízované, celkově se o nich soudí, že nemají valnou uměleckou hodnotu, a až na výjimky se nezařadily do seznamu kanonických děl. Jsou zastřené míněním o nízké úrovni normalizační kultury obecně. Ale

¹⁹⁶ Autor Vlastimil Venclík, režie Jan Lorman.

¹⁹⁷ Autor Mirko Stieber, režie Hana Kofránková.

¹⁹⁸ Svatopluk Pekárek pod pseudonymem Jiří Fiřt.

¹⁹⁹ Režie Jana Bezdíčková.

režiséři a herci, kteří neztratili vůli dobře odvádět svou práci leckdy špatným pracovním podmínky navzdory, mají zásluhu na tom, že po roce 1989 mělo nově svobodné médium na co navazovat a mohlo bez složitého znovuobjevování rozvíjet nové směry a tendence rozhlasové hry. Ivan Škapa, jakožto i další dramaturgové, má na těchto zásluhách svůj podíl.

„Na Ivana vzpomínám jako na jednoho z nejslušnějších lidí, co jsem poznal. To, že nemohl tvořit, muselo mít důsledky v jeho následném zdravotním stavu. Ivan byl mimořádně citlivý a charakterní člověk, se subtilní psychikou. Kdežto střet s blbostí a cynismem vyžaduje, mírně řečeno, dobrodružnou povahu.“²⁰⁰

Než dospějeme k samotnému vrcholu této práce, ráda bych obecně zauvažovala nad dramaturgií, abych mohla posléze lépe provést dramaturgickou analýzu hry **Klauni a vlastenci**. Od hry se pak dostanu k samotné kauze, jež v roce 1984 násilně ukončuje šťastné spojení dramaturga a „jeho“ instituce a podepisuje se na tragickém konci Škapova života. Kauza nejenže dokreslí Škapovy povahové rysy, ale vypoví na konkrétním příkladu o systému normalizační moci, manipulace a svévolného zacházení s lidskou existencí.

²⁰⁰ Interview s Vlastimilem Venclíkem. Praha – Vinohrady, květen 2020. Záznam rozhovoru v archivu autorky.

4. Hledání smyslu díla

Už v závěru předchozí kapitoly jsem se dotkla souvislosti mezi uměleckým dílem a jeho smyslem. Není snadné postihnout a analyzovat práci dramaturga. Můžeme zhodnotit, na jaká témata se dramaturg soustřeďuje, jaká opomíjí, můžeme analyzovat úpravy textů pro Rozhlas a překlady, můžeme vyjmenovat autory, se kterými navázal spolupráci a s pomocí orální historie spekulovat, jak asi probíhala spolupráce mezi autorem – dramaturgem – režisérem. Tím vším bychom odpovídali na otázky, které si dramaturg při práci klade: „Co, Jak, Kde a S kým, Kdy, Pro koho?“ Na některé z těchto otázek v souvislosti se Škapovou dramaturgií již odpověděla ve své práci Barbora Borovcová. Při úvahách o práci dramaturga je pro mě ale nejzásadnější otázka „Proč?“ Proč dílo uvést teď a tady, proč by mělo rezonovat právě v době, v níž vzniká. V tom případě pátráme po smyslu díla. V této kapitole chci vyjít především z úvah o dramaturgii Jana Motala, který podrobně definuje „dramaturgickou analýzu“ založenou na hermeneutickém přístupu, již následně aplikuje na dokumentární snímky Jana Špáty²⁰¹. Jakkoli se Motal věnuje dokumentárnímu filmu, zakládá svou úvahu o dramaturgii velmi široce a opírá se přitom i o další dramatická umění a jeho teze lze použít při uvažování o rozhlasové dramaturgii.

Motal klade důraz právě na nutnost dramaturgie porozumět smyslu díla v jeho celku, nikoli pouze jeho předloze či scénáři, nikoli pouze v jeho jednotlivých dramatických situacích nebo vztazích aktérů. „Pochopit smysl neznámá jen jej popsat nebo vymezit jeho strukturu, ale vstoupit do živého, aktivního dialogu s ním, protože takový smysl není v díle uložen objektivně, ale odhaluje se teprve ve chvílích uskutečnění tohoto díla ve styku s divákem (posluchačem). Divák či čtenář musí dílo „konkretizovat“.“²⁰² Umění není nezávislé na divákovi, nemá samostatný ontologický status. Je absurdní snažit se takto uchopit dílo „o sobě“ mimo diváckou zkušenost.“²⁰³ Nevynechat ze hry dobového konzumenta díla (lhostejno zda diváka, posluchače, čtenáře), jeho vnímání zasazené do dobových sociálně-kulturních a politických vazeb je při úvahách o hře Klauni a vlastenci zásadní. Chápání dramaturgie tím rozšiřujeme na oblast analýzy společnosti. Dramaturgie se stává veřejným aktem. Vždyť dramaturg svým výběrem jednak zcela zásadně ovlivňuje podobu média,

²⁰¹ MOTAL, cit. 29.

²⁰² Tamtéž, s. 21.

²⁰³ Tamtéž, s. 26.

v němž působí, a jednak má svým výběrem vliv na každodenní život posluchače (diváka, čtenáře), který médium konzumuje.

Tímto prizmatem chci nyní nahlédnout na hru **Klauni a vlastenci** a na kauzu, která ji následovala. Přípravou na dramaturgickou analýzu hry byly všechny dosavadní kapitoly, které měly uvést, z čeho a do jaké doby se hra i její kauza zrodila. Popíšu, že mezi obsahem hry a průběhem kauzy, jejíž obětí se stal Ivan Škapa, jsou sice náhodné, zato velmi výmluvné paralely. Že nejen Ivan Škapa, ale i nepočítaně dalších občanů žijících v období normalizace museli denně řešit stejná morální dilemata jako hrdinové Justovy hry žijící v Protektorátu. Ukáže se, že jde o modelový příběh symptomatický pro totalitní společnost.

4.1 Autor hry **Klauni a vlastenci**

Autor hry **Klauni a vlastenci** Jiří Just se narodil v roce 1941 v Praze rodičům Haně a Bohumilovi Justovým jako první ze dvou synů. Rodinu postihl zejména únorový puč, kdy byl otec rodiny, doktor ekonomie, degradován do dělnické profese, kterou vykonával ještě celá šedesátá léta. A byl to také právě otec, který vzal oba své syny poprvé do divadla *Semafor*.²⁰⁴ S dramaturgem Ivanem Škapou navázali přátelství v období vysokoškolského studia na FAMU. Jiří Just, absolvent *Vysoké chemicko-technologické školy*, nastoupil na denní studium FAMU až v roce 1968 jako sedmadvacetiletý. Původní záměr věnovat se chemii v průběhu studia přehodnotil, ale rozhodl se školu dokončit a následně odešel na vojnu. Studium v ročníku Milana Kundery na FAMU ho naplňovalo a záhy přišel s prvním filmovým scénářem *Figurky* podle povídky Jana Nerudy, jenž měl potenciál k natočení. Vzhledem k tomu, že režisérem měl být nejprve Jan Němec a později Pavel Juráček, nepodařilo se scénář uplatnit, protože oba byli typem autorského filmaře a látky si vybírali sami podle svých osobitých zájmů. Do scenáristického oddělení na *Barrandově* nastoupil ihned po absolutoriu v roce 1973. Ale jeho první scénář se podařilo prosadit do výroby až o šest let později, v roce 1979 (*Pátek není svátek*, režie Otakar Fuka)²⁰⁵. Tato markantní neefektivnost při prosazování scénářů je signifikantní pro celou generaci mladých scenáristů zaměstnaných na *Barrandově*.

²⁰⁴ TOPOLOVÁ, Barbara - PŠENIČKA, Martin. Dělán, co mě zajímá a co považuji v danou chvíli za podstatné: rozhovor s teatrologem, pedagogem a kritikem Vladimírem Justem. [rozhovor] *Divadelní revue* n°3, 2016, s. 131 – 145.

²⁰⁵ BAREŠOVÁ, CZESANY DVOŘÁKOVÁ, cit. 124, s. 208-209.

Úzkým hrdlem schvalovací mašinerie prošlo minimum scénářů, a tak mladí scenáristé dostávali zapláceno nejčastěji pouze za synopsi. Prakticky se tak živilo na „volné noze“ v příbuzných odvětvích (například spolužák Petr Markov psaním písňových textů), Jiří Just psaním her a scénářů pro Rozhlas a televizi²⁰⁶. Pozvolná změna nastala při prosazování námětů až v polovině osmdesátých let, tehdy se ale Jiří Just i další už stali příslušníky střední generace. Entusiasmus absolventů tak nadarmo vyšuměl a vyvanul do prázdna v době „hřbitovního klidu“. V osmdesátých letech byly zfilmovány Justovy celovečerní scénáře *Dneska přišel nový kluk* (1981)²⁰⁷, *V podstatě jsme normální* (1981), *Láska na druhý pohled* (1981), *„Babičky dobíjejte přesně!“* (1983), *S čerty nejsou žerty* (1984), *Jako jed* (1985), *Přátelé bermudského trojúhelníku* (1987). Ve *Filmovém studiu Barrandov* pracoval Jiří Just do roku 1991.

Svůj talent a ambice si mladí scenáristé kompenzovali jinde než v zaměstnání na *Barrandově*. Jiří Just zejména v psaní politicky subversivních divadelních her. „V roce 1967 jsme v kuchyni vytvořili s bratrem Vladimírem komickou dvojici mírného antisocialistického odboje v mezích zákona.“²⁰⁸ Tímto označením vlastního komického dua Jiří Just parafrázuje dadaistickou politickou stranu *Strana mírného pokroku v mezích zákona* Jaroslava Haška, kterou Hašek spoluzaložil v roce 1911 jako kabaretní mystifikaci. Hašek ve „volebních vystoupeních“ mimo jiné parodoval demagogii dobové předvolební rétoriky. Soubor *Antitalent* bratří Justů se k Haškově poetice takovým označením přihlásil a čerpal z ní. V pražské Malostranské besedě, která byla jejich prvním působištěm, uvedli několik autorských inscenací. Hry **Pohřební ústav** a **Sňatková kancelář** premiérovali v jednom večeru v *Divadle Na zábradlí*. V roce 1969 Justové získali kvalifikační oprávnění. Poté hráli jako profesionální skupina pod agenturou PKS. Od 1971 vystupovali v *Ateliéru* ve Spálené ulici, kde měly premiéru dvě nové inscenace: **Budoucnost na vzpomínky** (režie Ján Roháč, 1971) a **Trpím oidipovským komplexem, ale jsem sirotek** (režie Vlastimil Venclík, 1973) s hereckou účastí Jiřího Hrzána. Po zákazu této hry našli azyl v divadle *Rubín* na Malostranském náměstí. Kromě působení v Praze skupina

²⁰⁶ Tamtéž, s. 35.

²⁰⁷ Podle rozhlasové hry Jiřího Justa *Případ Avogadro*.

²⁰⁸ JUST, Jiří. *Vendulka a princ, aneb, O neporazitelnosti staré hrušně*. Ilustrovala Naďa WITTOVÁ. Praha: Krigl, 2018.

opakovaně zajížděla do mnoha českých a moravských měst, kde hrála většinou pro mladé publikum ve studentských a mládežnických klubech.²⁰⁹

S normalizační cenzurou se Jiří Just střetl několikrát. Před Vánoci 1969 soubor uvedl v Malostranské besedě hru **Oligofrenie** odehrávající se v psychiatrické léčebně. Na hru přišlo v roce 1970 udání. Po srpnové okupaci 1968 byla hra vnímána jako metafora nových pořádků nastolených vojskem Varšavské smlouvy. Ze zmíněného divadla *Ateliér* byli vyhozeni po zájezdovém uvedení hry **Budoucnost na vzpomínky** o dvou mimozemšťanech, kteří jsou po přistání na Zemi překvapeni pořádky v Čechách.²¹⁰ Druhý zákaz se týkal hry **Trpím oidipovským komplexem, ale jsem sirotek**. Od 23. 2. 1982 vedla *Státní bezpečnost* na Jiřího Justa svazek pod krycím názvem VATA s cílem zcela zastavit divadelní činnost *Skupiny bratří Justů*. Svazek shledává tuto divadelní činnost jako protisocialistickou a nepřátelskou, nebezpečnou. „Bylo zjištěno, že prostřednictvím uváděného repertoárů dochází ve stále větší míře k negativnímu ovlivňování veřejnosti, zvláště mladé generace.“²¹¹

Uměleckým vzorem a inspirací bylo pro Jiřího Justa *Osvobozené divadlo*, které znal od dětství z otcových LP desek a *Divadlo satiry*, později divadlo *Semafor*. „Ve volně komponovaných, aktuálně satiricky zaměřených pořadech (**Vyhovování**, 1975; **Krédo je na kredenci**; **Absolutní šantán**, 1977; **Vata**, 1979; **Ústřední půjčovna myšlenek**, 1982; **Dějiny klaunů v Čechách, na Moravě a zbytku světa**, 1988) dominoval text a jeho sémantická interpretace. Komický účinek, založený na slovním humoru, zvýrazňovala typová protikladnost autorsko-herecké dvojice: zdánlivá naivita a neohrabaná nespěšnost Jiřího a suverenita Vladimíra. Hra s významy slov se uplatňovala i v písních. Improvizace, reakce na bezprostřední podněty a autenticita ostentativně nehereckého projevu vyznačovaly snahu obou protagonistů prezentovat svůj kritický náhled na nejrůznější soudobé nešvary a zesměšnit je. Skupina, náležející k nonkonformnímu křídlu autorských divadel 70. a 80. let, záhy po listopadu 1989

²⁰⁹ ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů. Skupina bratří Justů*. ed. E. Šormová, Praha: Divadelní ústav 2000, s. 433–434.

²¹⁰ BAREŠOVÁ, Marie a Tereza CZESANY DVOŘÁKOVÁ, cit. 124, s. 210 – 211.

²¹¹ *Archiv bezpečnostních složek*. Fondy ABS. Operativní a vyšetřovací agenda bývalých státně-bezpečnostních složek. Svazky s archivními čísly v rozmezí: KR-720000 MV až KR-729999 MV. Signatura: KR-729453 MV. Just, Jiří (22.2.1941).

ukončila svou činnost.²¹² Zvukový záznam částí jejich představení je zachycen na LP deskách **Ozvěny malých scén 1, 2** (1983, resp. 1986) a **Večer s bratry Justy** (1987).²¹³

Ivan Škapa po svém nástupu do rozhlasu v roce 1978 logicky pro spolupráci na původních rozhlasových hrách oslovil své spolužáky ze scenáristiky. Pracoval s několika náměty od Kristiny Vlachové a Jiřího Justa. Jako svou čtvrtou dramaturgii realizoval Justovu hru **Kde jsme to přestali...?** (1980), jejíž nahrávka se nedochovala. Hned další Justova hra **Případ Avogadro** (1981) měla v rozhlase mimořádný úspěch a byla oceněna první cenou na Prix Bohemia Radio, jak jsem již pojednala. Ohlas na hru podpořil zájem o další tvorbu Jiřího Justa v rozhlase. Třetí rozhlasová hra a následná kauza *Klauni a vlastenci* naopak další potenciální práci pro Rozhlas od roku 1984 zcela znemožnila. Just až po roce 1989 nakrátko obnovil pracovní kontinuitu díky Josefu Hlavničkovi, s nímž pracoval naposledy v roce 1996 na několika mikrokomedích.²¹⁴

Po roce 1989 publikoval Jiří Just své autorské texty v literárním týdeníku „atd...“ (aktuality - tvorba – dialog), kde vycházely také texty například Ludvíka Vaculíka, Evy Kantůrkové či Václava Černého. Dále publikoval například ve čtvrtletníku *A - Almanach autorů* a stále se věnoval psaní divadelních her²¹⁵.

4.2 Hra *Klauni a vlastenci* (1984)

Jiří Just nabídl Ivanu Škapovi již hotový scénář hry ***Klauni a vlastenci***, na kterém pracoval delší dobu. V diplomové práci Barbory Borovcové se dočteme, že Škapa navrhl změnit původní kompozici a spolu s Justem celý scénář ještě výrazně předělali.

Po sametové revoluci napsal Jiří Just na základě této rozhlasové hry také televizní scénář, který natočil v roce 1991 režisér Hynek Bočan za spolupráce dramaturga Eduarda Verneru. V hlavních rolích stejnojmenného filmu vystoupili Oldřich Vízner (Přemysl) a Zdeněk Žák (Jéňa). V této analýze se nebudu věnovat komparaci rozhlasové inscenace a televizního

²¹² ŠORMOVÁ, Eva (ed.), cit. 248.

²¹³ HOŘÍNEK, Zdeněk, VOJTKOVÁ, Milena. *Vladimír Just. Teatrolog, publicista, kabaretiér*. 2. 3. 2010 [online]. Slovník české literatury po roce 1945. [citováno 2. 5. 2021]. Dostupné z WWW: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=343&hl=JUST%2C+Ji%C5%99%C3%AD>.

²¹⁴ BAREŠOVÁ, CZESANY DVOŘÁKOVÁ, cit. 124, s. 211.

²¹⁵ Například napsal společně s Jiřím Suchým hru ***Mé srdce je Zimmer frei***, uváděnou v *Semaforu* v letech 1997 – 2002.

filmu, ani porovnání scénářů. Pouze okrajově upozorním, že filmové zpracování je mnohem doslovnější a výrazně se liší v samotném závěru, který udává celkové vyznění díla.

Rozhlasovou hru v režii uznávané režisérky Aleny Adamcové její autor definoval jako „předpokládaný rozhovor“ – dialog dvou klaunů. Tedy fiktivní dialog, který nerekonstruuje žádnou konkrétní událost, a přesto se mohl právě takto ve své době odehrát. Podtitul hry „O podstatě humoru v Čechách“ připomíná, že humorné dramaturgické linii věnovali Just i Škapa zvláštní péči. Což je patrné i z dobového tisku týdeník *Rozhlas*, kde Škapa avizuje uvedení hry:

„Humor jako životní pohled není jen charakterovým znakem dvou ústředních postav, je navíc i jejich profesí – neboť jde o komiky v kabaretu – ale i posedlostí, zdůvodněním jejich existence. A mají-li své povolání (jejich očima spíše poslání) vykonávat v době tak totálně humoru nepřející, jako bylo období Protektorátu, nemůže se to obejít bez konfliktů. Konfliktů, při nichž jeden vyvolává hned další, stupňuje jej a násobí. Z nich nejmenší je konflikt mezi chtěním a možnostmi, mezi snem a skutečností, neboť ten provází lidstvo trvale. (...) Hra **Klauni a vlastenci** vypovídá o jednom ze způsobů, jak této situaci čelit. Vypovídá o humoru – bojujícím.“²¹⁶

Hra **Klauni a vlastenci** byla z hlediska žánru ve své době přelomovým dílem. V uplynulé normalizační dekádě bylo totiž téma války a situace v protektorátních Čechách reflektováno výhradně v dramatech s tragickým nebo hrdinsky patetickým vyzněním, zatímco **Klauni a vlastenci** přicházejí s mnohem tlumenějším obrazem teroru totalitní moci a jejich důsledků. Toto období, jak jsem na několika příkladech v kontextuální kapitole již uvedla, představovalo ideální materiál pro výstavbu tolik žádoucích kladných hrdinů, a jak si všímá Jan Lopatka²¹⁷, hry s tímto námětem často akcentovaly vzdělávací funkci rozhlasu. Ve hrách byly akcentovány praktiky gestapa, atmosféra strachu, útlaku a nebezpečí. Tímto směrem se však autor Jiří Just a jeho dramaturg nevydali. V jejich společném díle za sebou nacistická zvěle nenechává krvavé oběti, zato bezohledně zasahuje do každodenního života, vnucuje lidem nepřiměřené morální zkoušky, láme jejich charaktery. Naplno se tak vyjeví propastný rozpor „mezi chtěním a možnostmi, mezi snem a skutečností“, jak napsal Škapa ve svých

²¹⁶ ŠKAPA, Ivan. Jiří Just: *Klauni a vlastenci*. *Rozhlas*, 1983, r. 50, č. 11, s. 4.

²¹⁷ LOPATKA, cit. 21, s. 122-127.

dramaturgických poznámkách²¹⁸. Je to mrazivá výpověď o útlaku, selháních, ale také o nenápadné statečnosti, a jelikož protagonisty jsou dva kabaretiéři, má tu své místo něco ve hře z okupace velmi nezvyklého – humor a vtip.

Narativní linie hry retrospektivně sleduje formou dialogu vývoj vztahu dvou přátel – komiků, jejichž cesty se začínají názorově rozcházet v závislosti na tom, jak totalitní nacistický režim přitvrzuje a provozování jejich společných kabaretních vystoupení klade do cesty stále represivnější podmínky.

Dva hlavní hrdinové, přátelé a dřívější kolegové, Přemysl Horáček (Václav Postránecký) a Jéňa Čech (Jiří Klem) se v roce 1941 po delší době náhodně potkávají v protektorátní Praze před palácem Lucerna, kde Jéňa Čech prodává na ulici tiskoviny. Hned v úvodních minutách dialogu se posluchač dozvídá o jakémsi tabu, které panuje kolem Přemysla, a je rychle vtažen do retrospektivního vyprávění děje. Jedná se o osvědčený a běžný vypravěčský postup, který umožňuje dávkovat informace jen odměřeně, nebo je dokonce značně dlouho zdržovat, což přispívá k dějovému napětí a pomáhá budovat vypravěčské tajemství. Takový způsob práce musel být Ivanu Škapovi minimálně blízký, protože coby dramaturg vybíral hry s tímto vypravěčským postupem poměrně často. Obdobu najdeme například v předchozí hře Jiřího Justa **Případ Avogadro** (retrospektivní vyprávění staříka, který referuje hlavní narativní linii příběhu mladého vynálezce svému nadřízenému), ve Venclíkové **Setkání v sádře** (z dialogů se až v průběhu se dozvídáme, že postavy jsou účastníky vzájemné autonehody). A částečně také ve hře **Vlčice krále Leonida**.

Hra **Klauni a vlastenci** volí atraktivní, ale režijně náročný postup, kdy situuje děj do dvou časových rovin. Retrospektivní události zvukově ohraničuje divácký potlesk a smích v kombinaci s jednoduchou vteřinovou znělkou. Tak je utvořen předěl mezi reálným zvukem přítomnosti (ruch a šum ulice, zvuk tramvají) a rozostřeným, výrazně „nahaleným“ zvukem přecházejícím k minulosti. Tento zvukový hal²¹⁹ vždy postupně zaniká, jak se posluchač ocitá ve zpřítomněné minulosti, jako přímý svědek retrospektivních událostí. Hlavní děj totiž není soustředěn kolem náhodného setkání a dialogu dvou klaunů. Přemísťuje se do retrospektivního vyprávění o kabaretní kariéře dvou nadaných přátel a jejich souboru, o tom,

²¹⁸ ŠKAPA, Ivan. Jiří Just: Klauni a vlastenci. *Rozhlas*, 1983, r. 50, č. 11, s. 4.

²¹⁹ Jeden z nejčastějších typů zvukových efektů tvořený pomocí tzv. dozvukové jednotky. Budí dojem větší prostorovosti zvuku.

jak byla násilně přetržena. Zatímco Jéňův a Přemyslův současný dialog nastíní, avizuje, zprostředkovává a zpětně hodnotí dramatickou situaci, ve scénách z minulosti se posluchač ocitá přímo uvnitř této dramatické situace. Taková syžetová stavba umožňuje posluchači konfrontovat vlastní postoj k dramatické situaci s antonymními postoji, jaké zaujmou dva hlavní hrdinové. Zároveň díky prolínání dvou časových rovin může posluchač prožít autentické odlehčené scény odehrávající se v době, kdy komikové tvořili svobodně, a užít si řadu dobových vtipů, narážek, slovních hříček a dada humoru nemálo podobných poetice W+V, které autor Jiří Just pečlivě nastudoval z historických pramenů a zprostředkoval v hodnověrné podobě.

Zpět do přítomnosti a k posouvání dalších dějových momentů nás vrací opět smích, divácký potlesk, hall zvuk mizející v dálce do tzv. fade out nebo znělka. I časová linie „přítomnosti“ je prošpikovaná dobovým vtipem. Pro něj si k Jéňovi chodí známí i náhodní kolemjdoucí z ulice pro obveselení v těžké protektorátní době. Proč tomu tak je, proč se Jéňa již kabaretu nevěnuje, vyplývá na povrch, jak bylo zmíněno, postupně.

Po vypuknutí druhé světové války hrají Přemysl a Jéňa v kabaretu krátkou dobu bez zásahu říšské cenzury. Úředníci z Ministerstva školství a národní osvěty ale postupně začínají přitvrzovat a kabaretním umělcům navrhuji změny ve scénářích v rámci povinných schvalovacích procesů. Členové kabaretu stojí před nelehkým rozhodnutím: Přijmout změny a zásahy do vlastní umělecké práce a doufat, že se tím vyhnou vyšším a přísnějším zásahům z německé strany, nebo kategoricky odmítnout cenzuru, ale tím také automaticky riskovat úplný zákaz vystupování a konec vlastní profese? Soubor dostává konkrétní zadání, co vyškrtnout a co předělat. Ačkoliv všichni členové souboru chtějí totéž (a by se jejich kabaret mohl hrát), autoři celého programu, hlavní hrdinové, Jéňa a Přemysl se poprvé názorově rozcházejí. Přemysl navrhuje hru předělat, alespoň formálně, aby se soubor vyhnul podezření, že ignoruje úřední nařízení. Jéňa argumentuje rétorikou sobě vlastní:

Přemysl Já nesnáším pohled na krev. Já nemůžu vidět, jak se něco mrzačí, a zvláště tak křehká věc jako je sranda.²²⁰

²²⁰ JUST, Jiří. *Klauni a vlastenci* [scénář rozhlasové hry], s. 10. Uloženo v Archivu ČRo.

Přemysl zpětně hodnotí Jéňovu zásadovost jako přehnanou a zbytečnou. I s časovým odstupem a náhledem na vlastní selhání, o němž se dozvíme později, je přesvědčen, že bylo možné a prospěšné hrát i za cenu drobných ústupků totalitě.

Etické dilema se ale dál vyostřuje. V téže scéně ředitel kabaretu přichází s informací, že všichni zaměstnanci musejí podepsat prohlášení, že veškeré demonstrativní projevy (tedy i potlesk) jsou během představení v hledišti zakázány, aby byl sjednán klid a pořádek podobně jako v celé Říši. Slovy ředitele „maličkost“, kterou stejně dostala přikázána všechna divadla, včetně Národního. Jéňa podepsat odmítá i za cenu, že bude vykonávat dělnickou profesi. To Přemysl označuje za dezerci. Partnerka Jéni a členka souboru Světla (Růžena Merunková) argumentuje svým přesvědčením, že je povinností hrát pro vlastní lidi, dokud to je možné. Následuje scéna, kdy se dozvídáme, že Světla velmi rychle vymění svého Jéňu za Přemka, s nímž aktuálně názorově více souzní, a Jéňu označuje za zbabělce. V této chvíli posluchač už dobře chápe rozehraný děj a jeho směřování. Sám se může buď ztotožnit s jedním či druhým přístupem, anebo se nechat zneklidnit nejednoznačností a komplikovanou situací, v níž se postavy ocitají. Vždyť oba přístupy jsou legitimní a pochopitelné.

Světla Nechápeš, že my s nimi musíme bojovat už proto, aby si nepřipadali jako vítězové?²²¹

Vystupování v kabaretu tedy chápe jako účinnou formu boje, jako předávání radosti a energie českým občanům v okupované zemi a ústupky vládnoucímu režimu přijímá coby nutnou daň, bez níž by nemohla tuto pomoc a formu odporu provozovat.

Jéňa oproti tomu už tuší, že požadavky německého diktátu se budou vyostřovat a prostor pro svobodnou tvorbu se dávno uzavřel. Světlu i své další kolegy považuje za naivní. Jeho přátelům se v dané chvíli může tento přístup jevit jako skládání zbraní ještě před bojem či rovnou jako útěk a zřeknutí se zodpovědnosti.

Režisérce Aleně Adamcové a hercům se podařilo do scény vnést výraznou tenzi a rozčilení. Z hereckých výkonů cítíme na straně jedné, že oba hrdinové jsou zcela přesvědčeni o své pravdě, na straně druhé že se jich zmocňuje zoufalství a smutek z faktu, že je, kolegy a současně přátele, vnější okolnosti nutí k těžkému rozhodování, jež neodvratně směřuje k rozkolu v souboru. Rozčilení a vztek hlavních hrdinů ale pramení i z pochybností nad sebou

²²¹ Tamtéž, s. 12.

samými, zda je zvolená cesta tou správnou. Jistotu nemá ani Přemysl, ani Jéňa a oba na své rozhodnutí nakonec doplatí, byť každý jiným způsobem.

Jéňa přiznává, že po odchodu z kabaretu svému příteli záviděl diváckou přízeň, smích a možnost hrát. Hned v následující scéně se posluchač dozví, že Jéňa se své role klauna ve skutečnosti nevzdal. Na ulici, coby prodavač nafukovacích balónků, vyvolává anekdoty, používá jinotajů a metafor ke kritice nacistické okupace a bohatě tím baví kolemjdoucí. I on si tedy může užívat „divácké přízně“. Jen bez podia, reflektorů a opony. Jéňa svůj humor předává a provozuje na rozdíl od Přemka mimo systém, a tím i bez kontroly totalitního aparátu. Neustálý kontrast a střídání hlediska a jeho obhajování či legitimizace vede posluchače k permanentnímu revidování vlastního postoje. Jde o náročný poslech, který se nevyvíjí jednoznačně a ploše, což ukazuje právě na výbornou dramaturgickou práci Ivana Škapy.

Poté, co je posluchač obeznámen s tíživou situací Jéni po odchodu z kabaretu, kdy přišel o přátele, práci a musel vykonávat nekvalifikované profese, je čas obrátit pozornost na jeho protihráče, soustředit se na Přemka. Jeho narativní linii uvozuje kabaretní popěvek na motiv lidové písně *Nepůjdu (nepudu) domů*.

Přemysl Nebudu kejvat, nebudu kejvat, bolel by mě krk. Pro držení vzpřímené,
je taky třeba říkat né...²²²

Píseň ukazuje, že i když Přemysl na jevišti osaměl, prokazoval do samého konce nemalou statečnost a významně riskoval. V dalších odvážných výstupech paroduje Hitlerovu rétoriku. Odměnou mu je divácké nadšení a potlesk. Scéna se uzavírá opět písní, tentokrát na melodii písně Jaroslava Ježka (dramatická situace, která odpovídá historické realitě, kdy se píseň Jaroslava Ježka nesměly provozovat ani vysílat) *Život je jen náhoda* s autorským textem o svobodě. Píseň, kterou Jiří Just do své hry vybral a přetextoval, vybízí k úvaze, jak by se asi odehrával příběh klaunské dvojce Voskovec – Werich, kdyby neemigrovali a zůstali v Protektorátu.

Udání na Přemyslovy výstupy přichází záhy. Zpětně Přemysl hodnotí své rozhodnutí hrát dál jako nutnost, jako opravdové vnitřní umělecké puzení a současně jako chybu.

²²² Tamtéž, s. 18 – 19.

Přemysl Já jsem prostě hrát musel. Já jsem se cítil dobře jenom na jevišti.
Jednou v životě jsem se zapomněl bát – a hned se ukázalo, že to byla
chyba...²²³

Na základě udání se Přemysl dostavuje na Úřad říšského protektora, kde je vyslýchán doktorem Schneiderem. V případě této scény si dovolím první a jediné srovnání rozhlasové hry s filmem Hynka Bočana. Ačkoliv oba představitelé doktora Schneidera – v rozhlasové verzi Zdeněk Ornest, ve filmové verzi Radoslav Brzobohatý – chytře pracují s pasivní agresivitou, tichým terorem a pozvolným, avšak trvalým nátlakem, filmová verze sáhla k rozšíření scénáře o scénu, v níž je Přemysl v zinscenovaném zatčení vystaven tváří tvář smrti. Je na něj nastražena fingovaná příprava popravu za přestupek zcela nesouvisící s jeho kabaretními výstupy a je podroben krátkému, ale brutálnímu psychickému teroru a dehonestaci v Petschkově paláci, kde ho, opět v zinscenovaném výstupu, jakoby zázrakem zachrání právě doktor Schneider. Přemysl je surově zbit a uvězněn, poté konfrontován s popravou svého spoluvězně, jehož mrtvolu musí překračovat při nástupu na svou vlastní popravu. Pod tímto nátlakem se Přemysl zaváže spolupracovat s německým kabaretem. Filmová verze tím potřebovala obohatit příběh o akčnější scény a vizuálně jej zatraktivnit. Tím, že scénu vystaví mnohem vyhoceněji, inklinuje k binárnímu rozdělení dobra a zla a zřídka se odstínů šedi, kterým dává prostor původní rozhlasová verze.

Rozhlasový scénář ze své čistě auditivní podstaty staví na předpokladu dobré práce s hereckým hlasem a pracuje s mnohem jemnějšími nuancemi, obejde se taktéž zcela bez explicitního násilí vyjma toho psychického. Rozhlasový doktor Schneider je zpočátku velmi mírumilovný, až smířlivý a novému vězni nápomocný. Nesáhá k výhrůzkám, nenaznačuje, co všechno by mohl Přemyslovi způsobit. Jen konstatuje fakta a vše značně sebejistě a bez zaváhání směřuje k uskutečnění plánu spojit Přemyslovo jméno s německým kabaretem. Přemyslovi se po jistou dobu daří díky vtipu a jazykové obratnosti vymluvit se ze všech obvinění, ale Schneiderovi dochází trpělivost. Radoslav Brzobohatý v roli Schneidera přidává na kadenci, je ostřejší, zvyšuje hlas, ale nekřičí. Napětí dialogu se vyostřuje. Charakter Přemyslova výslechu ve své pasivní agresi a chytré manipulaci bez fyzického násilí nemá daleko k výslechům *Státní bezpečnosti* v normalizačním Československu.

²²³ Tamtéž, s. 20.

Přemyslovo vystupování u výslechu se jeví jako sebevědomé, dokonce statečné. V podřízené pozici se ocitne ve chvíli, kdy má podepsat souhlas ke spolupráci s říšským německým kabaretem a nedokáže říci jasné a rezolutní „ne“. Nastupuje na dráhu vytáček a výmluv. Není na své jednání příliš pyšný, v dialogu přiznává Jéňovi: „Kroutil jsem se mu tam jako had.“ Na Přemyslovy výmluvy už Schneider reaguje výhrůzkami.

Zničený Přemysl dostává několik hodin na rozmyšlenou a utíká se ke svým přátelům z kabaretu, kde ale záhy zjistí, že o nabídce na spolupráci s německým kabaretem již dávno vědí a podporují jej. Souhlas s vystupováním s Němci je už pro Přemysla příliš a dochází v podstatě k témuž rozhodnutí, ke kterému se uchýlil již dříve Jéňa.

Jéňa Řekl jsem si, že v týhle době může být člověk nějak užitečnej ostatním, jen když se o něm neví. Mít dneska slávu a jméno – to abys výčitkama svědomí nebo strachem vůbec neusnul.²²⁴

Přemysl svou situaci vyřeší vskutku švejkovsky. V podstatě ze strachu se ozývá starému známému, který má možnost zajistit Přemyslovi falešné doklady, na základě kterých by mohl zmizet do bezpečí, aniž by si zadal s nacisty. Tím se ovšem Přemek nechtě dostává do prostředí ilegálního odboje, kterému se aktuálně hodí, že Přemysl bude vystupovat v německém kabaretu a bude pro Němce zcela důvěryhodný a prověřený. Zápletka příběhu vrcholí ve chvíli, kdy Přemek požaduje záruku na získání falešných dokladů ještě před svým prvním vystoupením v německém kabaretu, které je již domluvené a nazkoušené. Falešné doklady vlivem nešťastné náhody ovšem nedostane. U kolegů z odboje řádilo gestapo a většinu zainteresovaných lidí pozavíralo. Přemysl už ovšem na premiéře německého kabaretu vystoupit musí a rozhodne se pro dosud nejodvážnější krok. Na premiéře vystoupí a hned v úvodu se vzdává předepsaného scénáře, začíná improvizovat a vypráví krátkou pohádku o šaškovi a králi, která poslouží jako podobenství o jeho vlastní aktuální situaci „dvojího agenta“. Navazuje další zpívanou improvizací na melodii písně zakázaného Jaroslava Ježka.

Když Přemysl v dialogu s Jéňou zpětně hodnotí svůj krok, přiznává, že tak činil více ve snaze zachránit své jméno a nezpronevěřit se, než za účelem postavit se na odpor Schneiderovi či německé nadvládě obecně. Satisfakce v podobě jakéhokoliv krutého trestu, který by

²²⁴ Tamtéž, s. 33.

Přemyslův čin povýšil na hrdinství, se však nekoná. Přemysl je dál obmotáván sítěmi režimu, s nímž si v dobré víře zadal. Od Schneidera je mu nabídnuta další spolupráce, kterou Přemysl odmítá. Jenomže v novinách záhy vyjde Přemyslem podepsané prohlášení z minulých let, v němž se zavazuje k zachování klidu a pořádku v hledišti a které je v tisku vyloženo jako Přemyslovo vyjádření loajality vůči režimu. Německý tisk mu navíc nezapomíná poděkovat za jeho neocenitelné služby. Místo hrdiny se tak Přemyslovi dostává titulu zrádce. Českými lidmi je podezírán, že zatčenou odbojovou skupinu udal on. Největší a rafinovanou odplatou režimu za jeho nespolečnosti s ním byl fakt, že zůstal živý, zdravý a bez postihů. To samo o sobě stačilo k jeho morální likvidaci a odsudkům ze strany Čechů.

Touto zkušeností dochází Přemysl v rozhovoru s Jéňou ke zdrcujícímu zjištění.

Přemysl Definitivně jsem pochopil, že v žádném fašistickém režimu nemůže existovat nic, co by bylo jen trochu šmrncnutý kumštem.²²⁵

Snahu veřejně bojovat, alespoň humorem, oba vzdávají. Nevzdají se však snahy šířit humor neoficiální cestou. Předávat vtip obyčejným lidem a známým.

Jéňa No, on i obyčejnej život může bejt tak trochu šmrncnutej kumštem, ne?²²⁶

Za celou dobu, kdy Přemek vypráví Jéňovi svůj osud, se Jéňa ani jednou nedopouští žádných soudů či kritiky. Přemkovo počínání nehodnotí, nemoralizuje, je trpělivým posluchačem a v podstatě vyjadřuje pochopení pro všechny Přemyslovy kroky. Když sám z kabaretu odcházel, musel potlačit své ego i touhu hrát a bylo by pochopitelné, kdyby Přemkův neúspěch vnímal jako satisfakci za vlastní oběti. Kdyby ale tak vůči Přemkovi vystupoval, dopouštěl by se něčeho, co Václav Bělohradský označuje za morální kýč. Takového morálního kýče se dopouští Světla (respektive celý soubor zastoupený postavou Světly), která odsuzuje nejprve Jéňu a následně i Přemka. „Morální kýč zakrývá nejednoznačnost situace, v níž musíme aplikovat hodnoty, které vyznáváme. Důsledkem je, že rituálním deklarováním obecných hodnot ve veřejném prostoru se kompenzuje nedostatek efektivního jednání.“²²⁷ Světla bez dalších úvah považuje za svou (ale ještě více kolektivní)

²²⁵ Tamtéž, s. 40.

²²⁶ Tamtéž s. 40.

²²⁷ BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti: eseje z pozdější doby*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007, s. 30.

povinnost hrát „dokud to jen trochu jde“, aniž by se pozastavila nad hranicí, dokdy „to“ skutečně „jde“, a jako rukojmí si pro svůj argument bere „naše lidi“, aniž by byla ochotna přijmout za „naše lidi“ i následnou zodpovědnost, která z případného rozhodnutí vyplyne. To se ukáže v situaci, kdy členové souboru už vědí o plánovaném spojení českého a německého kabaretu, souzní s ním, ať už ze strachu, z přesvědčení či z naivity, a přesto na jednání s doktorem Schneiderem preventivně vysílají neinformovaného Přemka.

Přemek i Jéňa jsou si naopak nejednoznačnosti svých situací a rozhodnutí dobře vědomi. I proto se mohou bez výčitek znovu potkat a vést plnohodnotný dialog. Samotný závěr hry tvoří pěší cesta dvou komiků za Jéňovými kamarády tramvajáky, mezi kterými chce Jéňa Přemkovi zprostředkovat práci. Cestou vedou diskusi o tom, zda má smysl bojovat pouličním humorem. Jéňa je přesvědčený, že ano, a za pochodu rozdává dobové anekdoty na všechny strany. Přemysl je spíše skeptický a zahořklý:

Přemysl To jo! To je to jediný, co my umíme. Zalízt a šuškat si svoje vtipy...!

Jéňa No a? Von takovej správnej fór umístěnej ve správnou chvíli na správným místě... Co taky jinýho můžeme dělat?²²⁸

Hru uzavírá epilog, který dopsal za souhlasu autora Ivan Škapa²²⁹, z něhož lze snad i dedukovat, že sám považoval svébytnou českou cestu bojovat humorem přinejmenším za důležitou, jedinečnou a současně nedoceněnou:

„V Belgii odhalili pomník poštovním holubům za služby, jež prokázali belgické armádě v letech 1914 - 18.

Francie nechala postavit na věčnou památku pařížských taxikářů taxík do Invalidovny, aby ocenila jejich zásluhy v první světové válce, když maršál Gallieni musel provést naléhavé přesuny armády na záchranu Paříže.

V Čechách zatím chybí pomník dívky, s frygickou čapkou, se spoutanýma rukama a s posměškem na rtech. Pomník válečné anekdotě...“²³⁰

²²⁸ JUST, cit. 261, s. 42.

²²⁹ Interview s Jiřím Justem, říjen 2019, Praha. Záznam rozhovoru v archivu autorky.

²³⁰ JUST, cit. 261, s. 45.

Porota soutěže požadovala před odevzdáním scénáře do výroby po autorovi a dramaturgovi „významovou tečku“, která by hru pevně zasadila do jasného historického rámce. Ivan Škapa se však mnohem spíše v dopsaném epilogu zastavil nad smyslem oběti, již položili hrdinové hry. V Přemkově hořkosti totiž zůstává otazník, zda humor bojující stačí, zda je dostatečnou zbraní proti útlaku, zdá má smysl. Epilog napovídá, že specifický český humor, ale také výsměch, často parodie (ve Škapově podání posměšek), interpretoval Škapa jako srovnatelný s jiným vzdorem vůči válečnému teroru.

4.2.1 Paralely protektorátních Čech a normalizačního Československa

Několik náhodných paralel spojuje osud Justových postav s osudy dramaturga a autora hry. Jiří Just a Ivan Škapa byli vyzváni k předělání závěru hry **Klauni a vlastenci** stejně jako postavy Jéňa a Přemysl měli předělat závěr své klauniády. Mnohem osudovější je však morální dilema, které prožívají jak fiktivní postavy rozhlasové hry, tak později její dramaturg. Hrát kabaret a povzbuzovat český národ za cenu drobných ústupků a kompromisů vůči nacistickému teroru? Udržet si nekonfliktní a korektní vztahy s vedením rozhlasu a pokračovat ve své profesi za cenu falešného přiznání viny a degradování vlastní práce?

Z dnešního úhlu pohledu se zdá téměř nemožné, aby si bystrý autor a dramaturg nebyli vědomi paralely mezi dvěma totalitními režimy nebo že by záměrně vytěsnili „čtení mezi řádky“. A ačkoliv Škapa v dramaturgických plánech, anotaci ke hře, i později při své obhajobě několikrát užívá argumentu, že hra „*své poselství vyjadřuje velmi zacíleně, v pečlivě vypracovaném historickém kontextu,*“²³¹ je zároveň vysoce pravděpodobné, ba spíše jisté, že autor i dramaturg analogie mezi dvěma totalitami vnímali. Obdoby totalitních principů ani nebylo nutné ve hře explicitně zdůrazňovat. Mnohé aspekty autor i dramaturg denně jednoduše prožívali. Zrcadlení útlaku za nacistické okupace a normalizační nesvobody je zřejmé dnešnímu posluchači a bylo zřejmé i posluchačům tehdy, jednoduše proto, že někteří v podobných morálních dilematech denně žili.

Všichni dotazovaní narátoři shodně vypověděli, že citovaný argument o jasně vymezeném historickém rámci hry je typickým dobovým užitím „ezopského jazyka“, jak tento princip

²³¹ *Vyjádření ke hře Klauni a vlastenci*. Datováno 5. 4. 1983, nesignováno. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

pojmenovává Andreas: „V klasickém pojetí je ezopský jazyk příznakem omezené svobody slova, fungování cenzury (autocenzury) a kreativní reakcí na ně. (...) Vzhledem k politicko-estetické normě můžeme ezopský jazyk popsat jako situaci, kdy mluvčí předstírá pohyb v jejím rámci, a zároveň ji skrytě či implicitně překračuje.“²³²

Už se nedozvíme, zda Ivan Škapa zjevné totalitní paralely vědomě zariskoval anebo upřímně věřil, že argument „hry z historie“ projde bez problémů. Je ale vysoce pravděpodobné, že posluchač, který, jak už jsme řekli, svou interpretací dotváří konečné vyznění a smysl díla, analogie snadno dešifroval nebo si je domýšlel a dosazoval. V následující kapitole bude pojednáno minimálně o jednom takovém posluchači, Stanislavu Neubertovi.

Když je komik Přemysl Horáček vmanipulován do spolupráce s německým kabaretem, jehož součástí jsou i vystoupení ku příležitosti vůdcových narozenin²³³, lze si Přemyslovo těžké rozhodování spojit s Ivanem Škapou, jehož denním chlebem byla práce na pořadech k mnoha výročím, jímž se po oficiální linii v Československu kladla značná důležitost. Ve stejné situaci byli jeho kolegové a kolegyně, každý, kdo chtěl v normalizačním médiu pracovat. A zejména ti, kteří prošli stranickými prověrkami na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Nejen rozhlas, ale i další kulturní instituce (*Národní divadlo*) se musely vypořádat s organizováním nejrůznějších jubilejních pásem a oslavných pořadů ku příležitostem např. výročí úmrtí V. I. Lenina, výročí narození V. I. Lenina, osvobození Československa Rudou armádou nebo výročí *Velké říjnové socialistické revoluce*.

Že se jedná o morální rozpor univerzální a nadčasový, který snese paralely nejen s dobou normalizační, ale i dobou po roce 1989, může svědčit jeden náhodný příklad z mnoha ze současné politiky. Filmová dokumentaristka Olga Sommerová ohlásila v roce 2017 kandidaturu do poslanecké sněmovny a v rozhovoru s Danielou Drtinovou pro DVTV odůvodnila své rozhodnutí obavami o demokracii a strachem z nastupující tzv. neonormalizace. Hned několik „lidových“ komentářů pod uveřejněným videem směřuje k námi zkoumanému dilematu. Příspěvatelé se ptají, případně rovnou konstatují, že se Sommerová svým vstupem do politiky bude jen spolupodílet na plíživé neonormalizaci a svou angažovaností nemůže sama o sobě nic zásadního změnit. Paradoxně se tak stane

²³² ANDREAS, cit. 24, s. 132–133.

²³³ Což bylo ve skutečnosti běžnou praxí.

součástí systému, proti kterému brojí²³⁴. Není cílem hodnotit a dále rozvádět uvedený příklad. Záměrem je podotknout, že příběh, jenž autor Jiří Just a dramaturg Ivan Škapa uvedli v život formou rozhlasové hry, má a bude mít své analogie neustále, zůstane aktuálním a Jiřímu Justovi se ve hře podařilo postihnout univerzální téma.

Hledání dalších paralel mezi normalizací a porevolučním vývojem mohou snadno vést k bagatelizaci normalizace. Vždyť takovému rozhodování je podřízen v průběhu života téměř každý, napříč obory, institucemi, rolemi, chce se říci. S dlouhodobým směřováním Českého rozhlasu, abychom zůstali v oboru, pod vedením ředitelů René Zavorala v posledních letech například nesouznělo několik schopných profesionálů, kteří se rozhodli odejít. Namátkou reportér Janek Kroupa (2018), dokumentarista Daniel Moravec (2019), moderátor Michael Rozsypal (2020), moderátor a publicista Filip Titlbach (2019), novinářka Jana Klímová (2019), šéfredaktor Vltavy Petr Fišer (2018), dramaturg Hynek Pekárek, moderátorka Marie Bastlová (2020), redaktoři a dokumentaristé Jan Herget a Mária Pfeifrová (2020). Rozdíl je ale v tom, že jejich změna kariéry se odehrává ve svobodném státě. Ať už byl jejich odchod dobrovolný, či méně dobrovolný, většina našla alternativu v redakcích jiných svobodných médií. Ti, kteří odcházeli z rozhlasu za normalizace možnost volby neměli.

Když Jiří Just píše v dopise Stanislavu Neubertovi „*jak by mohl někdo v kolegiu vedení Českého rozhlasu připustit, nebo dokonce souhlasit s tím, že hra z doby okupace naší země fašistickým Německem má, byť i v sebenepatrnější jednotlivosti, něco společného s naší socialistickou skutečností?*“²³⁵, lze to chápat jako snahu pomoci příteli a přispět k tomu, aby nedostal výpověď, prostřednictvím ezopského jazyka, možná bychom mohli říct i za pomoci takzvaného švejkování a dnešního pohledu jasně ironie. Na základě všech prostudovaných pramenů musím zdůraznit, že Jiří Just byl jediným, kdo se prostřednictvím tohoto dopisu reálně a na oficiální úrovni Ivana Škapy zastal. Just i Škapa dobře věděli, že jednou z takových „sebenepatrnějších jednotlivostí“ je nesvoboda slova či nesvobodný tisk a média, pro něž ale

²³⁴ DTV. 2017. *Chci varovat před totalitou, Babiš je autokrat, tři roky pozorují neonormalizaci, říká Sommerová* [online]. [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z WWW: https://video.aktualne.cz/dvtv/chci-varovat-pred-totalitou-babis-je-autokrat-tri-roky-pozor/r~5a4da620715011e79584002590604f2e/?fbclid=IwAR1tf53Xx5mqkyYd5P6DD1u6oSUHWFNHW8HCGjRWndmoF9A6JdB_qQh1Jlo

²³⁵ *Dopis Jiřího Justa adresovaný šéfredaktorovi HRLDV Stanislavu Neubertovi*. Nedatováno, podepsán Jiří Just. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

oba pracovali a autentický morální rozpor možná dokázali vnést do hry právě skrze svou osobní zkušenost.

Paralel si byli vědomi i porotci, kteří se zasloužili o její natočení. Zdá se ale, že nikdo z aktérů kauzy neměl na jejím začátku ponětí, jak moc výbušný má hra potenciál. Troufám si tvrdit, že zpětně to lze považovat za jedno z kritérií umně napsané hry.

Citovaná věta z Justova dopisu šéfredaktorovi navíc vystihuje problém, se kterým se funkcionáři z vedení rozhlasu museli nutně potýkat při formulování výpovědi Škapovi: Pokud by poukázali v Justově hře na paralely mezi protektorátními Čechami a tehdejším socialistickým zřízením, připustili by tím možnost, že takové srovnání existuje či může existovat a že jej sami vidí.

Přirozená potřeba diváka (posluchače) hledat a nacházet skryté analogie, jinotaje, dvojsmysly vztažené k politice, většinou cílené, ale někdy i nezáměrné, je společná pro jakýkoliv režim. V režimu totalitním má o to větší tendenci vést k citované spřízněnosti nejen mezi hercem a divákem, ale i k souznění a sebezpotvrzení s přítomnou diváckou komunitou. Z normalizační éry uveďme příklad Kačerovy Matky Kuráže (1970)²³⁶. Zejména v legendárním hereckém výkonu Dany Medřické se odrazila divácká projekce trpící matky jako trpícího okupovaného národa. Medřická byla několikrát vyzývána, aby do své role nevnášela dvojsmysly, které vzbuzovaly v publiku bouřlivé reakce, aniž by při některých reprízách tušila, proč diváci na repliky reagují potleskem (diváci reagovali na cokoliv, co byť jen v náznaku připomínalo okupaci). Hra byla nuceně stažena už po roce od premiéry, celkem bylo odehráno 45 představení. Normalizační režim dráždil tento potlesk stejně jako režim fašistický, jak to v jednom z dialogů hry **Klauni a vlastenci** odhaluje postava Schneidera:

Přemysl Ale je to jen parodie. Vůbec o nic v tom nejde...

Schneider Tak proč lidé vždycky na konci té písničky tleskají?

²³⁶ Autor: Bertolt Brecht, režie: Jan Kačer, scéna: Josef Svoboda, kostýmy: Zdeněk Seydl, hudba: Paul Dessau
Hráli: Dana Medřická (Matka Kuráž), Marie Málková (Katrin), Luděk Munzar (Eilif), Petr Štěpánek (Švejcar), Josef Kemr (Verbíř), Radovan Lukavský (Kaprál), Martin Růžek (Kuchař), Bedřich Prokoš (Vrchní velitel), Karel Höger (Polní kazatel), Josef Velda (Zbrojmistr), Blanka Bohdanová (Yvette Potierová), Eduard Kohout (Starý obrst), Martin Štěpánek (Mladý voják), Bohuš Hradil (Starší voják), Ladislav Gzela j.h. (Střelec), Naděžda Gajerová (Mladá selka), Jaroslav Marvan (Sedlák), Jiřina Šejbalová (Selka), Milan Stehlík (Mladý sedlák).
Premiéra: 16. října 1970. hra byla nuceně stažena už po roce, naposledy se hrála 27.12.1971, celkem bylo odehráno 45 představení).

Přemysl Tleskají? Oni se spíš smějou...

Schneider Ne, ne...Máme spolehlivě zjištěno, že... (cituje z lejster), na každém ze sledovaných představení byl na tomto místě potlesk. A to lidé přece nedělají, když o nic nejde, ne? A stejně nežádoucí reakci vyvolává i ta Vaše řeč. S těmi čísly...²³⁷

Při prvním konfliktu mezi členy kabaretu, v němž se demonstruje Jéňův postoj k potenciální kolaboraci s režimem, Jéňa poukazuje na cílenou snahu režimu takzvaně neznepokojoval své občany:

Jéňa Stali jsme se součástí Říše, která pro své nadlidské cíle je ochotná udělat všecko! A veškerej kumšt musí jen rozptylovat a ukazovat lidi z jejich lepší půlky. Aby se občan náhodou neznepokojil. A nezapochoyboval...A sranda přeci tohleto všecko musí zákonitě jen bořit! Jinak by to nebyla sranda! To nechápete?

Světla My nechápeme tebe!²³⁸

O tom, že oba režimy potřebovaly klidné, neznepokojené občany dobře usazené ve svých komfortních zónách, svědčí už jmenované přídomky charakterizující dobu normalizace (nehybnost, hřbitovní klid...). Signifikantní je také normalizací často požadovaný „klid na práci“, nebo fenomén chalupaření, který má své kořeny už v období první republiky, ale není náhodou, že právě na počátku 80. let dosahuje takového vrcholu, že jej dokonce musí vláda regulovat.²³⁹ „Jednu z podob občanské apatičnosti ztvárňoval tzv. „malý český člověk“, jehož život byl vymezen rodinou, blízkými přáteli a prací.“²⁴⁰ Žádoucí „poklidný život“ charakterizuje Paulina Bren dokonce jako „stavební kámen normalizační politiky.“²⁴¹

Již bylo zmíněno, jak blízko měl Jiří Just ke kabaretům. Klauni a vlastenci by nemohli vzniknout bez autorovy důkladné znalosti poměrně bohaté tradice českého kabaretu a šantánu. Některé scény toho druhu zahájily provoz ještě za Rakouska-Uherska (*Montmartre*

²³⁷ Scénář s. 24.

²³⁸ Scénář, s. 13.

²³⁹ SCHINDLER-WISTEN, cit. 34, s. 53.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 56.

²⁴¹ BREN, cit. 32, s. 322.

Josefa Waltnera, *Rokoko* Karla Hašlera, *Červená sedma* Jiřího Červeného), mezi válkami se k nim mimo jiné přidalo *Divadélko Dada* Jiřího Frejky a *Červené eso* E. F. Buriana. Vrcholným projevem této kultury byly revue V+W v *Osvobozeném divadle*, jež pak v čase jistého politického rozvolnění na přelomu padesátých a šedesátých let inspirovaly klaunskou dvojici Jiří Suchý a Jiří Šlitr k autorským představením, které se hned svým názvem ke kabaretu a šantánu hlásily (**Jonáš a tingtangl**, 1962). Ze stejných zdrojů čerpala i další tehdy zakládaná (tzv.) divadla malých forem, v nichž se staly oblíbenou formou textappealy a besídková pásma. Ostatně i pro *Československý rozhlas* vznikl pořad tohoto žánru **Gramotingtangl**²⁴². Justovi tehdy bylo kolem pětadvaceti a tuto produkci už znal z vlastní zkušenosti, jako mladý divák či posluchač.

Právě v kabaretu se může snadno přihodit to, co Vlastimil Venclík v interview k této diplomové práci nazval „*kolaborace se sebou samým*“. To, co postava Jéni Čecha obhazuje v jedné z replik před ostatními členy souboru:

Ředitel	Pokud vím, tak všichni lidi od divadla se aspoň pokoušej hrát dál.
Jéňa	(vážně) Jo, divadlo, jo. Divadlo jde hrát dál, tam se člověk může schovat za roli. Ale kabaret? ²⁴³

Kabaret se díky své prezentnosti může jen obtížně slučovat s totalitarismem, který neunes satiru, nadsázku, kritiku sebe sama. Výsledkem snah o sloučení neslučitelného je karikatura. Komunistickému režimu se jich podařilo vytvořit řadu. Ať už šlo o loajální estrády, které měly nahradit revue nebo pokus maximálně vytěžit Werichovy levicové filmy, následně nechat Wericha téměř deset let bez práce a povšimnutí a pak jej, vážně nemocného, posadit coby rekvizitu do předních řad Národního divadla a nafilmovat jej při svolání umělců *Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru* v rámci kampaně *Anticharty*. Justova hra ukazuje nesmysl takového typu karikatury, a naopak smysl oběti, jež je důsledkem rozhodnutí za žádnou cenu nekolaborovat.

„Víme o dlouholeté tradici desítek antifašistických či antimilitaristických kabaretů, ale neznáme jediný čistě profašistický kabaretní podnik, který by snesl umělecká kritéria a udržel

²⁴² Pořad vysílaný od roku 1966 do období po srpnové okupaci 1968.

²⁴³ Scénář

si zároveň diváckou přízeň (rovněž prokomunistické kabarety, před nástupem stalinského komunismu ve střední Evropě časté, se k dlouhodobé propagaci totalitarismu po jeho nástupu nikdy nesnížily, naopak víme o desítkách více či méně rezistentních kabaretních scén a osobností, vesměs zakazovaných, zavíraných či permanentně zápasících s cenzurou),²⁴⁴ píše Vladimír Just.

O tom, že se Jiřímu Justovi podařilo vystavět autentický a dobově věrný příběh svědčí i paralely mezi hrdiny hry **Klauni a vlastenci** a osudem komika Vlasty Buriana a jeho divadla. V jeho osudu lze najít stejné styčné momenty, již prožívá postava Přemysla, zejména v odsudcích Čechy a obvinění z kolaborace v době, kdy chtěl Přemysl právě prostřednictvím své profese komika přinášet divákům humor a optimismus v těžkých dobách a vysmát se nacistické zlovůli.

Hra **Klauni a vlastenci** byla poprvé vysílána 28. listopadu 1989, záhy po převratu. Je symbolické, že právě tato hra odstartovala svobodné vysílání rozhlasové dramatické tvorby. Fakt, že se svobodný Rozhlas rozhodl jedenáct dní po sametové revoluci vysílat právě tuto hru, dokládá, jak silně byla kauza přítomna mezi rozhlasovými kolegy Ivana Škapy ještě dlouho po jejím skončení. Rozhlasová historie²⁴⁵ považuje datum svobodného vysílání Justových **Klaunů a vlastenců** za mezník a počátek původní rozhlasové hry po roce 1989.²⁴⁶

²⁴⁴ JUST, cit. 31, s. 3.

²⁴⁵ Eva Schulzová ve své publikaci *Původní rozhlasová hra po roce 1989* označuje vysílání **Klaunů a vlastenců** „bodem nula“, začátkem svobodného dramatického vysílání.

²⁴⁶ I slavný zvukový záznam Havlovy **Audience** v režii Luboše Pistoria, jenž nahrál ve svém domácím studiu Vladimír Merta s autorem a Pavlem Landovským v hlavních rolích, byla vysílána až následně.

5. Kauza Klauni a vlastenci

Kauzou Klauni a vlastenci dnes označujeme sled událostí započatý zákazem vysílání hry Jiřího Justa **Klauni a vlastenci** v lednu 1983 a zakončený propuštěním dramaturga Ivana Škapy z *Československého rozhlasu* v srpnu 1984. V šestisetstránkové knize *Od mikrofonu k posluchačům* se v obsáhlejším odstavci věnovanému Ivanu Škapovi o kauze dočteme, že ji lze považovat za nejmarkantnější doklad normalizačního ducha rozhlasového prostředí, který na začátku osmdesátých let stále neochabuje, zatímco v polovině osmdesátých let už ostražitost vedoucích složek mírně klesá a k tvorbě se dostávají osobnosti, jež v době kauzy do vysílání vstoupit nesměly.²⁴⁷ Tento odstavec je, kromě několika stran na toto téma v diplomové práci Barbory Borovcové, jediným svědectvím o kauze, která věnuje případu několik málo stránek, jediným záznamem o kauze, která radikálně proměnila život několika lidem a která dodnes v příslušném okruhu rozhlasových pracovníků silně emočně rezonuje. Na úvod je třeba říci, že zakázání (neodvysílání) hry či jiného rozhlasového pořadu nebylo pochopitelně ničím neobvyklé. Ale v kontextu let 1983 a 1984 bylo propuštění dramaturga z *HRLDV* na základě neodvysílané hry naprostou výjimkou. Hlavní důvody, které udělaly z běžné cenzury skutečně nestandardní a dodnes zcela neobjasněný případ, jsou dva. Pokusím se nyní na základě všech prozkoumaných primárních pramenů postihnout průběh celé kauzy a najít i možná vysvětlení, proč k těmto nešťastným událostem došlo.

První příčina vzniku kauzy spadá do doby, kdy autor Jiří Just v roce 1982 poslal **Klauny a vlastence** do rozhlasové soutěže k 35. výročí Únorového vítězství pracujícího lidu. Vypsání této rozhlasové soutěže inicioval zástupce šéfredaktora Jiří Lexa a jejím cílem bylo, jako už mnohokrát, podnítit vznik původních rozhlasových her od nových autorů²⁴⁸. Porota v nanejvýš reprezentativním složení²⁴⁹ hru neocenila, ale doporučila k přepracování a natočení.²⁵⁰ Ivan Škapa hru s autorem skutečně částečně upravil (viz analýza hry) a následně,

²⁴⁷ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 378.

²⁴⁸ Ve sledovaném období vznikalo průměrně 23 premiér ročně, což je zhruba o 10-15 her méně, než je dnešní průměr. Započítáme-li pohádky, je to o více než 20 her méně oproti dnešku.

²⁴⁹ Porota ve složení zasloužilý umělec Zdeněk Míka, dr. Hana Hrzalová, CSc., Antonín Hardt, Pavel Frýbort a Jiří Lexa představovala v podobě Zdeňka Míky, Hany Hrzalové a Antonína Hardta opěrné sloupy normalizační kultury a jejího schvalování.

²⁵⁰ *Vyjádření k nastudování hry J. Justa **Klauni a vlastenci** a návrh na opatření*, nedatováno, nesignováno. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“. Z kontextu vyplývá, že autorem vyjádření je Stanislav Neubert.

dle standartních postupů, předložil k trojstupňovému schvalovacímu řízení a kontrolním poslechům. A zde se dostávám k zásadnímu faktu: hra prošla schvalováním bez větších problémů, byla zařazena do vysílacího plánu a v týdeníku Rozhlas²⁵¹ bylo avizováno její premiérové uvedení. Přesto následovaly obtížně vysvětlitelné události, které vysílání hry znemožnily. Běžné trojstupňové schvalovací řízení jakékoliv hry spočívalo ve schválení díla dramaturgem, který za něj ručil v první instanci. Právě on byl za finální dílo také zodpovědný. Ve druhém stupni bylo nutné schválení hry šéfdramaturgem, v daném období tedy Vlastimilem Brtkem. Ten funkci vedoucího dramaturga zastupoval v letech 1977 – 1986 a pod jeho vedením působili v *Oddělení rozhlasových her* vedle Ivana Škapy dramaturgové Jaroslava Strejčková, Josef Hlavnička, Jaromír Ptáček, Ivan Chrz, Zuzana Kočová, Vladimír Gromov, Pavel Minks, Jiří Hubička, Jiří Souček a Jiřina Vavřínová²⁵². V poslední instanci musel hru vyslechnout šéf *HRLDV* Stanislav Neubert, který do této vedoucí funkce nastoupil v roce 1978. I ten *Klauny a vlastence* schválil. Ze zápisu z kontrolního poslechu v *Oddělení rozhlasových her*, kterého se účastnili Vlastimil Brtek, dramaturg Ivan Škapa, režisérka Alena Adamcová, autor Jiří Just a několik pozvaných hostů (manželky dramaturga a autora hry, Rudolf Matys a zřejmě pár dalších), vyplývá, že hra byla hodnocena jednoznačně pozitivně: „*Hra Jiřího Justa byla hodnocena jako velmi vyzrálá práce, která kompozičně zajímavým způsobem vypovídá o pohnuté historii národa, organicky včleňuje do děje obsáhlou znalost historie českého kabaretu a dosahuje bohaté členitosti charakterů. Na režii Aleny Adamcové byla oceňována pečlivá práce na vytvoření dobového koloritu, důslednost ve stylovém odlišení časových rovin a vynalézavost ve vedení herců. Odpovědný dramaturg (Ivan Škapa)*²⁵³ *vyjádřil politování, že poslech redakční oproti poslechu ve studiu zdaleka neumožňuje postihnout veškerou jemnost v práci režisérky.*“²⁵⁴

Na základně kladného hodnocení zařadil Stanislav Neubert hru do březnového vysílacího plánu a současně rozhodl, že hru vyslechnou vedoucí pracovníci *HRLDV* (běžná praxe). Tento poslech proběhl 19. 1. 1983 a Neubert na něm vyjádřil pochyby, neboť „*poslech i vzhledem k režijnímu pojetí nedůvěru ke hře zesílil*“²⁵⁵. Z citátu se zdá, že Stanislav Neubert měl již dříve

²⁵¹ ŠKAPA, Ivan. Jiří Just: *Klauni a vlastenci*. *Rozhlas*, 1983, r. 50, č. 11, s. 4.

²⁵² JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 375.

²⁵³ Pozn. autorky.

²⁵⁴ *Zápis z poslechu hry Klauni a vlastenci*. Nedatováno. Podepsán Stanislav Neubert. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

²⁵⁵ Tamtéž.

ke hře nedůvěru, ale v žádném z oficiálních rozhlasových archiválií není něco takového patrné. Co konkrétně vzbudilo ve vedoucím redakce nedůvěru, také není ze zápisu zřejmé. Poslechu byli přítomni Stanislav Neubert, Jiří Lexa, Jan Pacovský, Vlastimil Brtěk, Vladimír Gromov, Jana Kopecká, Vladimír Remeš, Jana Jílková, Evženie Křehlíková, Jan Lorman a Ivan Škapa²⁵⁶. Nikdo z uvedených vedoucích pracovníků však Neubertovy obavy na kontrolním poslechu nesdílel. Výhrady, které ke hře byly, neměly ideový charakter a z toho důvodu doporučil Neubert pouze drobné úpravy a údajné předělání závěru²⁵⁷. Ivan Škapa hru tedy ještě přepracoval, nikoliv však po poslechu na poradě *HRLDV*, ale ještě ve fázi před samotným natáčením. Záhy následovaly už ne zcela běžné komplikace: 4. 2. 1983 byla hra vybrána k předběžnému společnému poslechu na schůzi vedení Českého rozhlasu. Dle zápisu Stanislava Neuberta k průběhu celé kauzy se v téže době dostala k řediteli Českého rozhlasu dr. Karlu Hrabalovi zpráva, že autor hry Jiří Just „se stýká s pravicovou opozicí“²⁵⁸. Poslech hry na vedení Českého rozhlasu, tedy úrovni nejvyšší organizační složky *Československého rozhlasu* zastoupeného dr. Karlem Hrabalem, proběhl až 4. 3. 1983 a závěry z něj vycházející se už výrazně odlišují od poslechu konaného o necelé dva měsíce dříve. Tentýž autor zápisu Stanislav Neubert, který ještě před několika týdny měl ke hře pouze „nedůvěru“, náhle sahá ke zcela likvidačnímu označení hry za politickou ideodiverzi: „*Nejedná se o tvůrčí omyl, ale promyšlenou ideodiverzi, ve které autorovi nejde o boj proti fašismu. Proto není možno pořad odvysílat.*“²⁵⁹ O neodvysílání hry ale rozhodl Stanislav Neubert už 8. 2. 1983 po konzultaci s Vlastimilem Brtkem a Jiřím Lexou a své rozhodnutí také k témuž datu sdělil dr. Hrabalovi. Celá záležitost mohla být zákazem hry uzavřena podobně jako mnoho jiných případů z minulosti.

Jiří Just byl ve hledáčku *Státní bezpečnosti* od roku 1982 do roku 1985 výhradně v souvislosti se svou divadelní činností. O jaké styky Jiřího Justa s pravicovou opozicích se *Státní bezpečnost* zajímala, můžeme lépe dovodit ze vzpomínek divadelního režiséra Zdeňka Potužila. Ten ve svých pamětech vzpomíná, že se o něj začala zajímat *Státní bezpečnost*

²⁵⁶ Zápis č. 2 z porady vedení *HRLDV* konané dne 19. ledna 1983. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

²⁵⁷ *Vyjádření k nastudování hry J. Justa **Klauni a vlastenci** a návrh na opatření*, nedatováno, nesignováno. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“. Z kontextu vyplývá, že autorem vyjádření je Stanislav Neubert.

²⁵⁸ Tamtéž.

²⁵⁹ Tamtéž.

poté²⁶⁰, co nebylo zřejmé, kdo je autorem divadelní hry, kterou chtěl uvést Ota Šik ve Studiu Rubín společně s bratry Justovými, Lenkou Machoninovou a Ivou Hüttnerovou. „Mladej Šik, syn toho slavného ekonoma, se znal s Jirkou Justem a jednou přinesli do Rubínu hru od mladého Šika, kterej byl nějak přejmenovanej, už nevím jak, a ten estébák za mnou přišel, abych poznal, jestli je to Šik nebo Just. To nešlo, to byl kabaret jako kabaret.“²⁶¹ Syn vrcholného politika a ekonoma Oty Šika se s bratry Justovými kvůli divadelní hře skutečně sešel. Ostatně bratři Justové vystupovali pravidelně právě v Rubínu²⁶², který navštěvoval mimo jiné i Václav Havel. Šik i Havel a další byli v dané době sledováni *Státní bezpečností*. S nejvyšší pravděpodobností ale nebylo toto obvinění spouštěčem kauzy, byť mohlo přispět k její třaskavosti. „S Jirkou Justem jsme v rozhlase pracovali na dvou pořadech pro publicistiku a žádné potíže nevznikly. Bylo to ve stejné době. Nevím, kdo mohl vytáhnout „styky s pravicovou opozicí“, ale to nebyla hlavní příčina Ivanových problémů,“²⁶³ vzpomíná režisér Jan Lorman.

Karel Hrabal svolal na 4. 5. 1983 od 9:00 do 14:00 tzv. služební aktiv, kde byla hra znovu poslouchána za účasti ředitelů krajských studií (nebo jejich zástupců), šéfredaktorů a některých dalších pracovníků *Československého rozhlasu*, z tvůrců byl přítomen Ivan Škapa, Alena Adamcová a v neposlední řadě byl přizván předseda CZV KSČ (Celozávodní výbor Komunistické strany Československa) J. Kulhánek²⁶⁴. Hra byla odsouzena jako ideově škodlivá²⁶⁵. Z aktivu nebyl pořízen žádný zápis, jak uvádí Stanislav Neubert v souhrnu celé kauzy. Karlu Hrabalovi se tímto krokem podařilo z jedné hry udělat „proces“, který měl být završen zmíněným služebním aktivem a možná navždy zapomenut.

K třaskavosti celé situace přispěl avizovaný druhý zásadní důvod, jenž z doposud běžného řízení učinil kauzu. Ivan Škapa vystoupil na úvod aktivu s řečí, v níž se rozhodl hru obhájit a vysvětlit její umělecké kvality. Písemný záznam této řeči je k dispozici pouze v torzovitě

²⁶⁰ *Státní bezpečnost* ze zájma o Zdeňka Potužila už od roku 1977. *Archiv bezpečnostních složek*. Fondy ABS Operativní a vyšetřovací agenda bývalých státně-bezpečnostních složek. Svazky s archivními čísly v rozmezí: TS-690000 MV až TS-699999 MV. Signatura: TS-697614 MV. Potužil, Zdeněk (25.8.1947).

²⁶¹ POTUŽIL, Zdeněk, ŠULC, Jan, ed. *Život je krátký jak prásknutí bičem: (sborník) : (dokumenty z let 1984-2013)*. Praha: Divadlo na okraji ve spolupráci s nakl. Torst, 2014, s. 175.

²⁶² Od roku 1975.

²⁶³ Interview s Janem Lormanem, Praha, duben 2020. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

²⁶⁴ Nepodařilo se mi dohledat křestní jméno.

²⁶⁵ *Vyjádření k nastudování hry J. Justa **Klauni a vlastenci** a návrh na opatření*, nedatováno, nesignováno. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“. Z kontextu vyplývá, že autorem vyjádření je Stanislav Neubert.

podobě. Lze jej najít v dokumentech, ve kterých se o několik měsíců později snaží Ivan Škapa obhájit hru znovu, tentokrát před dezinterpretací a zneužitím jeho slov k ještě většímu nafouknutí celého případu (citováno níže). O přesné znění úvodní řeči ale tolik nejde. Podstatnější a pro režim mnohem dráždivější byl spíše fakt, že si Ivan Škapa odmítl sypat popel na hlavu a odkývat svou vinu, ba co hůře, že si dovolil své nadřízené poučit a podat výklad hry.

„Všichni mu určitě radili, aby neblbnul a všechno jim tam odkýval, tím že se to všechno vyřeší a uzavře.“²⁶⁶

Že Ivan Škapa vstupoval při obhajobě své práce do předem prohraného boje, je dnes, po čtyřiceti letech, téměř jisté. Zástupce šéfredaktora Jiří Lexa vzpomíná, že před trestným poslechem vrchní sekretář ředitele Drahomír Zdražil obvolal všechny krajské ředitele, kteří na pozvání ředitele Hrabala přijeli do Prahy, s důrazným upozorněním, že hru je nutné odsoudit²⁶⁷. Což se také stalo. Obhajobná řeč Ivana Škapy vrhla na celou záležitost nové světlo a náhle nebylo možné celou záležitost uzavřít konstatováním tvůrců a jejich nadřízených, že pochybili. To dokládá zejména fakt, že se celá záležitost dostala 18. 5. 1983 až na Programovou konferenci pracovníků *Československého rozhlasu*, kde o ní v úvodním referátu hovořil ústřední ředitel *Československého rozhlasu* Ján Riško. Hra se tak zjevně měla stát exemplárním případem a v této fázi měla ukázat na bdělost vedoucích pracovníků, kterým se podařilo odhalit onu záměrnou a rafinovaně maskovanou politickou ideodiverzi. Karel Hrabal na této konferenci vystoupil s „obsáhlým“²⁶⁸ referátem věnovaným výlučně **Klaunům a vlastencům**. Stanislav Neubert se na konferenci vyjádřil ke hře následovně:

*„V současných podmínkách zostřené ideologické boje a stupňování nepřátelské propagandy proti socialismu stoupají nároky na ideovou čistotu všech našich pořadů: čerstvá zkušenost ukazuje, že nesmíme se dát zmást jménem autora, jeho minulými poctami, lákavostí tématu ani vynalézavostí, s níž prezentuje svůj nemarxistický, netřídní pohled na svět. Hovořím o hře **Klauni a vlastenci**, kterou jsme sice nevysílali, ale bohužel natočili. Ze selhání vedoucích pracovníků redakce i kolektivního rozumu při posuzování nahrávky je třeba*

²⁶⁶ Interview s Jiřím Justem. Praha – Vinohrady, říjen 2019. Záznam rozhovoru v archivu

²⁶⁷ Telefonický rozhovor s Jiřím Lexou, podzim 2020.

²⁶⁸ *Vyjádření k nastudování hry J. Justa **Klauni a vlastenci** a návrh na opatření*, nedatováno, nesignováno. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“. Z kontextu vyplývá, že autorem vyjádření je Stanislav Neubert.

*vyvodit kádrové i organizační důsledky a vzít si poučení, aby k podobnému případu již nikdy nedošlo.*²⁶⁹

Abychom lépe pochopili dobovou rétoriku a podstatu toho, co ve skutečnosti Stanislav Neubert sděluje, vezmeme si opět na pomoc klasifikaci Petra Andrease. První část citace je typickou ukázkou „rétoriky strážců politického konsenzu“. Jde o adresná a útočná vystoupení cílená proti skutečným či imaginárním „pravicovým oportunistům“ či „nepřátelům socialismu“. „Je pro ni charakteristická přímočarost a jednoznačnost soudů a použití explicitně politických argumentů, jež vycházely z étosu konzervativního křídla („zdravého jádra“) KSČ.“²⁷⁰ Stanislav Neubert se zaštiťuje vyššími nadosobními zájmy socialismu, ve jménu kterých označuje Škapovu práci jako nebezpečnou vzhledem k její nemarxistické a netřídní povaze a na jiném místě vzhledem k promyšlené ideodiverzi. Za pozornost stojí, že celá kauza je zde politizována navzdory konečnému oficiálnímu odůvodnění výpovědi, jak uvidíme níže. Rétorika Stanislava Neuberta se zde podobá stalinismu, podobě jako jeho odůvodnění výpovědi a obvinění Škapy z ideologické diverze. Ještě podotýkám, že citované Neubertovy výpady v této fázi směřují spíše k autorovi hry, než k dramaturgovi.

V druhé části citovaného projevu vidíme příznačnou sebekritiku, opět ale pojatou neosobně – kolektivně. Stanislav Neubert se touto sebekritikou oficiálně očišťuje, ale současně nepřebírá žádnou zodpovědnost (byť na jeho bedrech prokazatelně ležela), když přikládá vinu selhání „kolektivního rozumu“.

Po výstupu Ivana Škapy na ideologickém aktivu svolaného Karlem Hrabalem vše směřovalo k jeho vyhazovu. Bylo ale nutné najít ten „správný důvod“ k výpovědi. Škapa totiž doposud neudělal nic prokazatelně špatného, přestože byla hra označena za promyšlenou ideodiverzi. Dílo bylo řádně schváleno, po „odhalení“ ideodiverze nevysíláno a dramaturga nebylo za co trestat. Ani jeho obhajoba hry nemohla být oficiálně chápána jako „nebetyčná drzost“, byť ji tak vedení patrně pociťovalo. Škapa se snažil pouze upřesnit dramaturgický výklad hry, což na úvod své řeči deklaroval. Dramaturgický záměr byl ostatně v mnoha písemných podobách předložen a schválen už na začátku vzniku samotného textu. Byl schválen týmiž nadřízenými, kteří hru nyní shledávali extrémně nebezpečnou. Svůj díl spoluzodpovědnosti měli ve zvráceném systému normalizačních kontrol a pojistek téměř všichni. Sám Stanislav Neubert

²⁶⁹ Tamtéž.

²⁷⁰ ANDREAS, cit. 24, s. 94.

hru zařadil do vysílacího plánu, jeho zástupce Jiří Lexa byl v porotě soutěže, která hru doporučila k natočení, Vlastimil Brtěk byl podepsán pod protokolem z poslechu, kde byla hra označena jako „velmi vyzrálá práce“. Těžko tedy nyní potrestat Ivana Škapu, který postupoval dle zavedených postupů. To potvrzují i slova Stanislava Neuberta v jeho „návrhu na opatření“ obsaženém v jednom z několika dokumentů, kde se ke kauze písemně vyjadřuje:

„Protože ani s. Brtka ani s. Lexu nemohu podezírat z ideové diverze, ale kladu jim za vinu v tomto konkrétním případě malou politickou prozíravost, navrhuji potrestat oba důtkou a výrazným zkrácením čtvrtletních prémie. Dramaturga s. Škapu po služební stránce potrestat nemohu (hra mu byla přidělena, protože J. Justa do rozhlasu přivedl a spolupracoval s ním na dotvoření předchozích dvou her) a na Klaunech a vlastencích pracoval v podstatě v intencích svých přímých nadřízených.“²⁷¹

Jenomže v rámci „velkého procesu“, který ve dané době ostře sledoval ředitel rozhlasu i ústřední ředitel, bylo nutné označit a následně také patřičně potrestat viníka. Autor hry Jiří Just nebyl zaměstnancem rozhlasu a pouhé znemožnění další práce pro Rozhlas by nemělo kýžený efekt. Kdo a jakým způsobem tlačil Stanislava Neuberta k definitivnímu vyhození Ivana Škapy z rozhlasu, není na první pohled zřejmé. Sám Neubert, jak je zřejmé z pramenů výše, o výpovědi původně neuvažoval. Důvodem pro výpověď se nakonec stala dezinterpretace Škapovy úvodní řeči na pracovním aktivu. Vedení mělo pro svůj útok jen velmi úzký manévrovací prostor. Dát najevo, že poznávají v zobrazeném nacistickém útlaku stejné mechanismy, jaké produkuje útlak komunistický by znamenalo přiznání těchto paralel. Bráno z tohoto hlediska, byla pro ně Škapova obhajoba hry darem z nebes, protože její dezinterpretace přinesla přijatelnější důvody ke Škapově výpovědi.

Škapa byl totiž na základě svého projevu obviněn z „faktické neznalosti základních údajů o českém a slovenském odboji za 2. světové války a o účasti komunistů v něm.“ Teprve na základě tohoto pseudoargumentu vedení je Škapovi adresována výpověď. Následná obsáhlá citace je jediným pramenem, který je z kárného poslechu k dispozici. Škapa v něm připomíná autorský a dramaturgický záměr hry.

²⁷¹ Dopis adresovaný Věře Hudečkové. Datováno 3. 1. 1984, podepsán Stanislav Neubert, uloženo v depozitáři Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

„Velmi rád samozřejmě přispěji k vyjasnění celé záležitosti, ale jelikož jsem dosud neslyšel námitky, které ke hře snad budou, chtěl bych úvodem pouze krátce nastínit autorský a dramaturgický záměr:

K tomu krátkou historickou exkurzi - když se Československo ocitlo na konci druhé světové války, bylo možno shledat, že válečné škody je nepostihly zdaleka nejhůř - v porovnání s ostatními evropskými národy. V porovnání např. s Polskem, které ztratilo více než čtvrtinu obyvatel, nebo Sovětským svazem, jehož ztráty na životech byly v absolutních číslech i procentuálně obrovské, ztratilo Československou "pouze" jedno procento obyvatelstva; ani materiální ztráty - porovnáno opět s Polskem či evropskou částí SSSR - nebyly relativně vzato tak velké. Říkat tohle ovšem matce, jejíž syn padl např. na Dukle, nebo ženě, jejíž celá rodina zahynula v koncentračním táboře, by bylo jistě nesmyslné, ale v krutě abstraktní řeči čísel bylo patrné, že Československo nepatřilo k nejhůře postiženým zemím. Mohla tehdy vzniknout otázka, zda Československo patří vlastně k vítězným mocnostem druhé světové války anebo k poraženým. Justova hra odpovídá na tuto otázku kladně - jistěže k vítězným, neboť ačkoliv československá vojska nerozhodovala válku na frontách, porazili jsme nepřítel už předtím zbraní typicky českou humorem, humorem ztratil nepřítel svou hrozivost, své ódium neporazitelnosti; národ se nedal zastrašit hrůzou a terorem, již v tom, že nepřítel odhalil jakožto někoho, komu se dá vysmát, spočívalo velké morální vítězství, následované posléze vítězstvím faktickým.“²⁷²

Škapa ve svém vlastním zápisu dodává, že nešlo o historický výklad, ale metaforickou zkratku. Na jeho hlavu se ale sneslo množství výpadů, které už neměly nic společného s hrou – jejím scénářem či uměleckým rozhlasovým zpracováním. Následovala série vysvětlování, jak písemných, tak osobních, v níž Škapa narážel na normalizační odosobněné „ptydepe“ nadřizených, u kterých se snažil dovolat spravedlnosti: Od Stanislava Neuberta, Věry Hudečkové – vedoucí personálního odboru, Karla Hrabala: „*Váš přístup k projednávané hře dokumentuje, že Vaše ideově politické postoje jsou v přímém rozporu s hledisky platnými v Československém rozhlase, které jsou nezbytnou podmínkou pro práci na úseku*

²⁷² *Vyjádření ke hře Klauni a vlastenci*. Datováno 5. 4. 1983, nesignováno. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

*programové činnosti.*²⁷³ Na konci celého příběhu stojí nejen výpověď z rozhlasu, ale také vážná nemoc, s níž se Škapa potýkal až do předčasného konce života.

Pokusím se nyní co nejpodrobněji analyzovat všechny dějové linie kauzy a motivace jejích aktérů na základě informací, jaké mi poskytla pomocná metoda orální historie. Rozsah celé kauzy dokládá i fakt, že ve sledované době se případem zabývalo nejvyšší vedení rozhlasu, ale i stranická organizace, rozebíral se na schůzkách stranických skupin, na členských schůzích, i v Celozávodním výboru Komunistické strany Československa²⁷⁴.

5.1 Hledání příčin

Jiří Hubička v medailonu věnovanému Ivanu Škapovi píše, že Justova hra „poskytla nejvyšším představitelům rozhlasu, konkrétně řediteli Karlu Hrabalovi, vhodnou záminku prokázat ideovou ostražitost a posílit tak své – v té době už poněkud slábnoucí – pozice“²⁷⁵. Totéž ve své diplomové práci zmiňuje i Barbora Borovcová, byť už nevyslovuje žádné konkrétní jméno. Zda k témuž zjištění dospěla sama, nebo přejímá Hubičkův názor, není z práce zřejmé. Hubičkově hypotéze by odpovídalo Hrabalovo „obsáhlé“ vystoupení na Programové konferenci v květnu 1983, na němž byli přítomni nejlivnější lidé vedení rozhlasu. Napovídal by tomu i fakt, že v únoru 1983 už bylo definitivně potvrzeno, že hra nebude vysílána, a přesto Hrabal svolal o tři měsíce později další kontrolní poslech a pracovní aktiv, na který pozval zaměstnance rozhlasu na vedoucích pozicích, již neměli s hrou co do činění (ředitelé krajských studií). Otázkou ale je, proč by Karel Hrabal chtěl posílit svou pracovní pozici v době, kdy měl těsně před odchodem do důchodu.

Ze všech dostupných zdrojů vyplývá, že Karel Hrabal (*18. 5. 1921 – 8. 4. 1998) byl v oblasti médií a kultury nechvalně proslulý jako jeden z nejobávanějších pohlavárů komunistické éry. „Po celou éru působení v rozhlase se neodchýlil od postojů pevného, tvrdého zastávce ortodoxní marxisticko-leninské linie, dovedl vždy hbitě zareagovat na vývoj událostí tak, že se postupně posouval v rozhlasové hierarchii od postu řadového redaktora až po náměstka

²⁷³ *Opis výpovědi adresované Ivanu Škapovi, Věc: Rozvázání pracovního poměru.* Nedatováno, podepsána Věra Hudečková, vedoucí personálního odboru. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

²⁷⁴ *Shrnutí celé kauzy Ivanem Škapou.* Nedatováno, nesignováno. Pozůstalost Ivana Škapy. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

²⁷⁵ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 378.

ředitele *Československého rozhlasu* a současně ředitele Českého rozhlasu. Vždy pochopil, přijal a nekompromisně prosazoval aktuálně panující stranickou linii.²⁷⁶ Mohlo by se tedy zdát, že potrestání Ivana Škapy a méně přísné potrestání jeho nadřízených, bylo dáno jeho bytostným přesvědčením a věností idejím marxismu-leninismu.

Nabízí se mnohem pragmatičtější teze, kterou formuloval Jiří Hubička: „Když se v červenci 1981 vrátil ze své mise zahraničního zpravodaje Karel Kvapil, příbuzný a chránělec jednoho z nejmocnějších mužů ÚV KSČ Aloise Indry, a stal se šéfredaktorem *Hlavní redakce mezinárodního života*, Hrabal v něm získal tvrdého konkurenta na svůj post ředitele Českého rozhlasu. (...) Není jistě náhodou, že v roce 1982 /Hrabal/ vydal svůj jediný román (*Zádrhel*, nakl. Práce), ve kterém obhajuje sovětskou okupaci Československa v srpnu 1968 jako záchranu poctivých a komunismu věrných dělníků před kontrarevolucí. Kromě toho ale bylo nezbytné udělat nějaké viditelné gesto.“²⁷⁷ A toto gesto, v němž odhalí a následně potře ideologickou diverzi, poskytl Hrabalovi, dle Jiřího Hubičky, nic netušící Ivan Škapa.

Karla Hrabala na jeho ředitelském místě skutečně v roce 1985 vystřídá zmíněný Karel Kvapil. Snaha o takzvané posílení pozice tedy neměla svůj kýžený efekt. Ačkoliv byl Karel Hrabal ve standardně důchodovém věku²⁷⁸, Jiří Lexa ve svých vzpomínkách vyslovuje hypotézu, že Hrabal měl ambici pokračovat ve výkonu funkce i nadále. Postup na kariérním žebříčku byl pro Hrabala důležitý. Dle vzpomínek těžce nesl fakt, že ústřední ředitel Ján Riško dlouhodobě ubíral na jeho kompetencích v oblasti financování a kádrové politiky, na níž Hrabalovi obzvláště záleželo.²⁷⁹ I Jan Lorman vzpomíná, že personální politika byla pro Hrabala obzvláště důležitá. Jeho ega se dotkl fakt, že Stanislav Neubert přijal na místo svého zástupce Jiřího Lexu bez Hrabalova vědomí. „Už od doby, kdy do rozhlasu začali přicházet mladí lidé od filmu, podobně jako Ivan, měl pocit, že se mu situace vymyká z rukou. Nebo když Neubert přijal Lexu, křičel na něj: Koho si mi to sem poslal?“²⁸⁰

Otázkou stále zůstává, jak se k Hrabalovi hra dostala. Jak se stalo, že k posílení své pozice zneužil právě hru **Klauni a vlastenci**? Trojstupňové řízení končilo u Stanislava Neuberta a ten

²⁷⁶ HUBIČKA, Jiří. Karel Hrabal. *Svět rozhlasu*, č. 25, 2011, s. 67.

²⁷⁷ Tamtéž.

²⁷⁸ V roce 1985 je mu 64 let, což je v osmdesátých letech zcela standardní důchodový věk. Pro srovnání: předchůdce ústředního ředitele Jána Riška Bohuslav Chňoupek odchází ve svých 45 letech, Vlastimil Brtěk odchází do důchodu v 62 letech a obecně se průměrný odchod do důchodu u mužů v roce 1985 pohybuje dokonce lehce pod 60 lety věku.

²⁷⁹ Telefonický rozhovor s Jiřím Lexou. 10. 11. 2020.

²⁸⁰ Interview s Janem Lormanem, Praha, duben 2020. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

hru definitivně zakazuje až poté, kdy od Hrabala dostává informaci, že Jiří Just „má styky s pravicovou opozicí“. Sám Hrabal ale nekontroloval každého jednotlivého tvůrce rozhlasových her a neprověřoval jejich ideové smýšlení, tím spíše, šlo-li o externistu²⁸¹. Navíc *HRLDV* rozhodně nebyla v dané době nejkontrolovanější redakcí. Mnohem přísněji se posuzovala práce *Ústředního vysílání politického zpravodajství a publicistiky* (ÚVPZP), které vzniklo v roce 1972 na základě usnesení sekretariátu ÚV KSČ a nahradilo dosavadní zpravodajské a publicistické redakce tak, aby „zajistilo na všech vysílacích okruzích Čs. rozhlasu jednotnou politickou linii a jednotnou informovanost všech rozhlasových posluchačů na celém území republiky“²⁸². Její součástí byla mimo jiné Redakce propagandy marxismu-leninismu a komunistické výchovy, která připravovala výukové pořady²⁸³.

Odpověď může naznačit nebo částečně zodpovědět jeden malý detail. Do rozhlasové soutěže, v níž Jiří Just uspěl, přihlásila svou hru také druhá manželka Karla Hrabala, Ljuba Mesteková. Šlo ovšem o samostatnou kategorii Her pro děti a mládež. Že Hrabal při soutěžích běžně obcházel porotu s požadavkem na ocenění příslušných her, potvrzuje jak Jiří Lexa, tak Jan Lorman.

*„Hned po příchodu na Prix Bohemia Hrabal obešel celou porotu a špitnul vítěze. Sám jsem to zažil v porotě mládežnické soutěže. Tímto způsobem se zkrátka dělala personální politika.“*²⁸⁴

Stalo se tak i tentokrát. Porota kategorie Her pro děti a mládež, které Jan Lorman předsedal, však manželce ředitele neudělila žádnou cenu ani čestné uznání, což Hrabal nesl nemile. Jeho pozornost vůči vítězným hrám zostřil fakt, že o hře Jiřího Justa se záhy po natočení mluvilo jako o výborném kuse. **Klauni a vlastenci** byli hrou, s níž se chtěl Rozhlas chlubit a poskytnout jí kolem výročí, k němuž byla napsána, náležitou pozornost²⁸⁵.

V druhé polovině sedmdesátých let byl zaveden pravidelný poslech a hodnocení vysílaného programu vyšší instancí. Umělecké redakce jej pořádaly jednou měsíčně. „Na rozdíl od poslechů redakčních, které sloužily zpravidla věcnému posouzení a vznesení kvalifikovaných připomínek, byly pro poslechy na poradách vedení hlavních redakcí vybírány pořady, u nichž

²⁸¹ Interview s Rudolfem Matysem. 30. 10. 2019, Praha – Nové Město. Následná mailová korespondence, říjen 2019–květen 2020.

²⁸² JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 368.

²⁸³ Tamtéž, s. 369.

²⁸⁴ Interview s Janem Lormanem, Praha, duben 2020. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

²⁸⁵ Telefonický rozhovor s Jiřím Lexou, 10. 11. 2020.

se předem předpokládal nějaký problém. V kruzích redaktorů tak brzy dostaly označení trestný poslech.“²⁸⁶ Může být dílem náhody a dílem výše popsaného, že na jeden z pravidelných poslechů byli vybráni i **Klauni a vlastenci**.

Dle prostudovaných pramenů a vzpomínek pamětníků neměl nikdo další z kolegů záměr Ivana Škapu cíleně poškodit. Stanislav Neubert (*18. 3. 1934 - 1990), šéfredaktor *HRLDV*, vystudovaný filolog²⁸⁷ a novinář²⁸⁸, nastoupil do *Československého rozhlasu* 1. 7. 1972 na pozici vedoucího redaktora oddělení I. Na pozici šéfredaktora *HRLDV* oficiálně vystřídal 1. 6. 1978 uvolněnou dosavadní šéfredaktorku Lydii Vernerovou²⁸⁹. Tu zastupoval po jejím odchodu už od roku 1976, kdy „následovala manžela do ciziny“²⁹⁰. Pamětníky je Neubert považován za člověka, který nebyl v jádru zlý a zákeřný. Byl si vědom, že za jiných okolností by na jeho místo patřil někdo erudovanější, věřil svým podřízeným a byl hrdý na svou redakci a její úspěchy²⁹¹. Byl člověkem, který měl rád svůj klid, snad se i vyhýbal podobným skandálům, který se rozhořel kolem Justovy hry. Kromě Karla Poláčka miloval operu, kterou v práci často, rád a velmi nahlas poslouchal²⁹².

Jeho snahu pomáhat kolegům a hájit své podřízené lze ale považovat za relativní. Na jedné straně například roztrhal udavačský dopis, který přišel do rozhlasu od Miroslava Hladkého, děkana novinářské fakulty, v němž žádal rázné řešení případu Jana Halase, který byl nežádoucí, a bylo nemístné, aby pracoval pro znormalizovaný rozhlas. Neubert nevyvodil z dopisu žádné důsledky²⁹³. Na straně druhé ale ve chvíli, kdy byla kauza Klauni a vlastenci řešena na nejvyšších rozhlasových místech, se Ivana Škapy nezastal. Dokonce během několika týdnů mění svůj návrh Ivana Škapu nijak pracovní netrestat na návrh k jeho propuštění.

²⁸⁶ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 358.

²⁸⁷ Filologická fakulta UK, novinářství a čeština (*osobní spis Stanislava Neuberta* uložený v Archivu Českého rozhlasu.)

²⁸⁸ Od roku 1960 do roku 1972 zástupce vedoucího redakce *Novin vnitřního obchodu*.

²⁸⁹ *Výpis z usnesení 79. schůze sekretariátu ÚV KSČ*. Datováno 27. června 1978. Bod 39: Kádrové návrhy. Osobní spis Stanislava Neuberta. Archiv ČRo.

²⁹⁰ *Dokument z Oddělení ekonomiky práce*, Odbor zaměstnaneckých náležitostí, nedatováno, nesignováno. Osobní spis Stanislava Neuberta. Archiv ČRo. Vernerová neemigrovala, ale odešla za svým vysoce postaveným manželem do Mongolska.

²⁹¹ HALAS, Jan. Stanislav Neubert. Osobnosti – Výročí. *Svět rozhlasu*, č. 21, s. 54.

²⁹² Vzpomínky Rudolfa Matyše na Stanislava Neuberta, záznam a e-mailová korespondence v archivu autorky.

²⁹³ HALAS, Jan. Stanislav Neubert. Osobnosti – Výročí. *Svět rozhlasu*, č. 21, s. 55.

Zdena Škapová navíc vzpomíná, že její muž byl Stanislavem Neubertem zcela absurdně nařčen, že do týdeníku *Rozhlas* svévolně prosadil text k plánovanému uvedení hry. Takové obvinění se jeví zcela nesmyslné ve chvíli, kdy týdeník *Rozhlas* měl svou redakci (jíž Škapa nebyl součástí) a pochopitelně i své cenzory, kteří snadno mohli zabránit tomu, aby článek vyšel.

V dostupných písemných pramenech není o problémovosti nevyžádaného textu ani zmínka, protože ti, kteří Škapu obviňovali, si museli být dobře vědomi, že jde o pseudoargument, jaký by ani v panujících poměrech neobstál. Uvedení nové hry v týdeníku *Rozhlas* bylo (a konec konců stále je) zcela běžné a běžně jej psal sám dramaturg díla. Vzhledem k tomu, že hra **Klauni a vlastenci** byla standardně zařazená do vysílacího plánu, nebyl důvod článek neuveřejnit. Uveřejnění článku o hře je jen důkazem, že hra byla shledána škodlivou zcela nestandardně až na poslední chvíli a že tato dobová stigmatizace hry byla pravděpodobně účelová.

„Neubert byl slušný, laskavý člověk, ovšem zcela přizpůsobený tehdejší době. Neumím si představit, že by se dokázal vzepřít, že by se Škapy zastal.“²⁹⁴

Pokud bychom ještě přijali, že byl Stanislav Neubert člověkem slušným, už je nutné se vymezit vůči jeho laskavosti. Neubert si musel být velice dobře vědom, že označením hry za ideologickou diverzi znemožní autorovi i dramaturgovi a možná i dalším tvůrcům, kteří se na hře podíleli, jakékoliv další odpovídající pracovní zařazení a trvalou stigmatizaci ve stávajícím totalitním zřízení.

K průběhu kauzy musím přičíst její vedlejší dějovou linii, která mohla mít na propuštění Ivana Škapy svůj podíl. Na začátku roku 1980 nastoupil na místo zástupce šéfredaktora dramaturg Jiří Lexa. Do rozhlasu přišel ze svobodného povolání poté, co v roce 1977 opustil post dramaturga v Národním divadle, protože se, dle vlastních slov, nechtěl dál podílet na dramaturgickém směřování nastoleném šéfem činohry Václavem Švorcem²⁹⁵. Stanislav Neubert navrhl přijmout na doporučení na post zástupce Jiřího Lexu. Podobně o několik let dříve na doporučení přijal i Ivana Škapu. Tentokrát však Neubert zasáhl do kádrové politiky ředitele Karla Hrabala. A přestože byl Jiří Lexa jako straník a kádr přijat nejvyšším vedením (Ústředním výborem UVKSČ a Jánem Riškem) bez problémů, Hrabal nesl Lexovo jmenování a

²⁹⁴ Interview s Janem Lormanem, Praha, duben 2020. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

²⁹⁵ Bratr herečky Jiřiny Švorcové byl šéfem činohry Národního divadla v letech 1972-1981.

působení nemile²⁹⁶. Kauza Klauni a vlastenci Hrabalovi nabízela možnost upevnit svou pozici právě vůči Stanislavu Neubertovi i Jiřímu Lexovi, kteří byli pod schválením „ideově škodlivé“ hry podepsáni. To, že se Ivan Škapa za svou práci postaví a bude ji veřejně hájit, že zpochybní nařčení z ideové škodlivosti hry, nemohl ředitel Hrabal čekat. Když se ale tak stalo, využil příležitosti a z kauzy začal uměle vytvářet proces. Na konci února 1984 podává Jiří Lexa výpověď, působí na volné noze jako překladatel a následně je zaměstnán v České televizi opět na pozici dramaturga.

Ivana Škapy se nezastal nejen Stanislav Neubert, ale ani nikdo z jeho kolegů a je na místě se ptát proč. Zpětně hodnotí všichni pamětníci jako zcela nereálné, že by po celé kauze mohla jakákoliv kolegiální přímluva pomoci k tomu, aby Škapa směl v rozhlase zůstat. S ohledem na to, že kauza byla řešena na nejvyšších rozhlasových, a tedy i politických postech, se případné přímluvy nebo vzor zdají i dnes plané. Ústřední ředitel *Československého rozhlasu* Ján Riško, který věnoval kauze a Ivanu Škapovi celý úvodní referát na Programové konferenci, byl v téže době mimo jiné poslancem *Sněmovny lidu Federálního shromáždění*²⁹⁷. Nelze opomenout, že přátelská či kolegiální podpora, nadto vyjádřená veřejně, by bývala měla pro Ivana Škapa cennou morální hodnotu a byla by mu jistě posilou v následujících těžkých letech. Fakt, že se mu jí veřejně nikdy nedostalo, jen svědčí o atmosféře strachu o vlastní profesní existenci a pokřiveném prostředí, v němž má přátelství své meze.

Starší kolegové dokonce sledovali Škapovo angažování na ideologickém aktivu a jeho veřejnou obhajobu hry s kritickým až odmítavým odstupem. Rozhlasoví veteráni jako Jaroslava Strejčková či Josef Hlavnička, mimochodem sami někdejší straníci, měli ještě v živé paměti tvrdé stranické prověrky ze začátku sedmdesátých let i zkušenost s ostražitým cenzorským okem, které bdělo nad jejich prací po celé právě uplynulé normalizační desetiletí a stálo za neustálými zásahy do jejich práce. Tuto jejich zkušenost lze považovat za trauma. Škapa zrazovali od obhajoby inkriminované hry, protože ji považovali za předem absolutně prohranou bitvu, jež bude mít jen ničivé následky. Pouze na okraj a pro dokreslení atmosféry, v jaké se Škapa v dané chvíli pohyboval, bych zmínila slova jeho ženy Zdeny Škapové.

²⁹⁶ S Jiřím Lexou se současně začali v rozhlase objevovat autoři, kteří do té doby působili v kruzích filmových scenáristů. Například Vlastimil Venclík nebo Mirko Stieber.

²⁹⁷ V minulosti také zahraniční zpravodaj ČTK v Moskvě (1967 – 1969) nebo pracovník sekretariátu prvního tajemníka ÚV KSČ Gustáva Husáka (1970).

„ (...) Ivana velice zamrzelo, když se k němu doneslo, že jím vzývaná a obdivovaná dramaturgyně Strejčková bere jeho postoj za nesmyslné hrdinství. Dokonce se vyjádřila ve smyslu, že nikdo neví, kdo a co za Ivanem tím stojí, když se pouští do takového hrdinství“²⁹⁸.

Tuto dobovou reflexi potvrzuje i vzpomínka dramaturga Hynka Pekárka, který si vybavil, že zejména jeho nejstarší kolegové „ (...) nechtěli mít s Ivanovým případem nic společného a jeho intervenci na obhajobu Klaunů a vlastenců považovali za krajní pošetilost naivního idealisty“²⁹⁹.

Ivan Škapa tuto skutečnost pochopitelně vnímal. A nejen to. Když na konci svého života formuloval dopis do Českého rozhlasu na základě tehdy probíhajících porevolučních rehabilitací, bylo pro něj téma narušených kolegiálních vztahů a přátelství jedním z témat ústředních. Rehabilitační řízení pociťuje jako marné a z dopisu je zřejmé, jak hluboká nezahojená rána po odchodu z rozhlasu zůstala.

„Je nějaká možnost, jak mi nahradit ztracenou čest? Je nějaká možnost, jak mi vrátit ušlý zisk? Je vůbec nějaká možnost, jak slovy vyjádřit ztracenou důvěru a hlubokou skepsi vůči systému, jeho pojistným pákám, které mi nebyly schopny přes elementární průzračnost celého případu poskytnout pomoc? Kdo by mi hned mohl nahradit ztrátu iluzí o většině mých přátel, kteří se zachovali po pštrosím způsobu? Dá se tohle vůbec někdy nějak nahradit?“³⁰⁰

Rudolf Matys vzpomíná, že se údajně začala v několika redakcích formovat skupinka asi pěti kolegyň, které se plánovaly Škapy zastat. Pod nátlakem ostatních kolegů své snahy nerealizovaly. Nerealizoval je nakonec nikdo.

„Já se také nepovažuji za zlého člověka, ale Ivana jsem se na trestném poslechu nezastal. Netroufnul jsem si na víc než na obhajobu historických faktů, které Ivan přednesl.“³⁰¹

Na začátku června musí být Ivan Škapa zoufalý ze své situace, kdy nad ním visí kromě jisté výpovědi i katastrofální kádrový posudek (viz dále). Píše dopis řediteli Karlu Hrabalovi s prosbou o přímluvu. Zmiňuje jakousi schůzku na začátku června, která trvala asi hodinu a čtvrt, na níž se sešli pouze Hrabal, Neubert a Škapa. Škapa píše, že po schůzce „s. Neubert

²⁹⁸ Mailová korespondence se Zdenou Škapovou z ledna 2022. Uloženo v archivu autorky.

²⁹⁹ Interview s Hynkem Pekárkem, Praha, Nové město, 14. 1. 2022.

³⁰⁰ *Dopis Ivana Škapy rehabilitační komisi Českého rozhlasu.* Nedatováno. Uloženo v osobním archivu Zdeny Škapové.

³⁰¹ Interview s Janem Lormanem, Praha, duben 2020. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

vešel do své kanceláře, kde ho očekávali členové jeho vedení na přerušené poradě a řekl: A tenhle člověk chce, abych za něj skládal záruky! Zase ten Škapa u s. ředitele mluvil o poraženectví.³⁰² Poraženectvím je míněna ona dezinterpretovaná Škapova krátká úvaha o úloze Československa za druhé světové války. Škapa píše Hrabalovi, že nic takového na schůzce s ním neopakoval a prosí o zastání. Z dopisu jasně vidíme, že Stanislav Neubert byl možná mezi některými kolegy vnímán jako člověk laskavý, ale reálně byl ochoten postavit se za své kolegy jen do určité omezené míry a mnohem spíše nečestně měnil postoje ve svůj prospěch. V momentě, kdy měla hra parametry kauzy, neváhal lhát a veřejně šířit o Ivanu Škapovi nepravdy. Hrabal na Škapův dopis, jak vyplývá z dalších dokumentů, nikdy neodpověděl, ani písemně, ani činem.

Za zvýšenou pozornost stojí jeden z již citovaných pramenů uložený v *Památníku národního písemnictví v Litoměřicích*. Jde o jediný nesignovaný, a co hůře nedatovaný pramen ze Škapovy pozůstalosti, což značně ztěžuje jeho interpretaci. Jeho autorství přiřítám v kontextu všech dalších pramenů Stanislavu Neubertovi a jedná se o jeho shrnutí kauzy po jejím ukončení. Z textu není zřejmé ani to, komu je adresovaný. Stanislav Neubert v textu zmiňuje, že „porota ve složení Zdeněk Míka, Hana Hrzalová, Antonín Hardt, Pavel Frýbort a Jiří Lexa doporučila hru k natočení, vedly se dokonce úvahy o jejím ocenění. Z posudků vyplývá, že jedině s. Míka přečetl hru kritickýmma očima, že v oslavě protektorátní anekdoty viděl znevážení doby okupace.“³⁰³ Pramen je v částečném rozporu se vzpomínkami porotce soutěže a zástupce šéfredaktora Jiřího Lexy, který uvádí, že Zdeněk Míka neměl proti hře námítky a porota předala hru do výroby s drobnou připomínkou, že „potřebuje významovou tečku“³⁰⁴. Stanislav Neubert ale na dalších řádcích dokumentu udává, že hru doporučil k úpravám a předělání závěru znovu ještě po poslechu vyrobené hry. Zdá se, že nedatovaný text měl v době, kdy se kauza dostala až k nejvyšším stranickým orgánům, poskytnout alibi dvěma účastníkům kauzy. Jednak Stanislavu Neubertovi, který opakovaně zdůrazňuje svou odvěkou nedůvěru vůči hře, ačkoliv při prvním schvalování prošla hra bez připomínek. A za druhé porotci soutěže Zdeňku Míkovi, toho času řediteli Divadla na Vinohradech, zkušenému

³⁰² *Dopis řediteli dr. Karlu Hrabalovi*. Datováno 6. června 1983, podepsán Ivan Škapa. Osobní spis Ivana Škapy. Archivu ČRo.

³⁰³ *Vyjádření k nastudování hry J. Justa Klauni a vlastenci a návrh na opatření*, nedatováno, nesignováno. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“. Z kontextu vyplývá, že autorem vyjádření je Stanislav Neubert.

³⁰⁴ Telefonický rozhovor s Jiřím Lexou, podzim 2020.

režisérovi, herci a řediteli několika oblastních divadel³⁰⁵. Do Divadla na Vinohradech, které mělo být vedle Národního divadla výkladní skříň normalizační dramatiky a dramaturgie, byl Míka povolán jako záruka ideové pevnosti. Fakt, že se kauza Klauni a vlastenci dostala až k ústřednímu řediteli Jánů Riškovi a jeho prostřednictvím i na ÚVKŠČ, začal být potenciálně nebezpečný právě pro Zdeňka Míku. Jeho jméno v porotě soutěže, která ocenila hru, jejíž dramaturg byl nyní označen za ideodiverzanta a autor popotahován za styky s opozicí, působilo přinejmenším problematicky.

23. 6. 1983 byla Stanislavu Neubertovi udělena pracovní důtka ředitelem *Českého rozhlasu* Karlem Hrabalem: „*Vážný soudruhu, podle výsledků šetření příčin závažné chyby v řídicím procesu schválení hry Klauni a vlastenci, uzavřeném na jednání vedení Českého rozhlasu dne 27. 5. 1983 jsi jako šéfredaktor připustil v činnosti HRLDV nedostatky, které jsou v přímém rozporu s ideově politickým posláním a úkoly Čs. rozhlasu. Tím jsi závažným způsobem porušil pracovní kázeň³⁰⁶ a proto Ti jako kárné opatření ukládám podle par. 77 písm. a) Zákoníku práce důtku.*“³⁰⁷ Jiří Lexa a Vlastimil Brtěk byli trestáni krácením prémie. Právě v tento moment měl Stanislav Neubert možnost Škapu veřejně a oficiální cestou podpořit tím, že by důtku nepřijal a za hru se postavil. Odvolání však nevyužil a tím jeho role v kauze končí. V květnu 1989 mu byl přiznán plný invalidní důchod, v říjnu definitivně odchází z rozhlasu a 9. 6. 1990 umírá ve věku 56 let, půl roku po smrti Ivana Škapy a na tutéž chorobu.

Aby bylo zřejmé, kdo spolurozhodoval o výpovědi Ivana Škapy a kdo další mohl mít reálný vliv a možnost se za Škapu postavit, případně jinak kauzu ovlivnit, musím poskytnout také prostor pro krátký portrét šéfdramaturga Vlastimila Brťka (*21. 2. 1924). Dne 27. 5. 1983 bylo rozhodnuto vedením *Českého rozhlasu*, že dosavadní vedoucí dramaturg *Oddělení rozhlasových her* Vlastimil Brtěk bude sesazen na funkci dramaturga v kvalifikačním stupni 3 a bude mu také snížen plat, na jeho místo nastoupí Jiří Hubička³⁰⁸. Jde o totéž období, kdy bylo již zřejmé, že z výpovědi Ivana Škapy se stává kampaň, jež nabyde na objemu soudním sporem, který popisují v navazující podkapitole. V případě Vlastimila Brťka se nejednalo o

³⁰⁵ Divadlo pracujících ve Zlíně, Státní divadlo v Brně, Městské divadlo Kolín, Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích, ze kterého přešel v roce 1970 do Divadla na Vinohradech.

³⁰⁶ Ponecháno v plném znění i s interpunkční chybou.

³⁰⁷ *Osobní spis Stanislava Neuberta*, Archiv ČRo.

³⁰⁸ Z 4900 Kčs na 3800 Kčs.

jednorázový profesní úpadek, ale o dlouhodobý proces, jenž byl završen jen pár let poté výpovědí.

Pro Vlastimila Brtka musel být rychlý profesní pád obzvlášť trpký. S rozhlasem spojil celý svůj pracovní život (od roku 1948 do roku 1991). Na vedoucí pozice směřoval od externího redaktora přímočaře a bez zaváhání. Prošel kádrovými čistkami v roce 1948 a už v roce 1954 byl jmenován šéfem *Literárně dramatické redakce*, v níž setrval čtrnáct let. Současně se dostal do *Československého výboru pro rozhlas a televizi*, vrcholného řídicího orgánu, a na pražské AMU vedl kurzy o rozhlasové estetice³⁰⁹. Bez problémů prošel též čistkami v sedmdesátých letech, a i přes profesní úpadek spojený s alkoholismem a maléry byl stále součástí nomenklatury³¹⁰. V pracovních hodnoceních je občas zmiňován jako handicap jeho nedokončené vysokoškolské vzdělání.

Již v roce 1978 byl Brtěk uvolněn z funkce šéfredaktora *Hlavní redakce zábavy*. Na jeho místo nastupuje Josef Hajdučík. Brtěk je přemístěn na stále ještě vedoucí místo v *HRLDV*. Už v roce 1979 je ale z vedoucí pozice sesazen a také dostává nižší plat³¹¹, na nějž si dle pamětníků soustavně stěžoval³¹². Není divu: v krátkém období během padesátých let, brzy po svém nástupu do rozhlasu, kdy se kumulovaly jeho funkce, pobíral na tehdejší dobu vysoce nadprůměrnou až neuvěřitelnou sumu přes 7000 Kčs³¹³, přičemž průměrná hrubá mzda se tehdy pohybovala kolem 2500 Kčs. „Vnímal jsem, že se snaží vyjít s každým po dobrém. Byla v tom – z mého pohledu – jistá vypočítavost: při chronickém nedostatku peněz (mezi kolegy se tvrdilo, že byl v tom směru pod velkým tlakem své manželky) chtěl mít v šéfech ty, kteří mu schválí (aspoň některý) z jeho dramatických pokusů.“³¹⁴

Mnohem větším problémem, kvůli kterému jeho pozice prokazatelně slábla, se ale postupem času stala Brtkova „špatná životospráva“, jak kulantně stojí v oficiální výpovědi. V dopise z ledna 1986, pod nímž je podepsán Stanislav Neubert, jsou důvody k výpovědi již konkrétní: „*Vážený soudruhu, (...) vedoucí dramaturg mě upozornil, že Tvůj alkoholismus trvá, že jej zejména v poslední době provázejí projevy, které překračují hranici lidské důstojnosti a působí*

³⁰⁹ HUBIČKA, Jiří. Vlastimil Brtěk. Osobnosti – Výročí. *Svět rozhlasu*, č. 21, 2009, s. 48.

³¹⁰ Tamtéž, s. 49.

³¹¹ Z 5500 Kčs na 4900 Kč. *Platový výměr*. Osobní spis Vlastimila Brtka. Archiv ČRo.

³¹² HUBIČKA, cit. 345, s. 49.

³¹³ *Platový výměr*. Osobní spis Vlastimila Brtka. Archiv ČRo.

³¹⁴ Vzpomínka Jiřího Hubičky na Vlastimila Brtka, mailová korespondence z ledna 2020, uloženo v archivu autorky.

*negativně na atmosféru v kolektivu celé redakce. Dne 10. ledna jsi dokonce musel být dopraven na protialkoholickou záchytnou stanici. Vedoucí dramaturg mě též upozornil na Tvůj stále klesající pracovní výkon a negativistické postoje při projednávání nových úkolů oddělení rozhlasových her.*³¹⁵

Že se v případě alkoholismu jedná o dlouhodobý problém, který se stupňuje několik let a musel být kolegům i vedení známý mnohem dříve než v roce 1986, je zřejmé. O tom ostatně svědčí další dokumenty z osobního spisu Vlastimila Brťka. Personálnímu odboru je v roce 1986 sdělováno, že v minulosti (od roku 1977) došlo k „řadě trapných událostí, které se s pracovní morálkou rozhodně neslučují (např. usnutí na poradě oddělení, kterou sám vedl)“³¹⁶ Další citace ukazuje, že v roce 1986 byla situace již dávno za jakoukoliv myslitelnou hranou, absolutně neslučitelná s výkonem jakéhokoliv povolání a alkoholismus Vlastimila Brťka musel být dlouhodobě neřešeným problémem minimálně od konce šedesátých let.

*„Jeho skutečný zdravotní stav neznám – lékařské prohlídky zásadně odmítá. Několikrát jsem mu ji doporučil – naposledy po událostech, které přesáhly únosnost, a sice poté, kdy přímo v místnosti dramaturgů neudržel stolicí a znečistil koberec, společné umyvadlo atd. Tehdy byl evidentně pod vlivem alkoholu. (...) Svědkem úrazu na pracovišti jsem byl pouze jednou – upadl na podlahu a o hranu stolu si rozrazil kůži na hlavě.*³¹⁷

V roce 1982, rok před vznikem kauzy (tehdy stále na pozici vedoucího dramaturga), je Brťkův alkoholismus zmiňován v pozitivním pracovním hodnocení³¹⁸, tehdy ještě omlouván, zlehčován, zaobalován a odůvodňován vnějšími vlivy:

*„Základní pozitivní tendence uměleckého vývoje s. Brťka se neobešla bez peripetií a osobních krizí, které byly důsledkem jeho odvolání z funkce šéfredaktora HRLDV na nátlak pravicových sil a promítly se do jeho problematické životosprávy. Proto lze označit zhruba první polovinu sedmdesátých let za období dočasné tvůrčí stagnace, kterou však s. Brťk za soudružské pomoci vedení Čs. rozhlasu a stranické organizace překonal. (...) Jeho zdravotní stav je přiměřený věku.*³¹⁹

³¹⁵ *Dopis adresovaný Vlastimilu Brťkovi Stanislavem Neubertem.* Datováno 21. ledna 1986, Osobní spis Vlastimila Brťka. Archiv ČRo.

³¹⁶ *Text z přílohy adresované personálnímu odboru,* jenž si vyžádal posouzení stavu Vlastimila Brťka vypracované Jiřím Hubičkou, nedatováno, podepsán Jiří Hubička. Osobní spis Vlastimila Brťka. Archiv ČRo.

³¹⁷ Tamtéž.

³¹⁸ Podpis autora pracovního hodnocení není čitelný.

³¹⁹ *Pracovní hodnocení Vlastimila Brťka.* Datováno 26. 10. 1982. Osobní spis Vlastimila Brťka. Archiv ČRo.

V době, kdy kauza probíhala, měl Vlastimil Brtěk natolik vážné problémy, zjevně trpěl alkoholovou demencí, že Škapův případ sotva mohl výrazněji zaznamenat či do něj zasáhnout. Ve sledované době, jak mi sdělil Jiří Hubička, už Brtěk „nemohl mít ambice posilovat svoji pozici a ukazovat stranickou bdělost. Dobře věděl, že by mu to v té době už nepomohlo. Podle mě by určitě nerozpoutal „kauzu“ o hře, kterou sám schválil! Vědomí, že je pod hrou podepsán, muselo v něm vzbudit hrůzu.“³²⁰

Situace z roku 1986 ústí v odchod Vlastimila Brtčka dohodou do starobního důchodu. V propouštěcím posudku o pracovní činnosti jsou vyzdvihovány jeho mnohaleté zásluhy, jeho práci Stanislav Neubert a kádrové oddělení označuje za „pozoruhodnou“³²¹. Je popisován jako člověk skromný, upřímný, citlivý, zásadový a v kolektivu oblíbený: „V posledních letech v důsledku nesprávné životosprávy došlo u jmenovaného k poklesu výkonosti. Dlouholeté pozitivní působení s. Brtčka v Čs. rozhlasu však tyto nedostatky z poslední doby výrazně převyšují.“³²² S tímto hodnocením ale Vlastimil Brtěk z rozhlasu definitivně neodchází. Zůstává až do roku 1991 a působí zde jako pracující důchodce na nekvalifikovaných pozicích (rozmnožovač, zřízenec KZ, přemísťuje krabice).

5.2 Soudní spor

Kauza Klauni a vlastenci však oficiální výpovědí, která je datována k 31. 8. 1984, nekončí. Do rozhlasu přichází soudní žaloba napadající výpověď, pod kterou je podepsán Ivan Škapa. Jejím iniciátorem však nebyl. Škapa byl ochoten o své místo bojovat, bojoval ostatně o práci, kterou upřímně miloval, byl jí odevzdán a naplňovala ho. Měl své plány a roztočených několik her. Do poslední chvíle se snažil spor uhladit, věcně a racionálně vysvětlit svá stanoviska k obviněním, která proti němu byla vznesena. Ivana Škapu jsem doposud popsala jako člověka, který neváhal vystoupit ze své konformní zóny už od dob svého studia na FAMU, kdy se postavil za svou diplomovou práci. Jeho morální kredibilitu zvyšuje i fakt, že byl člověkem introvertním, který neochotně vstupoval do otevřených konfliktů. A přesto

³²⁰ Mailová korespondence s Jiřím Hubičkou. Uloženo v archivu autorky.

³²¹ Posudek o pracovní činnosti. Osobní spis Vlastimila Brtčka. Archiv ČRo.

³²² Posudek o pracovní činnosti (podle par. 60 zákoníku práce), podepsána vedoucí Personálního odboru Věra Hudečková, nedatováno. Osobní spis Vlastimila Brtčka. Archiv ČRo.

neváhal nepodepsat *Antichartu* a o několik let později veřejně obhájit svou práci a práci Jiřího Justa, přestože všem bylo zřejmé, jaké problémy tím sobě způsobí.

Pokračovat ve sporu soudní cestou by ho však patrně nenapadlo, nebýt jeho tchána. Po výpovědi z rozhlasu byl na Ivana Škapu ze strany manželčiny rodičů vyvíjen tlak, aby se nespravedlnosti více a efektivněji bránil.

„My jsme ale neměli žádné známé, kteří by nám ve věci soudu pomohli. Nebyli jsme součástí disentu a neměli příslušné kontakty, byť jsme ho významně sledovali a četli samizdat. A najmout si právníka jsme si nemohli dovolit. Můj otec, který se specializoval na transplantaci ledvin v pražském IKEMu, nám nakonec doporučil a vyjednal konzultace u svého pacienta, který byl ochoten Ivanovi pomoci.“³²³

Ivana Škapu zastupoval JUDr. Jan Choděra a žaloba „o neplatnosti výpovědi“ byla směřována vůči Československému rozhlasu, který zastupoval JUDr. Josef Smrček, vedoucí *Legislativně právního a organizačního odboru*. Žaloba adresovaná Rozhlasu udává, že v odůvodnění výpovědi Ivana Škapy je uvedeno, že „*nesplňuje požadavky, které jsou nezbytnou podmínkou pro řádný výkon práce dramaturga*“³²⁴. Tuto skutečnost Škapa popírá a argumentuje svou dosavadní pracovní činností (dramaturgická práce na více než 30 hrách, ocenění, uvádí hry, které byly politicky angažované: **Vlčice krále Leonida**, **Benda to zatrhne**). Žaloba dále upozorňuje, že hra byla řádně schválena Vlastimilem Brtkem, Jiřím Lexou i Stanislavem Neubertem. Ve Škapův prospěch také hrál fakt, že zatímco v oficiální výpovědi, kterou Škapa obdržel a je uložena v jeho pozůstalosti, stojí, že při projednávání hry **Klauni a vlastenci** Škapa „*projevil základní faktické neznalosti československého odboje za druhé světové války a účast komunistů v něm*“³²⁵, Závodní výbor projednal a schválil jinou verzi výpovědi s odůvodněním, že se jednalo o „*nemarxistický přístup při dramaturgování hry*“³²⁶. Dále právník Choděra jménem Škapy napadá nekonkrétnost celé výpovědi. Žaloba byla podána v prosinci 1983.

³²³ Interview se Zdenou Škapovou. Praha – Nové Město, listopad 2019, Následná mailová korespondence. Uloženo v archivu autorky.

³²⁴ *Žaloba o neplatnosti výpovědi*. Žalobce Ivan Škapa, žalovaný Československý rozhlas. Podepsán Ivan Škapa zastoupený JUDr. Janem Choděrou. Datováno 23. 12. 1983. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

³²⁵ *Rozvázání pracovního poměru výpovědí*. Datováno 15. 11. 1983, podepsána Věra Hudečková. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

³²⁶ *Žaloba o neplatnosti výpovědi*. Žalobce Ivan Škapa, žalovaný Československý rozhlas. Podepsán Ivan Škapa zastoupený JUDr. Janem Choděrou. Datováno 23. 12. 1983. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

V lednu 1984 informuje právník Josef Smrček v dopise personálnímu oddělení, že ve výpovědi Škapy „nelze argumentovat malou ideovou bdělostí, neboť v celé záležitosti bylo zainteresováno více lidí, kteří o hře rozhodovali“³²⁷. Dále doporučuje postavit obhajobu na obvinění z „hlubokých neznalostí historických faktů, což se absolutně nemůže slučovat s absolventem VŠ a funkcí dramaturga“³²⁸. Dodává ale, že za tímto účelem je nutné zajistit svědky, kteří by u soudu dosvědčili tuto Škapovu „historickou neznalost“.

Za tímto účelem JUDr. Smrček ještě téhož měsíce oslovuje dr. Drahomíra Zdražila, vedoucího sekretariátu Českého rozhlasu: „Při předběžném projednávání věci jsi mi sdělil, že jsi byl osobně přítomen při některých jednáních se s. Škapou a že v tvé přítomnosti pronesl některé výroky svědčící o jeho hrubé neznalosti historických faktů i nedostatky třídně koncipovaného pohledu na historickou pravdu a dalších ideově politických nedostatků.“³²⁹ Drahomír Zdražil je vyzván, aby podal písemné vyjádření a důkazy svědčící o Škapově „neznalosti historických faktů“.

Závěr zápisu už vyznívá jednoznačně ve prospěch Ivana Škapy: „Tyto faktografické neznalosti lze u soudu dokázat za předpokladu, že zde vystoupí i příslušní svědci, kteří dosvědčí uvedené fakty. Jinak těžko dokázat tzv. ideovou malou bdělost. Nutno přihlížet i ke dvěma dopisům, které jsou napsány "výborně" a pokud by soud dopisy projednával je předpoklad, že spor vyhraje s. Škapa.

Bylo by vhodné pohovořit s potencionálními svědky a ujasnit si, jak by u soudu vystupovali. Kromě toho celou záležitost ještě prokonzultovat se s. Zdražilem, který má v celé záležitosti lepší orientaci.“³³⁰.

Personální oddělení informuje JUDr. Smrčka, že „nejsou známy žádné okolnosti a nevlastníme materiál, který by mohl eventuelně podpořit naše stanovisko před soudem“³³¹. Jinými slovy, že se nepodařilo shromáždit důkazy, které by legitimizovaly Škapovu výpověď.

³²⁷ Zápis z personálního oddělení. Interpretace předběžného vyjádření JUDr. Smrčka k žalobě vůči Rozhlasu. Datováno 15. 11. 1983. Podepsána Věra Hudečková. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

³²⁸ Tamtéž.

³²⁹ Dopis adresovaný dr. Drahomíru Zdražilovi JUDr. Josefem Smrčkem. Datováno 12. 1. 1984, podepsán JUDr. Josef Smrček. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

³³⁰ Zápis z personálního oddělení. Interpretace předběžného vyjádření JUDr. Smrčka k žalobě vůči Rozhlasu. Datováno 15. 11. 1983. Podepsána Věra Hudečková. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

³³¹ Dopis adresovaný JUDr. Josefu Smrčkovi personálním oddělením. Datováno 20. 1. 1984, podepsána Věra Hudečková. Osobním spise Ivana Škapy. Archiv ČRo.

Zde je třeba zdůraznit, kdo byl dr. Drahomír Zdražil (*9. 9. 1923), kterého právní oddělení navrhovalo oslovit pro získání potřebných důkazů proti Škapovi. Tento nejbližší spolupracovník ředitele Karla Hrabala, původně právník na *Ministerstvu zahraničního obchodu*³³², byl na počátku padesátých let prokurátorem u *Nejvyššího vojenského soudu v Praze* jako major justice zastupující *Hlavní vojenskou prokuraturu*. Ve své funkci spolurozhodl a podepsal v prosinci 1953 trest smrti pro Osvalda Závodského³³³, který byl jednou z posledních prominentních³³⁴ obětí komunistických čistek a byl odsouzený až po Stalinově smrti. Vedle tohoto procesu Zdražil pochopitelně aktivně působil u několika dalších soudních procesů, například s Josefem Pavlem, který byl odsouzen k 25 letům³³⁵ odnětí svobody za velezradu. V roce 1956 nastupuje jako zahraniční redaktor do *Československé tiskové kanceláře* a od září 1976 je vedoucím sekretariátu ředitele Rozhlasu. Je zřejmé, že Zdražil by neváhal proti Škapovi svědčit jakýmikoliv prostředky. Fakt, že právník Josef Smrček přizval do celé kauzy a plánovaného soudního procesu jako svědka právě bývalého prokurátora Zdražila, také svědčí o mimořádnosti celé kauzy.

S odstupem let to dokládá i orální historie. Autor hry Jiří Just odpovídá v knize *Generace normalizace, Ztracená naděje českého filmu?* na otázku³³⁶ „Co jste v sedmdesátých nebo osmdesátých letech pociťoval jako největší útlak?“³³⁷ výčtem několika střetů s totalitní cenzurou. Udání na vystoupení bratří Justů přišlo do *Státního divadelního studia*, na *Ministerstvo kultury*, na *Svaz mládeže*, jejich humor byl označen za protisocialistický, znevažující protiválečné povstání. Jiří Just měl několikrát obavy o své místo na *Barrandově*, například po podpisu petice za propuštění Václava Havla z vězení.³³⁸ A přesto po letech vzpomíná, že „Největší strach jsem měl opravdu, když byli ti **Klauni a vlastenci**. To byl veliký průšvih“³³⁹.

Normalizační mašinérie byla při soudních procesech, které mohly posloužit jako exemplární, vynalézavá. Pro příklad uveďme soud s Ivanem Jirousem, který se opíral o odborný posudek,

³³² *Osobní spis Drahomíra Zdražila*, Archiv ČRo.

³³³ DRULÁK, Petr a Petr KRATOCHVÍL. *50 let českého výzkumu mezinárodních vztahů: od ÚMPE k ÚMV*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 2007, s. 77.

³³⁴ Bývalý velitel *Státní bezpečnosti*.

³³⁵ V roce 1955 byl propuštěn a nadále působil ve vysoké politice.

³³⁶ Rozhovor vedly Marie Barešová a Alena Šlingerová.

³³⁷ BAREŠOVÁ, CZESANY DVOŘÁKOVÁ, cit. 124, s. 214.

³³⁸ Tamtéž, s. 214 – 215.

³³⁹ Tamtéž, s. 215.

jenž měl zhodnotit uměleckou tvorbu časopisu Vokno: „Odborný posudek tohoto experta (Vítězslava Ržounka) samozřejmě neobsahoval žádné směrodatné hodnocení kvality Vokna, estébákům a soudu ale posloužil jako jeden z důležitých argumentů, o něž se mohli ve svém předem připraveném rozsudku opřít. Soud byl – jako už podobné normalizační procesy tolikrát předtím – pojatý tak, aby kupil řadu negativních hodnocení, která měla nahradit absenci skutečných důkazů“³⁴⁰. V případě Ivana Škapy se nepodařilo shromáždit ani zmíněná „negativní hodnocení“, protože jeho dosavadní práce měla prokazatelné a v minulosti již oceněné kvality. Přesto se vyfabulované negativní hodnocení promítlo do oficiálního pracovního posudku předaného Škapovi při ukončení pracovního poměru.

Samotný soud nakonec neproběhl a došlo k mimosoudnímu vyrovnání. *Československý rozhlas* 29. 2. 1984 stáhl výpověď a Ivan Škapa vzal zpět žalobu. Mohlo by se zdát, že celý proces končí šťastně ve prospěch Ivana Škapy, kdyby „pod neustálým tlakem vedení a neústupnosti nejvyšších představitelů rozhlasu“³⁴¹, nebyl Škapa odešel z rozhlasu k 31. 8. 1984 na základě dohody. Této „dohodě“ však předcházely ústrky ze strany vedení rozhlasu a zhoršení pracovního prostředí do takové míry, že Škapa fakticky nemohl pokračovat v práci a rozhodl se odejít, respektive „byl odejit“.

Situaci, kdy Rozhlas nakonec stáhl výpověď a žaloba Ivana Škapy se tím pádem stala bezpředmětnou, stejně tak samotný soud, nechci ponechat bez kontextu. Paralelně s případem Ivana Škapy totiž probíhal již od roku 1977 soudní spor mezi *Československým rozhlasem* a dramaturgem Jaromírem Ptáčkem³⁴². Jeden z nejvýznamnějších dramaturgů rozhlasové historie, autor rozhlasových i divadelních her žaloval Rozhlas „o svébytnost a samostatnost textů, zakládající nárok na honorář, nebo o jejich dodání či nedodání“.

V Ptáčkově případě probíhal soud hned dvakrát, poprvé v letech 1977 – 1981 a znovu v letech 1983 – 1985. Oba soudní spory Jaromír Ptáček vyhrál, a i když v době kauzy Klauni a

³⁴⁰ ŠVEHLA, Marek. *Magor a jeho doba: život Ivana M. Jirouse*. Praha: Torst, 2017, s. 434.

³⁴¹ JEŠUTOVÁ, cit. 17, s. 378.

³⁴² Těžiště Ptáčkova sporu s rozhlasem ve svých vzpomínkách shrnuje Jan Kolář, který jako jediný dosvědčil před soudem, že Jaromír Ptáček scénář seriálu skutečně odevzdal: „Režisér Vladimír Gromov od Ptáčka objednal rozhlasový seriál mimo „Vondry“. Jeho výsledná verze přesahovala v normalizaci povolené. Gromov zesinal strachy a tvrdil, že Ptáček nikdy text nedodal, a že se tudíž seriál nemůže natočit, a tudíž autorovi nenáleží ani koruna. Byla to lež, byl jsem u toho, včetně všech mých kolegů, když Jaromír kompletní text seriálu svému nadřízenému odevzdal. Jaromír se nevzdal a svěřil řešení té záležitosti soudu.“ KOLÁŘ, Jan. *Útržky z paměti (IX) Jak se máte, Vondrovi? Divadelky*. DN Divadelní noviny [online]. 26. 6. 2018. [Cit. 20. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/utrzky-z-pameti-ix-jak-se-mate-vondrovi-divadelky>.

vlastenci byl znám výsledek pouze prvního soudu, Rozhlas rozhodně nepotřeboval další neúspěšný, prohraný soudní proces, ke kterému vše směřovalo.

Do soudu s Jaromírem Ptáčkem byl zainteresován tentýž muž, který měl svědčit u připravovaného soudu se Škapou. Pověst, která předcházela Drahomíra Zdražila, připomíná Jaromír Ptáček ve svých pamětech: „Ještě nezapomněl na to tajemné setkání s Xaverem³⁴³: „Dej si pozor na šéfa.“ Na jakého šéfa? „Na šéfa právního oddělení³⁴⁴. Má na svědomí jedenáct provazů“. Jakých provazů? „Přece víš, že byl v padesátých letech prokurátorem.“ Ví, ale nechápe, proč by o tom měl uvažovat. Jeho proces je o něčem jiném. „Až budeš stát před soudem, budeš uvažovat jinak.“³⁴⁵

Při připomínce Miroslava Mráze – Xavera, nelze vynechat ještě jednu historickou vsuvku, jež působí osudově ironicky. A sice, že Miroslav Mráz, který bývá označován za jednu z nejtemnějších postav rozhlasové historie, byl současně velkou láskou z mládí Ludmily Naarové.³⁴⁶ Matka Ivana Škapy jako mladá dívka působila v témže kočovném divadelním souboru jako Miroslav Mráz a ke stáru poskytla řadu autentických svědectví o Mrázově mýtu opředeném životě. Nelze říci, že by Miroslav Mráz měl podíl na likvidaci Ivana Škapy. V době probíhající kauzy ostatně žil v Izraeli. Do konce sedmdesátých let ale byl jednoznačně součástí nejtvrďšího rozhlasového jádra totalitní ideologie, která později devastovala Škapův profesní život.

Samotný odchod z rozhlasu by snad ještě nebyl pro Škapu zcela likvidační, ale pracovní posudek, kterým odchází ze zaměstnání vybaven, definitivně znemožňuje jeho kvalifikované uplatnění v oboru: „s. Škapa (...) se ve své funkci pomalu zapracovával a delší dobu patřil mezi méně výkonné dramaturgy. (...) Programový úkol připravit řadu slavných monologů a scén v podání předních herců plnil s malou ochotou a průrazností a s kolísavou kvalitou. Při

³⁴³ Miroslav Mráz, známý pod pseudonymem Xaver, jenž dle vzpomínek upozorňoval Jaromíra Ptáčka na bývalého prokurátora, „nepochybně patří k nejostudnějším pracovníkům a spolupracovníkům Československého rozhlasu v celé jeho historii. Jeho život a „dílo“, strmé rozhlasové kariéry na přelomu 50. a 60. let a pak znovu v akutní fázi normalizace v první polovině 70. let, právě tak jako jejich směšnohrdinské konce, jsou dokladem toho, jak komunistický režim využíval psychicky narušené osoby.“ VEDRAL, Jan. Miroslav Mráz (Xaver). *Svět rozhlasu*, č. 24, 2010, s. 52.

³⁴⁴ Miroslav Mráz alias Xaver varuje Jaromíra Ptáčka před šéfem právního oddělení, jímž byl ve sledované době bývalý vojenský prokurátor z padesátých let Drahomír Zdražil.

³⁴⁵ PTÁČEK, Jaromír. Pod širákem rozhlasu IV. Útržky rukopisu. *Divadelní noviny* 11, 2002, č. 17, s. 16.

³⁴⁶ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014, s. 124.

*dramaturgování hry **Klauni a vlastenci** prokázal malou ideovou bdělost a při její obhajobě na služebním ideologickém aktivu i nemarxistický světový názor.*³⁴⁷

Z pracovního posudku, který je Škapovi předán při výpovědi personálním oddělením a který je dnes k dispozici v osobním spise Ivana Škapy v rozhlasovém archivu, je vypuštěna poslední věta předchozí citace. Rukou je zde dopsaná poznámka, že poslední věta musí být z pracovního hodnocení vypuštěna na doporučení právníka Rozhlasu. V pozůstalosti Ivana Škapy se však dochoval dopis doc. Zdeny Škapové, který byl součástí rehabilitačního řízení po roce 1989, ve kterém Zdena Škapová upozorňuje, že v předaném hodnocení nakonec zůstalo nejen obvinění Škapy z neznalosti historických faktů kolem československého odboje za druhé světové války, ale dokonce sousloví „ideologické diverzanství“, které se stalo pro všechny Škapovy potenciální zaměstnavatele jednoznačně nebezpečným a na jehož základě byl také Škapa ve všech potenciálních zaměstnáních odmítán. Verze bez ideologického diverzanství tedy zůstala v Rozhlase, zatímco verzi s tímto označením dostal Ivan Škapa. Pracovní hodnocení dostal zaměstnanec do rukou, ale kádrový posudek, jenž si musela vyžádat další pracoviště, Ivan Škapa nikdy neviděl. Což byla běžná praxe. Je vysoce pravděpodobné, že i v kádrovém posudku toto pracovní diskvalifikující a stigmatizační označení zůstalo.

*„I několik manželových kolegů z rozhlasu vědělo o existenci takto ostře formulovaného posudku a je jen příznačné, že když jsem si mužovy kádrové materiály vyzvedávala, právě tento tam chyběl. Jako by bývalo v rozhlase nikdy k ničemu nedošlo.“*³⁴⁸

Srovnáme-li Škapův posudek s jednoznačně pozitivním posudkem Vlastimila Brťka, který odchází jen chvíli po Škapovi a v rozhlase odváděl několik let prokazatelně špatnou práci, leč byl zcela loajální režimu, vyzní Škapův případ hořce ironicky, zvláště když posudek formulovali a sepsali totožní lidé. Konkrétně Stanislav Neubert a zprostředkovaně vedoucí kádrového oddělení Věra Hudečková.

Zbývá upřesnit, že diverze, kterou jakýkoliv totalitní režim chápe jako ohrožení ideologické jednoty totalitního režimu, bylo označením skutečně likvidačním. Dobově v podstatě

³⁴⁷ *Pracovní posudek na s. Ivana Škapu*. Datováno 11. 5. 1984, podepsán Stanislav Neubert. Osobní spis Ivana Škapy, Archiv ČRo.

³⁴⁸ *Dopis rehabilitační komisi*. Pracovní zařazení po odchodu, nedatováno, nesignováno. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

nejhorším možným, které se mohlo v posudku objevit. Za ideologickou diverzi se ve sledovaném období pokládalo nejen přímé napadení vládní ideologie, nýbrž i odvedení pozornosti na jiné téma, s nímž si ideologie nevěděla rady³⁴⁹. Označení „*ideologický diverzant*“ patřilo vedle nálepky *protisocialistický živel*, *rozvraceč republiky* či *třídní nepřítel* k nejzávažnějším a nejhorším označením, kterým byli poznamenáni největší nepřátelé socialismu, například emigranti³⁵⁰. V dobové literatuře najdeme definice ideodiverze v různých obměnách: „Ideologická diverze se uskutečňuje pomocí zvláštních prostředků a je založena na podvrtné propagandě. Jejím záměrem je především oslabit socialistické zřízení. V širokém rozsahu je k tomu využíván rozhlas, televize a tisk (...)“³⁵¹ nebo „Ideologická diverze je především forma podvrtné imperialistické činnosti proti socialismu. Jejím cílem je oslabit a podlomit socialistické zřízení. Provádí se pomocí speciálních prostředků a znamená přímé vměšování do vnitřních záležitostí.“³⁵² Vedoucí redakce Stanislav Neubert, který byl za finální posudek zodpovědný, musel vědět, že takovou formulací Škapa diskvalifikuje z jakéhokoliv odpovídajícího zaměstnání. Proč posudek formuloval tak ostře, vysvětlují jeho snahou zachránit či vykoupit se z potenciálních horších postihů, které se mohly snést na jeho osobu.

Zajímavostí je, že 3. 1. 1984, v době, kdy už Rozhlas obdržel žalobu, odpovídá Stanislav Neubert kádrovému oddělení na několik otázek³⁵³ ohledně kauzy a v závěru dopisu se znovu vymezuje proti konečnému odůvodnění výpovědi. Tedy tvrzení, že Škapa svým výstupem na ideologickém aktivu prokázal neznalost dějin. Zdůraznil, že Škapa nebyl autorem hry, nýbrž jejím dramaturgem.³⁵⁴

Kromě rekonstrukce případu pomocí archiválií existují i těžko doložitelné příčiny vzniku tak rozsáhlé exemplární kauzy. Jakkoli se vliv interního kariérního boje o post rozhlasového ředitele nebo vliv alkoholismu Vlastimila Brťka na kauzu dokazuje obtížně, svědčí tyto zdánlivé detaily především o standardně nemorálním rozhlasovém prostředí, přičemž tato

³⁴⁹ ŽALOUDEK, Karel. *Encyklopedie politiky*. 3., přeprac. a aktualiz. vyd. Praha: Libri, 2004, s. 159.

³⁵⁰ Radoslav Štefančík (ed.): *Jazyk a politika. Na pomezí lingvistiky a politologie III*. Bratislava: EKONÓM, 2018, s. 347.

³⁵¹ *Život strany : časopis ÚV KSČ*. Praha: Rudé právo, vydání 14–26, 1983, s. 49.

³⁵² *Nová mysl: teoretický a politický časopis ÚV KSČ*. Praha: Rudé právo, 1985, Svazek 39, vydání 7–12, s. 93.

³⁵³ Není zcela zřejmé, na jaké přesně.

³⁵⁴ *Dopis adresovaný Věře Hudečkové*. Datováno 3. 1. 1984, podepsán Stanislav Neubert. Depozitář Památníku národního písemnictví v Litoměřicích, Karton 1, Doklady, RV 38/99, Desky „kauza“.

morální pokleslost byla často pokrývána úředním odosobněným, nekonkrétním jazykem oficiálních zápisů a posudků. Bezpochyby sem vstupovaly další vlivy, jež si lze snadno domýšlet: strachy o vlastní existenci i existenci svých blízkých, potřeby uznání a přijetí. Jen těžko se lze podívat, že citlivější, subtilnější povahy reagovaly na takové prostředí i nemocí, stresem, případně rezignací.

5.3 Interpretace

Zdá se snad, že dosavadní text této kapitoly byl heuristickou detektivní prací pátrající po viníkovi, který je zodpovědný za Škapův tragický konec, jenž přišel po propuštění z rozhlasu. A je to snad tak i přirozené. „Člověk touží po jistotě. Po jistotě pravdy. (...) Žádá si toho náš rozum i naše srdce: pravda musí být vposledku jedna. Neštěstí je v tom, že tato jednotná, všeobjímající pravda je pro nás nedosažitelná. Jsme zavaleni tříští částečných, dílčích pravd, pravd vratkých a provizorních, s nevyhnutelnou příměsí omylů, ne-li lží. Můžeme je donekonečna opracovávat a tříbit, korigovat či zavrhnout; celková souvislost nám však uniká“³⁵⁵, píše Petr Fideus. Pokud bychom se snažili o jednoznačnou odpověď, o jasné vyřčení pravdy, chtěli-li bychom ukázat na „pachatele“, „kapitulovali bychom před nejednoznačností světa“³⁵⁶ a dopustili se téhož, čeho se dopouštěli ti, kteří Škapu profesně a následně i lidsky zlikvidovali, totiž totalitního myšlení. Právě tak totiž definuje totalitní myšlení Petr Fideus v jedné ze svých kritických esejí.

Viděli jsme, že do příběhu Ivana Škapy vstupovaly faktory, které jsou na hranici, či za hranicí vědeckého bádání, nemají exaktní vypovídací hodnotu, a přesto měly nezanedbatelný vliv na průběh celé kauzy. Vzhledem k neuchopitelnosti oněch faktorů je nemožné „vypátrat jednoho pachatele“. Václav Bělohradský by však jednoho viníka měl: „V totalitním státě jsme všichni vinni, nevinna je tu vždy jen iluzí, právě proto mu říkáme totalitní.“³⁵⁷ Tuto iluzi o nevině ohraničuje dvěma způsoby myšlení, z nichž každé jiným způsobem utíká před systémem, v němž se jedinci pohybují. Jedni jsou podle Bělohradského tzv. *luštitelé hádanek* a jedni tzv. *pábitelé*. První se noří hluboko do luštění, lhostejno čeho (vědci), aniž by viděli

³⁵⁵ FIDELIUS, cit. 25, s. 83-84.

³⁵⁶ Tamtéž.

³⁵⁷ BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti: eseje z pozdější doby*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007, s. 281.

celek obehnaný ostnatým drátem, jehož jsou součástí. Svoji slepotu se snaží obhájit právě ušlechtilou touhou po poznání. Druzí se schovávají před krutostí systému do krásných míst, domnělých ostrůvků svobody (umělci). Oba z totalitního světa utíkají, a nadto si berou svůj talent jako rukojmí. I přes nesvobodný režim přeci chtějí druhým předávat poznání, tu radost a toto předávání považují za svou povinnost. Z tohoto úhlu pohledu by byl vinen i sám Škapa, když ve svém každodenním životě musel využívat *společnou řeč* s mocí systému, jehož byl součástí. Člověk, který miloval svou práci stejně jako řada jeho kolegů, musel vykonat řadu každodenních drobných ústupků, pracovat na ideologických látkách, jež legitimizovaly režim, který sám nenáviděl. A i na těchto látkách pracoval, jak nejlépe uměl. „Jak ale žít, když je naše svědomí v totálním rozporu se státem, jehož jsme občané? Co smíme a co nesmíme sdílet s mocí, abychom nebyli kolaboranty?“³⁵⁸, ptá se Bělohradský a ptají se tak i hrdinové hry **Klauni a vlastenci** a s nimi jejich autor a dramaturg. Hrdinové Justovy hry našli odpověď a vykoupení v humoru. Ivan Škapa svou odpověď a východisko formulovat nestihl.

Jakkoliv byl odchod Ivana Škapy z rozhlasu událostí nešťastnou, to, co mu v konečném důsledku nejvíce uškodilo, byl fatální kádrový posudek. Skutečnost, že totalitní systém hodnotil Ivana Škapa pouze na základě jeho vztahu k systému, a nikoliv na základě jeho doložitelné, prokazatelné a měřitelné práce, je podstatou Škapovy tragédie a tragédie celé společnosti v totalitním zřízení. A přece Škapa nehodnotil systém, ale jeho konkrétní kolegové. Konkrétní lidé, kteří v inkriminovanou chvíli podleli pokušení schovat se za anonymní status úředníka a faktu, že za svůj podpis na Škapově zničujícím posudku nemusí nést jakoukoliv odpovědnost. A tato alibi poskytla Stanislavu Neubertovi, Karlu Hrabalovi, ale také kádrové úřednici Věře Hudečkové totalita. Stanislav Neubert prostřednictvím kádrového oddělení odevzdá Ivanu Škapovi kádrový posudek, v jehož důsledku Škapa definitivně přichází o naději na plnohodnotné zaměstnání, využívá jen těžko napadnutelného politického neurčitého a obecného argumentu ideodiverze. Škapovy žádosti o podání a pojmenování konkrétních výhrad nebyly nikdy vyslyšeny.

I Ivan Škapa se ve snaze o prosazení svých zájmů – tedy přirozené touze a do jisté míry i existenční potřebě zůstat v rozhlase „uchyluje“ k zaštiťování se nadosobními, společenskými zájmy a snaží se tak užívat „společné řeči“ doby. „(...) *doposavad jsem si vždycky při své práci uvědomoval, že mé osobní zájmy a cíle a radost z práce budou mít smysl jen pokud se*

³⁵⁸ Tamtéž, s. 280.

*budou včleňovat do trendů společenského pohybu, souznít s ním a – v míře, jakou může práce jednotlivce přispět – spoluutvářet ho.*³⁵⁹ Na dalších řádcích se už ale dopis vymyká běžné úřední a oficiální rétorice „strážců politického konsenzu“. „Nedávno jsem se byl podívat na novou inscenaci Hamleta v Národním divadle. Znovu, jako vždycky, jsem byl po tři hodiny vzrušen a dojat textem hry, která na své pouti staletím stále plným, vášnivým hlasem vyzývá k hledání pravdy. (...) Dal si alespoň někdo v mém případě tu práci dopátrat se pravdy o mně, snažil se někdo alespoň chvíli zamyslet se, co jsem za člověka? Jsem snad nepřítel této společnosti? Chci opak toho, oč usiluje tahle společnost, moji kolegové, Vy, nebo kdokoliv jiný, kdo se angažuje v jakémkoliv oboru či směru pro tuhle společnost?“³⁶⁰

Stojí za povšimnutí, že se Škapa ani jednou neuchýlí k vynucovanému a takřka petrifikovanému spojení „socialistická společnost“. Uvažuje v jiných intencích. Nemusel se přetvařovat, česká společnost mu skutečně na srdci ležela³⁶¹. Jistě, formuloval dopis obezřetně a volil výrazivo, které by nebylo napadnutelné, nenapsal odvážně, že mu jde ovšem o jinou společnost než těm u moci, ale k dobovým ideologickým klišé nesklouzává.

Škapa v dopise řediteli dále navrhuje vlastní roční práci bez nároku na honorář (neplacenou dovolenou) s cílem dokončit rozpracovanou spolupráci s autory, ale také s cílem prokázat „ideovou vyspělost a připravenost po návratu do oddělení plnit znovu všechny úkoly“³⁶².

S odstupem času a s nadhledem nad všemi prameny se Škapovy snahy o jakékoliv konstruktivní a kompromisní řešení problému jeví jako obzvlášť marné. Vedoucí představitelé nemohli ze svých pozic a jednou vyslovených názorů ustoupit, chtěli-li si udržet stávající postavení. „Generální sjednocení pravdy: toť vlastní úběžník totalitního myšlení“, píše Petr Fidelius v Kritických esejích. Ve chvíli, kdy se Škapa vůči tomuto myšlenkovému monopolu nejen vymezuje, ale dovolí si při ideologickém služebním aktivu interpretovat jeden dějinný aspekt, jeden detail jinak, než jej vykládá oficiální držitel pravdy – totalitní režim, je soud nad ním již neměnný. Totalitní režim „kapituluje před pluralitou a ambivalencí světa“³⁶³, pokračuje Fidelius. Škapa se při obhajobě hry **Klauni a vlastenci** a při jejím

³⁵⁹ *Dopis Ivana Škapy Karlu Hrabalovi*, Datováno 17. listopadu 1983, podepsán dramaturg ORH Ivan Škapa. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

³⁶⁰ Tamtéž.

³⁶¹ Ze vzpomínek Zdeny Škapové vyplývá, že důsledně odmítal emigraci, o níž na rozdíl od něj manželka Zdena uvažovala. Mailová korespondence se Zdenou Škapovou. Jaro 2022. Uloženo v archivu autorky.

³⁶² *Dopis Ivana Škapy Karlu Hrabalovi*, Datováno 17. listopadu 1983, podepsán dramaturg ORH Ivan Škapa. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

³⁶³ FIDELIUS, s. 84.

dramaturgickém výkladu dopustil nebezpečné dekonstrukce národního mýtu československého odboje za druhé světové války. Fakticky tím napadá „totalitní kýč“, který redukuje vnímání skutečnosti na všeobjímající perspektivu třídního boje, na teze o budování beztřídní společnosti, na hájení oprávněných zájmů strany, kolektivu nebo instituce, jakou je v tomto případě rozhlas. Dějinná etapa mnichovské zrady a závěr druhé světové války představoval pro komunistický výklad dějin skvělý kapitál pro legitimizaci vlastní moci a také jí byla přikládána nejvyšší důležitost.

Kdyby snad Škapa přistoupil na totalitní pravidla hry, mohl se vykoupit. Služební ideologický aktiv svolaný Karlem Hrabalem měl být završen jedním ze známých typů totalitní rétoriky, a sice sebekritikou. Andreas při její charakterizaci vychází z referátu Jaromíra Litery³⁶⁴ z roku 1958: „sebekritika je otevřené, pravdivé a kritické přehodnocení dřívější vlastní práce jednotlivým komunistou, stranickou organizací nebo celou stranou před kolektivem stranické organizace, před masami pracujících.“³⁶⁵ Máme před sebou jakési zvykové právo. Na to, že se od Škapy očekávala ukázková sebekritika, ukazuje fakt, že k aktivu bylo přizváno nadstandardní množství rozhlasových pracovníků, kteří neměli s kauzou nic společného (ředitelé krajských studií, vedoucí sekretariátu, kádroví pracovníci). Měli utvořit publikum, kompars, neboť ke správné a plnohodnotné sebekritice bylo zapotřebí oné citované „masy“.

Sebekritika byla do takové míry součástí dobového myšlení, že pravděpodobně nikdo neočekával, že by ji Škapa neprovedl. Respektive, aniž by ji vedení po Škapovi předem požadovalo, zcela automaticky ji předpokládalo. Svým vystoupením proti sobě samému by Škapa jednoznačně posílil a legitimizoval pozice vedoucích pracovníků - Karla Hrabala, možná i Stanislava Neuberta v ideálních podmínkách, totiž za přítomnosti účelově početného publika. Stanislav Neubert se o sebekritiku pokouší hned v začátcích kauzy. Ovšem nepodrobuje kritice sebe, ale „vedoucí pracovníky“ a „kolektivní rozum“.

Snad drobný náznak sebekritiky, i když zcela jiné, než by bylo pro režim akceptovatelné, lze najít ve Škapově posledním dopise řediteli Hrabalovi, když píše: „*Věřte, že uplynulé události vedly mne k mnoha hlubokým zamyšlením a přehodnocení určitých vnitřních postojů. Po odchodu z rozhlasu jsem neměl praktickou možnost důstojně žít svou rodinu, neboť můj*

³⁶⁴ LITERA, Jaromír. *Kritika a sebekritika v životě a práci Komunistické strany*. Československa. - 1. vyd. - Praha : Státní nakl. politické literatury, 1958.

³⁶⁵ ANDREAS, cit. 24, s. 126.

*zdravotní stav mi nedovoluje vykonávat manuální profese (...)*³⁶⁶. Nevíme sice, jaké „přehodnocení vnitřních postojů“ měl Škapa na mysli. Vidíme ale, že se nezaštituje obvyklými vágními společenskými nadosobními argumenty, ale uvádí zcela osobní, upřímné důvody. Jenomže jako by se jazyk jím vysílaných vzkazů míjel se svou dorozumívací funkcí. Pravdivé vyjádření lítosti nad celkovým sledem událostí žádný efekt nemělo. Hrabal nechal všechny Škapovy obsáhlé dopisy bez odpovědi. Oproti tomu vyfabulovaná, lživá sebekritika, neupřímný a nepravdivý dramaturgický výklad, který Škapa mohl na aktivu podat a bylo to od něj očekáváno, by mu s nejvyšší pravděpodobností zajistily setrvání na stávající pozici. Lze dedukovat, že právě Škapova nerealizovaná sebekritika stojí v konečném důsledku za výsledkem a dopadem celé kauzy.

Dopis adresovaný vedoucí kádrového oddělení Věře Hudečkové, u níž se také pokoušel dovolat spravedlnosti, Škapa uzavírá větou: „*Věřte, že bych z duše nerad následoval osud dramaturgů dr. Ptáčka a E. Feuereisla, kteří na svůj spor s Čs. rozhlasem doplatili jeden těžkou operací a jeden smrtí.*“³⁶⁷ Škapa zde poskytuje další dva příklady, které napovídají o prostředí, v němž zaměstnanci rozhlasu pracovali. Dramaturg Jaromír Ptáček svou nemoc přestál, ale patnáct let trvající soudní spor ho poznamenal celkově podlomeným zdravím. Dramaturg Emil Feuereisl zemřel v třiatřiceti letech v důsledku neléčené závislosti na alkoholu³⁶⁸. Souvislost mezi pracovním prostředím a nemocí kolegů není jen Škapova interpretace, ale s odstupem ji potvrzují i oslovení pamětníci. A tito pamětníci dávají shodně do souvislosti i vážnou nemoc Ivana Škapy s neúměrným dlouhodobým stresem, kterému byl na základě vyvolané kauzy vystaven.

Stanislav Neubert umírá v roce 1990 na tutéž chorobu jako o několik měsíců dříve Ivan Škapa. Režisérka hry **Klauni a vlastenci** Alena Adamcová spáchala krátce po sametové revoluci sebevraždu³⁶⁹.

³⁶⁶ *Dopis Ivana Škapy Karlu Hrabalovi*. Datováno 17. listopadu 1983, podepsán dramaturg ORH Ivan Škapa. Osobní spis Ivana Škapy. Archiv ČRo.

³⁶⁷ *Dopis adresovaný vedoucí personálního oddělení Věře Hudečkové*.

³⁶⁸ Střety, které měl Emil Feuereisl s vedením rozhlasu, pramenily z této závislosti, ale také z jeho výbušného, buřičského a komplikovaného charakteru. Blízký přítel spisovatele Ladislava Fukse toužil po experimentální tvorbě, kterou v době normalizace nemohl realizovat. Tvůrčí zázemí měl v *Redakci literatury a dramatu faktu*.

³⁶⁹ Český rozhlas. *Rozhlasová režisérka Alena Adamcová*. [online] Český rozhlas [citováno 6. 2. 2021]. Dostupné z WWW: <https://portal.rozhlas.cz/alena-adamcova-7971897>

Dívám-li se s odstupem na všechny zkoumané dobové materiály, nemám důvod se na konci této práce domnívat, že by kdokoliv z kolegů chtěl konkrétně osobu Ivana Škapy záměrně poškodit, ublížit jemu či jeho rodině. V tom spatřuji snad největší tragédii tohoto případu, této studie. Dokonce se domnívám, že i tak neblaze proslulý ředitel Karel Hrabal nemusel ve své přezíravosti a sobectví své kroky domyslet do konce. Respektive nad faktickými důsledky svého jednání možná vůbec nepřemýšlel. A přesto všechno tu je na konci zbytečně zmařený lidský osud. Zavedené postupy, které stály Ivana Škapy a mnohé další kariéru i zdraví, legitimizovali jednotlivci. Všichni vedoucí pracovníci, ale i ti, kteří se Ivana Škapy v klíčový moment nezastali a měli možnost. Právě takovými dějinami každodennosti byl legitimizován totalitní systém po čtyřicet let. Protože přes všechny prozkoumané prameny nemohu odsoudit kardinálního viníka nešťastných událostí, a přestože se chce říci, že za nimi stojí jednotlivá lidská selhání, musím zdůraznit, že totalitní systém narušil, zastřel či potlačil jejich morální kredibilitu. Nešlo však o náhlé zastření mysli. Totalitní aparát formou pěstované autocenzury, permanentního schizofrenního uvažování a psychicky náročné sebekontroly deformoval mentalitu celé společnosti. Vytvořil nejlepší podmínky pro to, aby jednotlivci přirozenou vnitřní etiku dlouhodobě a cíleně potlačovali. Ivan Škapa se dlouhodobě snažil si svou morální kredibilitu udržet a systém jej také rychle vyloučil. Svou každodenností byl s totalitní mocí nekompatibilní.

V průběhu práce zde defilovaly mikroprofily různých osobností, které tu více, tu méně dobrovolně překrucovaly svou přirozenost za různými účely. Často šlo o nadané, talentované a schopné umělce, kteří ze své podstaty potřebovali tvořit a za tímto účelem se podvolovali konjunkturálním látkám, které dělat nechtěli. Dramaturg Jaromír Ptáček v seriálu **Jak se máte, Vondrovi...?**, režisér Jan Lorman na adaptaci Zápotockého **Vstanou noví bojovníci**, František Pavlíček ve hrách s poetikou her z padesátých let, Jiří Horčíčka, Alena Adamcová, Josef Melč při mnoha režiiích her, které odporovaly jejich smýšlení. Všechny tyto kroky znamenaly jistou oběť na straně těch, kteří se z rozmanitých pohnutek rozhodli vyhovět moci, podřídit se.

I Ivan Škapa mohl položit podobnou oběť ve jménu své další tvůrčí práce. Mohl se distancovat od hry **Klauni a vlastenci**, jít proti svému přesvědčení s nadějí, že další dobrou prací vynahradí sobě samému tento drobný ústupek, o němž ostatně všichni předpokládali,

že jej udělá. Škapa se ale rozhodl pro oběť zcela opačnou. Zřekl se veškerých možností na budoucí kariéru v instituci, kterou měl upřímně rád, ve prospěch své dosavadní práce, za kterou se postavil. Otázkou zůstává, zda taková oběť nebyla zbytečná.

Kdyby Škapa odsoudil svou vlastní práci na **Klaunech a vlastencích**, bylo by jeho jméno další v řadě mnoha kolegů z redakce. Takto ale vyčnívá. Nejen dramaturgií na hře Jiřího Justa, u níž svým přístupem legitimizoval a potvrdil paralely mezi dvěma totalitními režimy, ale vyčnívá také jako morální vzor.

„Od dětství si pamatuju všudypřítomný strach. A pak tu byli lidé jako Ivan Škapa, kteří se dokázali tomu strachu vzepřít a postavit se mu, a nebo ti, co se mu dokázali přizpůsobit, aby se dostali k věcem, které chtěli dělat. Je velká škoda, že už v rozhlase nic nevytvořil, protože nechtěl udělat ten kompromis, ale jeho memento zůstává pro mě a asi i pro další morálním vzorem. To je strašně důležité.“³⁷⁰

V předkládané práci jsem podnikla exkurz do nejméně probádaného období normalizace v *Československém rozhlase* v 70. a 80. letech. V přehledové kapitole jsem uvedla typické příklady dobové tvorby, zahrnuje politický i společenský kontext a zohlednila praktický chod a fungování rozhlasu ve sledovaném období. Podrobila jsem zkoumání způsob, jakým se Ivan Škapa pokoušel prosazovat do vysílání kvalitní texty a jak je prezentoval v dobovém tisku, i to, jaké reakce hry budily. Zvláštní péči jsem věnovala hře **Klauni a vlastenci**. Až důsledné zkoumání kauzy **Klauni a vlastenci** mi ukázalo, jak bylo sledované období komplikované a jak obtížné je badatelsky se vypořádat s jeho historickým výkladem. Díky metodě orální historie jsem mohla „vypátrat kontinuitu postojů, názorů, vjemů, konsenzuálních elementů a jejich následků, které trvají mnohem déle než politické a sociální okolnosti, jež je formovaly.“³⁷¹ Rozhovory s pamětníky ukázaly, že traumata spojená s normalizačními postihy jejich osoby či postihy celých rodin je duševně formovaly na celý život, a navíc měly i zcela praktické dopady na každodenní realitu i dlouho po konci totalitního státního zřízení. Dramatikům Vlastimilu Venclíkovi a Jiřímu Justovi se po skončení státní cenzury již nikdy nepodařilo realizovat svůj tvůrčí potenciál. Zdena Škapová s rodinou musela ještě dlouho po skončení komunistické tyranie překonávat nesnadný proces smíření se ztrátou manžela a otce tří malých dětí, jehož

³⁷⁰ Interview s Janem Lormanem, Praha, duben 2020. Nahrávka rozhovoru uložena v osobním archivu autorky.

³⁷¹ VANĚK, cit. 13, s. 20.

smrt všichni pamětníci bez výjimky spojují s kauzou Klauni a vlastenci, která měla možná nepřímý, ale fatální dopad na introvertního a povahou plachého Ivana Škapa.

Když sumarizujeme Škapovy konflikty s režimem, může se jeho povaha skutečně jevit jako rebelská. Při bližším ohledání ale docházím k závěru, že Škapovy střety s komunistickou mocí vycházely ze zcela jiné podstaty, než z jaké vzešli otevření odpůrci režimu nebo opoziční postavení disentu. Václav Bělohradský se v jedné ze svých esejí pokouší definovat rozdíl mezi disentem a odpůrci režimu. Disent dle něj bojuje za to nadpolitické, co nesmíme politice obětovat, odpůrce režimu za jiný politický systém. „V míře osobního utrpení či statečnosti rozdíl mezi odpůrcem režimu a disidentem není, odpůrce určitého systému může za svou kauzu položit život, naopak disident může působit na univerzitě nebo v ústraní, jeho vliv jde jinými cestami, než je (ozbrojený či občanský) odboj nebo otevřená konfrontace.

Bělohradský se v esejí³⁷² dopracovává k definici disidenta, který „svým svědectvím obnovuje vždy znovu distanci mezi "tím lepším v životě" a jakoukoli jeho reprezentací“³⁷³.

Reprezentace totiž může deformovat pravou podstatu a smysl. Pro tuto práci je důležité, že Bělohradský užil termínu „svědectví“. Škapa svým voláním po dialogu nad uměleckým dílem (hrou **Klauni a vlastenci**) vydal svědectví o nezbytnosti takového dialogu, který by teprve naplnil smysl díla, ale který nebyl v totalitním zřízení možný. Závěr Bělohradského eseje tvoří výstižně popsany rozdíl: „odpůrce nějakého režimu je apologetem kauzy, za niž bojuje; disident naopak otvírá prostor pro antiapologetické vědomí všech kauz, i té své“³⁷⁴. To, že Bělohradský náhodou užívá klíčového pojmu této práce „kauza“, upozorňuje na podstatný detail. Škapa byl dle Bělohradského definice disidentem, nikoliv odpůrcem režimu, ale současně nebyl součástí žádné disidentské komunity (*VONS, Nezávislé mírové sdružení, Charta 77, Jazzová sekce, České děti, Hnutí za občanskou svobodu*, méně známé skupiny ekologů aj.), která by jedinci mohla poskytnou jakoukoliv záchranou síť³⁷⁵. Kauza Klauni a vlastenci tedy zůstala jen a pouze kauzou Škapovou a ve stejně osobní neveřejné rovině se jí také snažil řešit. Ve své době se nestala ničím veřejným, exemplárním, teatrálním. Nebyla něčím, co by vyvolalo jakoukoliv veřejnou reakci (ať kladnou či zápornou) vyjma reakce, která dopadla pouze a jenom na jeho osobu. A stalo se tak proto, že Škapa o nic takového

³⁷² BĚLOHRADSKÝ, Václav. Disidenti - pokus o definici, dostupné z WWW: <https://vaclav-belohradsky-texy7.webnode.cz/disidenti-pokus-o-definici/>.

³⁷³ Tamtéž.

³⁷⁴ Tamtéž.

³⁷⁵ Například ve zcela praktické rovině právní či finanční pomoc.

nikdy neusiloval. Svědčí o tom i fakt, že o „své“ kauze dlouho neinformoval ani nejbližší rodinu³⁷⁶. Jeho veřejná obhajoba práce byla zcela jednoznačně otázkou vlastního přesvědčení a svědomí.

Na začátku této práce jsem se ptala, **čím je případ Ivana Škapy – jeho osobní život a práce dramaturga v Československém rozhlase – signifikantní pro období normalizace?** Způsob, jakým zareagoval propracovaný totalitní mechanismus na charakter Ivana Škapy je zcela typický. V momentě, kdy mohl Škapa svými morálními hodnotami posilovat či inspirovat své okolí a systém tím potenciálně podmílat, ho tento systém zcela vyloučil ze společnosti. Znemožnil mu nejen pracovat na pozici adekvátní jeho intelektu, ale dokonce mu znemožnil uživit rodinu i na základě nekvalifikovaného zaměstnání. I Škapův vynucený způsob práce dramaturga vykazuje znaky typické pro práci v době normalizace. Permanentní schizofrenní hledání průniků mezi ještě tolerovaným a současně umělecky hodnotným dílem, snaha zakrývat narážky na nesvobodné poměry a společenské deformace, nejisté odhadování mlhavých hranic povoleného, za které není nikdo zodpovědný a všudypřítomný strach, kdy tyto hranice budou překročeny a přijdou následky. Křehká Škapova psychika a vnitřní morální hodnoty byly už od studijních let vystavovány zkouškám míry spolupráce se systémem, do něhož se narodil a musel v něm fungovat a zároveň s ním zásadně nesouzněl. Způsob, jakým se s těmito úkoly vyrovnával byl ale naopak velmi netypický. Do poslední chvíle se řídil především svým přesvědčením a svědomím. A to i za situace, kdy dobře věděl, že svým jednáním ohrozí svůj rodinný život, pohodlí svoje i své rodiny, ve chvílích, kdy věděl, že se bude už navždy muset vzdát svých uměleckých a kariérních ambicí. Vzhledem k tomu, že Škapa za své jednání ručil výhradně svým svědomím a neopíral se o zázemí disentu či jiné skupiny odpůrců režimu, byl vyloučen nejen ze společnosti, ale i společenství, z něhož nemohl čerpat morální, ale ani materiální posilu ve chvílích, kdy celá jeho rodina pocítila následky reakce systému. Případ Ivan Škapa může přinášet inspiraci i dnes. Kdyby všichni v totalitní společnosti následovali svůj morální kompas, možná by v konečném důsledku znemožnili fungování celého systému. Ivan Škapa to pokaždé v životě alespoň zkusil a navždy zůstane zcela nehrdinským hrdinou své doby.

³⁷⁶ Mailová korespondence se Zdenou Škapovou. Jaro 2022. Uloženo v archivu autorky.

Literatura

- ANDREAS, Petr. *Vybírat a posuzovat: literární kritika a interpretace v období normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2016. ISBN 978-80-87855-55-3.
- BAREŠOVÁ, Marie a Tereza CZESANY DVOŘÁKOVÁ. *Generace normalizace: ztracená naděje českého filmu?*. Praha: Národní filmový archiv, 2017. ISBN 978-80-7004-184-0.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti: eseje z pozdější doby*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. Sociologické aktuality. ISBN 978-80-86429-80-9.
- BOJDA, Tomáš. *Herec a režisér v rozhlase*. Olomouc, 2020. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Andrea HANÁČKOVÁ.
- BREN, Paulina. *Zelinář a jeho televize: kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2322-3.
- CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-146-9.
- CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987.
- ČERNÝ, František. *Normalizace na pražské filozofické fakultě (1968-1989): vzpomínky*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009. ISBN 978-80-7308-276-5.
- ČINÁTL, Kamil, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2017. Po válce. ISBN 978-80-87912-84-3.
- FIDELIUS, Petr. *Řeč komunistické moci: nové, rozšířené vydání*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Triáda, 2016. Paprsek (Triáda). ISBN 978-80-7474-176-0.
- FIDELIUS, Petr. *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-7215-134-7.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990 – 2005: Poetika žánrů*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010. 207 s. ISBN 978-80-86928-79-1.
- HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990. Archy. ISBN 80-7106-005-4.
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-0982-9.
- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 9788020020413.
- JANOUŠEK, Martin. *Divadlo v rozhlase – Transkripce divadelní inscenace do rozhlasové podoby*. Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Pavel KLEIN.

- JANOŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury 1945 – 1989. IV. díl 1969 – 1989*. Praha: Nakladatelství Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7.
- JANOŠEK, Pavel. Návrat k sobě, návrat k malým. In FORMÁNKOVÁ, Eva (ed.). *Návraty k velkým. Sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy (14. -15. 9. 1999)*, Praha-Opava, Ústav pro českou literaturu AV ČR; Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity; Slezské zemské muzeum 2000, s. 23.
- JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003. ISBN 8086762009.
- JEŠUTOVÁ, Eva, NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.
- JEŠUTOVÁ Eva, NOVÁKOVÁ Jaroslava. *Československý rozhlas na cestě k demokracii. Od perestrojky k svobodným volbám*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1999. 89 s.
- JEŠUTOVÁ, Eva. Prameny rozhlasové historie a práce s nimi. In *K rozhlasové historii a teorii. Sborník příspěvků z jarního semináře 2001*. Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, Praha, 2001.
- JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.
- KOLÁŘ, Jan. Drogy v normalizačním Československu: sdružení toxikomanů v partách. Jan Kolář. In: *České, slovenské a československé dějiny 20. století. 6 / Ústí nad Orlicí: Oftis, 2012 s. 277-283*.
- LITERA, Jaromír. *Kritika a sebekritika v životě a práci Komunistické strany. Československa*. - 1. vyd. - Praha : Státní nakl. politické literatury, 1958.
- LOPATKA, Jan. *Radiojournal v ko(s)mickém věku*. 2. vyd. Praha: Inverze, 1993. Klub Obratník.
- MOTAL, Jan. *Krása ve filmovém dokumentu*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7586-3.
- MOTAL, Jan. *Nové trendy v médiích II*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-5826-2.
- NOVÁK, Jan. *Kundera: český život a doba*. Praha: Argo, 2020. ISBN 978-80-257-3215-1.
- POTUŽIL, Zdenek, ŠULC, Jan, ed. *Život je krátký jak prásknutí bičem: (sborník) : (dokumenty z let 1984-2013)*. Praha: Divadlo na okraji ve spolupráci s nakl. Torst, 2014. ISBN 978-80-7215-491-3.
- PTÁČEK, Jaromír a Vilém FALTÝNEK. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. Brno: Větrné mlýny, 2005. Dramatické texty. ISBN 80-86907-05-8.
- SCHINDLER-WISTEN, Petra. *O chalupách a lidech: chalupářství v českých zemích v období tzv. normalizace a transformace*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-3613-9.

- SUK, Jiří. *Politika jako absurdní drama: Václav Havel v letech 1975-1989*. V Praze: Paseka, 2013. ISBN 978-80-7432-302-7.
- SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. ISBN 978-80-7460-064-7.
- ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, ed. E. Šormová, Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-531-4.
- ŠVEHLA, Marek. *Magor a jeho doba: život Ivana M. Jirouse*. Praha: Torst, 2017. ISBN 978-80-7215-555-2.
- RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936
- VANĚK, Miroslav a Lenka KRÁTKÁ, ed. *Příběhy (ne)obyčejných profesí: česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*. Praha: Karolinum, 2014. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2813-4.
- VANĚK, Miroslav a Pavel MŮCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie. 2., přepracované a doplněné vydání*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2931-5.
- ŽALOUDEK, Karel. *Encyklopedie politiky. 3., přeprac. a aktualiz. vyd.* Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-209-0.

Periodika

- HAJDUČÍK, Josef. Nejít cestou povrchnosti. *Rudé právo* 60, 18. 6. 1980, č. 142, s. 5.
- HALAS, Jan. Nekrolog Ivanu Škapovi. *Rozhlas* 90, 12. 3. – 18. 3. 1990, č. 11, s. 5.
- HALAS, Jan. Památce Ivanu Škapy. *Rozhlas* 90, 12. 2. – 18. 2. 1990, č. 7.
- HALAS, Jan. Nikdo nás nesvedl. *Rozhlas* 4, 1981, č. 12.
- HALAS, Jan. Stanislav Neubert. Osobnosti – Výročí. *Svět rozhlasu*, č. 21, s. 54.
- HUBIČKA, Jiří. Karel Hrabal. Osobnosti – Výročí. *Svět rozhlasu*, č. 25, 2011. s. 69.
- HUBIČKA, Jiří. Vlastimil Brtěk. Osobnosti – Výročí. *Svět rozhlasu*, č. 21, s. 49.
- HNILIČKA, Přemysl. Příběh z kanálu. Totiž z podzemí. *Týdeník Rozhlas* 18, 2018, s. 7.
- HNILIČKA, Přemysl. Panáčkův průvodce rozhlasovou hrou XXXII. – Královská noc plná klišé a banality. *Týdeník Rozhlas* 40, 2012, s. 25.
- Ideově tematický plán Československého rozhlasu na léta 1984–1985. *Rozhlasová práce*, 1984, příloha 1, s. 1.

- MATYS, Rudolf. Slova v éteru. Rozhlas – drama – literatura. *Host* 22, 2006, č. 3, s. 38.
- NEUBERT, Stanislav. Být zrcadlem naší doby. Také v rozhlasové tvorbě cílevědoměji. *Rudé právo* 61, 1980, č. 76, s. 3.
- Nová mysl: teoretický a politický časopis ÚV KSČ*. Praha: Rudé právo, 1947-. ISSN 0322905X.
- PTÁČEK, Jaromír. Pod širákem rozhlasu IV. Útržky rukopisu. *Divadelní noviny* 11, 2002, č. 17, s. 16. ISSN: 1210-471X.
- Redakční zkratka (fr.). Královská noc v rozhlase. *Mladá fronta* 35, 20. 11. 1979, č. 274, s. 4.
- ŠKAPA, Ivan. Sekání v sádře. *Rozhlas* z 14. 9. 1981.
- ŠKAPA, Ivan. Případ Avogadro. *Rozhlas* 4, 1981, č. 11, s. 4.
- ŠKAPA, Ivan. Příběh z hor. *Rozhlas*, 26. 8. 1981, s. 10.
- ŠKAPA, Ivan. Jaroslav Dietl: Byteček na jihu. *Rozhlas*, 4. 2. 1982, s. 7.
- ŠKAPA, Ivan. Jiří Just: Klauni a vlastenci. *Rozhlas*, 1983, r. 50, č. 11, s. 4.
- TOMÁŠ, Jiří. Česká rozhlasová dramatika 1973-1982. *Tvorba*, 1982, č. 49, samostatná příloha., s. 1-8
- TOMÁŠ, Jiří. Dramatický cyklus Čs. rozhlasu k výročí osvobození. Trvalý inspirační zdroj. *Rudé právo* 16. 5. 1980, č. 114, ročník 60, s. 5.
- TOMÁŠ, Jiří. Česká rozhlasová dramatika 1973-1982. *Tvorba*, 1982, č. 49, samostatná příloha., s. 3.
- TOMÁŠ, Jiří. Hodnoty královské noci. *Scéna* 5, 1980, č. 18, s. 4.
- TOMÁŠ, Jiří. Česká rozhlasová dramatika 1984-1985. *Rozhlasová práce*, 1986, č. 2.
- TOMÁŠ, Jiří. Rubrika V Rozhlase. *Tvorba*, 1981, č. 6, s. 23.
- TOMÁŠ, Jiří. Rubrika Rozhlas, *Tvorba*, 10. 1. 1979, č. 2, s. 19.
- TOMÁŠ, Jiří. Česká rozhlasová dramatika 1973-1982. *Tvorba*, 1982, č. 49, samostatná příl., s. 1-8.
- TOMÁŠ, Jiří. Rozhlasový Dietl. *Rudé právo* 62, 11. 2. 1982, č. 35, s. 5.
- TOPOLOVÁ, Barbara - PŠENIČKA, Martin. Dělán, co mě zajímá a co považuji v danou chvíli za podstatné: rozhovor s teatrologem, pedagogem a kritikem Vladimírem Justem. [rozhovor] *Divadelní revue* n°3, 2016, s. 131- 145.
- VEDRAL, Jan. Miroslav Mráz (Xaver). Svět rozhlasu, č. 24, 2010, s. 52.
- ZÁBRANSKÝ, Zdeněk. Vznešený křehký svět. *Scéna* 1, č. 15-16, 1976, s. 15.
- ZÁBRANSKÝ, Zdeněk. Úsilí o čistý rozhlasový tvar. *Scéna* 2, 1977, č. 21, s. 6.
- Život strany : časopis ÚV KSČ*. Praha: Rudé právo, vydání 14–26, 1983, s. 49. ISSN 0322-8118 ; 0514-7786.

Webové online zdroje

Český rozhlas. *Rozhlasová režisérka Alena Adamcová*. [online] Český rozhlas [citováno 6. 2. 2021]. Dostupné z WWW: <https://portal.rozhlas.cz/alena-adamcova-7971897>

ČSDS Československé dokumentační středisko. *Sdělení o rozsudcích Nejvyššího soudu v odvolacím řízení proti A. Macháčkovi a V. Laštůvkovi (5.–6. ledna 1978) a proti J. Ledererovi, V. Havlovi, F. Pavlíčkovi a O. Ornestovi (12. ledna 1978) s připojenou závěrečnou řečí Jiřího Lederera*. sb. Charta 77. – Strojopis, průpis. In: *Informace o Chartě*, roč. 1, (1978), č. 2. [citováno 16. 7. 2020]. Dostupné z WWW: <http://www.csds.cz/cs/g6/3593-DS.html>

DRDA, Adam. *Dávali jasně najevo, že nejsem vítaná (Kristina Vlachová)*. 11. 2. 2019 [online]. Bubínkrevolveru.cz [citováno 19. 5. 2021]. Dostupné z WWW: <https://www.bubinekrevolveru.cz/davali-jasne-najevo-ze-nejsem-vitana-kristina-vlachova>

DUDEK, Petr. *Kundera je výborný spisovatel, ale průměrný básník, říká autor jeho nejnovějšího životopisu Jan Novák*. 29. 6. 2020 [online]. Radiožurnál. Rozhlas.cz [citováno 19. 5. 2021]. Dostupné z WWW: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/kundera-je-vyborny-spisovatel-ale-prumerny-basnik-rika-autor-jeho-nejnovejsiho-8239941%20>

HNILIČKA, Přemysl. *Rozhlasová událost desetiletí 1!* 14. 10. 2008 [online]. Panáček v říši mluveného slova. [citováno 2. 5. 2021]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasu/12803-rozhlasova-udalost-desetileti-1.html>

HOŘÍNEK, Zdeněk, VOJTKOVÁ, Milena. *Vladimír Just. Teatrolog, publicista, kabaretiér*. 2. 3. 2010 [online]. Slovník české literatury po roce 1945. [citováno 2. 5. 2021]. Dostupné z WWW: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=343&hl=JUST%2C+Ji%C5%99%C3%AD>

KOLÁŘ, Jan. *Útržky z paměti. Jak se máte Vondrovi? Divadelky*. 26. června 2018 [online]. Divadelní noviny.cz [citováno 6. 2. 2021]. Dostupné z WWW: <https://www.divadelni-noviny.cz/utrzk-y-z-pameti-ix-jak-se-mate-vondrovi-divadelky>

NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Cenzura v Českém/Československém rozhlase do roku 1993*. 6. 3. 2020 [online]. Svět rozhlasu [citováno 6. 2. 2021]. Dostupné z WWW: <https://svet.rozhlas.cz/jaroslava-novakova-cenzura-v-ceskemceskoslovenskem-rozhlase-do-roku-1993-8160707>

Prameny

ADAMCOVÁ Alena, JUST, Jiří. *Klauni a vlastenci*, rozhlasová hra z roku 1984, záznam uložen v Archivu Českého rozhlasu.

DIETL, Jaroslav. *Byteček na jihu*, rozhlasová hra, scénář uložen v Archivu Českého rozhlasu.

JUST, Jiří. *Klauni a vlastenci*, rozhlasová hra, scénář uložen v Archivu Českého rozhlasu.

VENCLÍK, Vlastimil. *Návrat domů*, rozhlasová hra, scénář uložen v Archivu Českého rozhlasu.

JUST, Jiří. *Případ Avogadro*, rozhlasová hra, scénář uložen v Archivu Českého rozhlasu.

VENCLÍK, Vlastimil. *Setkání v sádře*, rozhlasová hra, scénář uložen v Archivu Českého rozhlasu.

ŠTVERÁČEK, Miroslav. *Vlčice krále Leonida*, rozhlasová hra, scénář uložen v Archivu Českého rozhlasu.

Orální historie

Interview s **Jiřím Hubičkou**. Odborný redaktor Českého rozhlasu, ve sledovaném období čerstvý absolvent filozofické fakulty a dramaturg v Československém rozhlase. 29. 10. 2019, Praha – Vinohrady. Následná mailová korespondence, říjen 2019–leden 2020.

Interview s **Rudolfem Matysem**. Literární kritik, redaktor a básník, ve sledovaném období člen Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání. 30. 10. 2019, Praha – Nové Město. Následná mailová korespondence, říjen 2019–květen 2020.

Interview se **Zdenou Škapovou**. Filmová historička a kritička, manželka Ivana Škapy. Praha – Nové Město, listopad 2019, Následná mailová korespondence.

Interview s **Jiřím Justem**. Dramatik a scenárista, blízký přítel Ivana Škapy a jeho rodiny, autor hry *Klauni a vlastenci*. Praha – Vinohrady, říjen 2019.

Interview s **Janem Lormanem**. Režisér, dlouholetý ředitel nadace Život 90, ve sledovaném období blízký spolupracovník Ivana Škapy. Praha – Staré Město, duben 2020.

Mailová korespondence a telefonické rozhovory s **Jiřím Lexou**. Překladatel a dramaturg, ve sledované době zástupce šéfredaktora Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání. Říjen – prosinec 2020.

Interview s **Vlastimilem Venclíkem**. Dramatik, blízký přítel Ivana Škapy a jeho rodiny. Ve sledovaném období autor her z dramaturgie Ivana Škapy. Praha – Vinohrady, květen 2020.

Interview s **Hynkem Pekárkem**. Rozhlasový dramaturg a režisér, mladší kolega Ivana Škapy. Ve sledovaném období byl na povinné vojenské službě. Po odchodu Ivana Škapy z rozhlasu přebíral jeho pracovní agendu a pokračoval v jeho rozpracovaných projektech a některých plánech. Celou kauzu vnímal s odstupem a znal atmosféru v redakci po skončení celého případu. Praha – Nové Město, leden 2022.

Mailová korespondence a telefonické rozhovory s **Janem Vedralem**. Dramatik a divadelní dramaturg, ve sledovaném období rozhlasový dramaturg, mladší kolega Ivana Škapy. Říjen 2019 – duben 2021.

Archiválie

Archiv bezpečnostních složek, Fondy ABS, operativní a vyšetřovací agenda bývalých státně-bezpečnostních složek, svazky s archivními čísly v rozmezí: TS-690000 MV až TS-699999 MV, sig. TS-691383 MV. Škapa, Ivan (25.11.1949).

Archiv bezpečnostních složek, Fondy ABS, operativní a vyšetřovací agenda bývalých státně-bezpečnostních složek, svazky s archivními čísly v rozmezí: TS-690000 MV až TS-699999 MV, sig. TS-697614 MV. Potužil, Zdeněk (25.8.1947).

Archiv bezpečnostních složek, Fondy ABS, operativní a vyšetřovací agenda bývalých státně-bezpečnostních složek, svazky s archivními čísly v rozmezí: KR-720000 MV až KR-729999 MV, sig. KR-729453 MV. Just, Jiří (22.2.1941).

Archiv Českého rozhlasu, fond osobních spisů (OS), spis Ivana Škapy, karton ŠKÁCH – ŠKODA.

Archiv Českého rozhlasu, fond osobních spisů (OS), spis Stanislava Neuberta, karton 242.

Archiv Českého rozhlasu, fond osobních spisů (OS), spis Vlastimila Brčka, karton 144.

Archiv Českého rozhlasu, fond osobních spisů (OS), spis Jiřího Lexy, karton 239.

Archiv Českého rozhlasu, fond osobních spisů (OS), spis Jiřího Součka, karton 405.

Archiv Českého rozhlasu, fond osobních spisů (OS), spis Drahomíra Zdražila, karton 318.

Pozůstalost uložená v Památníku národního písemnictví v depozitáři v Litoměřicích. fond Ivana Škapy – nezpracovaný fond, uspořádaný ve třech kartonech, Fond je nepřístupný badatelské veřejnosti.

Památník národního písemnictví, depozit Litoměřice, fond Ivana Škapy, karton Doklady, RV 38/99: Desky *Výstřižky*. Výstřižky z novin o hrách s dramaturgií Ivana Škapy, nekrology vystřižené z periodik (Rozhlas, Svobodné slovo, Záběr, Zahraniční Právo lidu).

Památník národního písemnictví, depozit Litoměřice, fond Ivana Škapy, karton Doklady, RV 38/99: Desky *Hlášení ke hrám*. Hlášení ke hrám a obsahy některých her, soupis návrhů her a korespondence s autory.

Památník národního písemnictví, depozit Litoměřice, fond Ivana Škapy, karton Doklady, RV 38/99: Desky *Kauza klauni a vlastenci*. Soudní spis, korespondence z kádrového oddělení, dopisy Stanislavu Neubertovi a Karlu Hrabalovi, Škapovo shrnutí kauzy, dopis Ludmily Naarové.

soukromý archiv Doc. Zdeny Škapové a její rodiny, dopis Zdeny Škapové adresovaný Českému rozhlasu po smrti Ivana Škapy, nedatováno.

soukromý archiv Doc. Zdeny Škapové a její rodiny, rehabilitační listina, dopis s nabídkou znovunavázání spolupráce s Českým rozhlasem, datováno 3. 1. 1990.

Životopisná data Ivana Škapy

- 25. 11. 1949 narozen v Gottwaldově
- 1953 – stěhování do Havířova
- 1957 – 1969 - dvanáctiletá školní docházka v Havířově. Zahrnuje ZŠ a navazující Střední všeobecně vzdělávací školu v Havířově. Ta byla tříletá, končila maturitou, měla stejný statut jako od roku 1968 zavedené gymnázium.
- 1968 - přijat na FAMU
- 1974 - sňatek se Zdenou Škapovou
- 1975 - absolutorium FAMU
- 1978 - narození syna Michala
- 1975 – 1977 dramaturg ve Filmovém studiu Barrandov
- 1978 - zaměstnanec Filmového podniku hl. m. Prahy
- Prosinec 1978 – dramaturg v Československém rozhlasu
- 1978 – pedagog na Střední filmové škole v Čimelicích
- 1982 – narození syna Martina
- 1983 – začátek kauzy Klauni a vlastenci
- 31. 8. 1984 – výpověď z Československého rozhlasu
- 1984 – 1985 – redaktor obalů gramofonových desek
- 1986 – narození dcery Zuzany
- 1986 – diagnóza karcinomu
- 1987 – formálně zaměstnán ve Filmovém studiu Barrandov na pozici eléva
- 3. 1. 1990 – rehabilitován Českým rozhlasem
- 23. 1. 1990 - zemřel v Praze

Stručný chronologický přehled kauzy Klauni a vlastenci

- **1982:** Jiří Just posílá hru *Klauni a vlastenci* do rozhlasové soutěže k 35. výročí únorového vítězství. Hra je doporučena k nastudování.
- Kontrolní poslech v *Oddělení rozhlasových her*, uděleno kladné hodnocení.
- Hra je obratem zařazena do vysílacího plánu na březen 1983.
- **19. 1. 1983:** Kontrolní poslech v Hlavní redakci literárně-dramatického vysílání na základě požadavku vedoucího redakce Stanislava Neuberta.
- **4. 2. 1983:** Hra je zařazena k poslechu na schůzi vedení Českého rozhlasu.
- Ředitel Českého rozhlasu Karel Hrabal dostává informaci, že autor hry Jiří Just má „styky s pravicovou opozicí“.
- **8. 2. 1983:** Stanislav Neubert po poradě s Jiřím Lexou a Vlastimilem Brtkem rozhoduje hru neodvysílat. O postupu informuje ředitele Karla Hrabala.
- **4. 3. 1983:** Kontrolní poslech na schůzi Českého rozhlasu. Stanislav Neubert označuje hru za promyšlenou ideodiverzi.
- **4. 5. 1983:** Ředitel Karel Hrabal svolává služební aktiv s trestným poslechem hry. Ivan Škapa se v úvodním referátu pokouší hru obhájit. Hra je označena jako „ideově škodlivá“.
- **18. 5. 1983:** Hra je předmětem úvodního referátu ústředního ředitele Československého rozhlasu Jána Riška na programové konferenci.
- **27. 5. 1983:** Vedení Československého rozhlasu na poradě rozhoduje o rozvázání pracovního poměru s Ivanem Škapou. Ivan Škapa závěry z porady odmítá.
- **28. 6. 1983:** Stanislav Neubert adresuje žádost o rozvázání pracovního poměru výpovědí personálnímu oddělení.
- **16. 8. 1983:** Stanislav Neubert adresuje personálnímu oddělení komplexní pracovní hodnocení Ivana Škapy (nemarxistický světový názor, malá ideová bdělost).
- **15. 11. 1983:** Ivanu Škapovi je doručena výpověď s účinností od 31. 1. 1984.
- **17. 11. 1983:** Ivan Škapa adresuje dopis řediteli Karlu Hrabalovi.
- **23. 12. 1983:** Ivan Škapa podává žalobu proti Československému rozhlasu o neplatnost výpovědi.
- **7. 1. 1984:** Ivan Škapa adresuje dopis ústřednímu řediteli Jánu Riškovi.
- **12. 1. 1984:** Drahomír Zdražil je vyzván, aby svědčil u soudu proti Ivanu Škapovi.
- **8. 2. 1984:** Československý rozhlas stahuje výpověď Ivana Škapy.
- **8. 2. 1984:** Ivan Škapa stahuje návrh na zahájení řízení ve věci žaloby o neplatnosti výpovědi.
- **11. 5. 1984:** Ivan Škapa dostává pracovní posudek od Stanislava Neuberta s formulacemi „malá ideová bdělost a nemarxistický světový názor“.
- **3. 8. 1984:** Jan Pacovský doporučuje z hodnocení vypustit formulaci „malá ideová bdělost a nemarxistický světový názor“ s ohledem na případný soud.
- **8. 8. 1984:** Ivan Škapa dostává podprůměrný posudek o pracovní činnosti („méně výkonný dramaturg“).
- **31. 8. 1984:** Pracovní poměr Ivana Škapy je ukončen dohodou.

Soupis pozůstalosti z Památníku národního písemnictví, depozitář Litoměřice

- A) Pozůstalost uložená v Památníku národního písemnictví v Litoměřicích. Fond Ivana Škapy – nezpracovaný fond, uspořádaný ve třech kartonech, nepřístupný badatelské veřejnosti.

1. Karton Doklady, RV 38/99:
 - A) Výstřižky z novin o hrách s dramaturgií Ivana Škapy
 - B) Hlášení ke hrám a obsahy některých her
 - C) Soupis návrhů her a korespondence s autory
 - D) Kauza Klauni a vlastenci – soudní spis, korespondence z kádrového oddělení, dopisy Neubertovi a Hrabalovi, Škapovo shrnutí kauzy.

2. Karton RV 38/99:
 - A) Povídky z mládí
 - B) Diplomová práce + 2 strojopisy Ivana Škapy – příprava k obhajobě diplomové práce a scénáře
 - C) Diplomní scénář k celovečernímu filmu Večeře na popeleční středu
 - D) 2x Scénář k televizní inscenaci Večeře na popeleční středu
 - E) Nedokončená synopse k zamýšlenému scénáři filmu Hudba bojující o životě Vítězslavy Kaprálové a vztahu s Bohuslavem Martinů (dříve ale vyšla kniha Jiřího Muchy, s níž byl spojen i scénář a Ivan byl už nemocen
 - F) Posbírané materiály k zamýšlenému filmu o Vítězslavě Kaprálové
 - G) Synopse k celovečernímu filmu Šenkéřečka a zbojnici – Zbojnický muzikál (1977) (Dramaturg Josef Šilhavý)

3. Karton Výstřižky, RV 38/99:
 - A) Filmové kritiky
 - B) Nekrology (Rozhlas, Svobodné slovo, Záběr, Zahraniční Právo lidu)
 - C) Několik verzí scénáře k nerealizovanému filmu Jakub Krčín

Fotografie

Osobní fotografie jsou uloženy v osobním archivu Zdeny Škapové a její rodiny. Uveřejňuji je v této práci s laskavým svolením Zdeny Škapové. V Archivu Českého rozhlasu se žádné fotografie, vyjma fotografie z občanského průkazu Ivana Škapy, nepodařilo dohledat.



Portrét Ivana Škapy z doby studií



Ivan Škapa ve svatební den s manželkou Zdenou, 28. 6. 1974



Ivan Škapa v době odchodu z Barrandova a nástupu do Československého rozhlasu



Ivan Škapa s desetidenním synem Michalem a manželkou v parku za domem v květnu 1978



Ivan Škapa při happeningu v metru s přáteli v polovině osmdesátých let



Ivan Škapa při procházce během vánočních svátků se syny Michalem a Martinem v roce 1983

Jiří Just:

KLAUNI A VLASTENCI

První diplomní práce Jiřího Justa pojednávala o získávání stříbra z roztoků ukončeného fotografického procesu. Druhá pojednávala o komičce v dramatickém díle. Dějilo se od sebe sedm let, za která Just pochopil, že se neprosloví v oboru chemickém, leč dramatickém.

Rozhlasová hra Případ Avogadro přinesla svému autorovi kromě vrcholné ceny, jakou může původní česká rozhlasová hra získat — Prix Bohemia — také nebývalý posluchačský ohlas a zájem, který neutuchá ani při dalších reprízách. Aktuální a palčivé téma a odvaha nazývat věci pravými jmény se tu šťastně spojily s darem vyprávět živě, vtípně a trefně charakterizací.

Všechny tyto znaky nese i nová Justova hra Klauni a vlastenci. Je pečlivě zasazena do určitého historického kontextu, ale činí si nárok vypovídat nejen o této určité době, ale i obecně o lidských charakterech, tváří v tvář ohrožení a — v neposlední řadě — o »podstatě humoru v Čechách«. Humor jako životní pohled není jen charakterovým znakem dvou ústředních postav, je navíc i jejich profesí — neboť jde o komiky v kabaretu — ale i posedlostí, zdůvodněním jejich existence. A mají-li své povolání (jejich očima spíše poslání) vykonávat v době tak totální humoru nepřející a sahající na samu podstatu národní existence, jako bylo období protektorátu, nemůže se to obejít bez konfliktů. Konflikty, při nichž jeden vyvolává hned další, stupňuje jej a násobí. Z nich nejmenší je konflikt mezi chtěním a možnostmi, mezi snem a skutečností, neboť ten provází lidstvo trvale. Vražedná doba okupace však staví pod zvětšovací sklo konflikty svědomí, konflikty morálního rázu: jak dalece lze s okupanty spolupracovat s vědomím, že nelze pustit ze zřetele vlastní cíle, protikladné k jejich; kde končí tato hra a začíná kolaborace? Je humor zbraní nebo výmluvou? Má člověk — právě v této situaci — trvat nekompromisně na svých zásadách, nebo zachránit holou kůži?

Obdobných situací v lidských dějinách nebylo málo. V českých dějinách velmi zřídka byla příležitost stát se subjektem dějinného pohybu, mnohem častěji i ty nejaktivnější, nejprozíravější osobnosti národa stály tváří v tvář zjištění, že jsou objekty dějin, a musely volit mezi větším a menším zlem. Hra Klauni a vlastenci vypovídá o jednom ze způsobů, jak této situaci čelit. Vypovídá o humoru — bojujícím.

(šk)

K připravovanému pořadu

Ediční poznámka

V předkládané práci jsem se rozhodla pro zpřehlednění textu využít některých grafických odlišení. Na tomto místě uvádím všechny jiné grafické odlišnosti, než přináší běžná citační norma. Kurzívou jsou vyznačeny veškeré citace z archivních pramenů a dále citace orální historie. Dále jsou kurzívou vyznačeny všechny zmíněné rozhlasové redakce, včetně jejich zkratk a názvy institucí. Tučně jsou zvýrazněny všechny názvy her. Na několika málo místech cituji ze scénářů původních rozhlasových her nebo z nahrávek tam, kde nebyl k dispozici scénář. Takový text odsazuji výrazněji od kraje. V práci jsem se také musela vyrovnat s rozdílným psaním velkých a malých písmen u názvu periodika s ohledem na historické konotace. Periodikum vydávané Československým rozhlasem týdeník Rozhlas nesl pouze název Rozhlas. Po revoluci 1989 se název změnil na Týdeník Rozhlas.