

## ROZHOVORY A MATERIÁLY /INTERVIEWS AND ARTICLES

### „Měla jsem štěstí,“ říká mistryně zvuku Jitka Borkovcová. Rozhovor o 60 letech tvůrčí práce v rozhlase, kudy procházely dějiny

*Michal Ježek*

**Fond orální historie ČRo**

**Protokol o záznamu:**

**Narátorka:** Mistryně zvuku Jitka Borkovcová (JB); do Československého rozhlasu nastoupila 5. 9. 1955.

**Tazatel:** Michal Ježek, redaktor a archivář Českého rozhlasu

**Vedení rozhovoru:** Poprvé červenec 2010 (tematický okruh: spolupráce s režisérem Jiřím Horčičkou a proměny práce techničky, resp. zvukařky), podruhé červenec 2015 (tematické okruhy – spolupráce s ostatními režiséry; totalita v rádiu; vysílání roku 1968; činnost JB v rozhlase od konce 80. let po současnost (včetně epizody na soukromém rádiu Classic FM). Rozhovor byl veden ve studiu Tvůrčí skupiny elévů (TSE) ČRo.

**Inspirace k rozhovoru:** Tazatel se s narátorkou zná z doby, kdy byl elémem v TSE, kde JB působí jako lektorka. Měl proto v jistém smyslu usnadněnou cestu, protože je s JB v přátelském vztahu.

**Ambice záznamu:** Ambicí nebylo zaznamenat životopis narátorky, protože s ní již pro potřeby fondu orální historie natáčel kolega Sláva Volný a také proto, že životopis již vznikl v rámci projektu Paměť národa (tazatel se jím inspiroval). Tazatel se chtěl proto hlouběji soustředit na spolupráci JB s legendárním režisérem Jiřím Horčičkou a také s ostatními režiséry (JB měla možnost spolupracovat s většinou), kteří tradičně zůstávají v Horčičkově stínu. Protože narátorka strávila mezi mikrofony šest dekad,

má jedinečnou možnost srovnat podmínky, které měl tvůrčí pracovník rozhlasu ve smyslu profesním, ale i co se potřeby vnitřní svobody týká, a to v různých obdobích dějin – součástí ambice bylo zaznamenat i toto.

**Postup při zpracovávání nahrávek:** Tazatel postupoval dle orálně-historické metodiky, jak ji formulují prof. Miroslav Vaněk a PhDr. Pavel Vaněk ve své knize *Třetí strana trojúhelníku – Teorie a praxe orální historie*. Záznam rozhovoru vznikl sestavením dvou nahrávek do jednoho celku logicky dle tematických okruhů.

Tazatel se snažil zachytit nejen témata, ale také emoce, s nimiž JB vzpomínala; její osobitost. Z tohoto důvodu ponechává nespisovnou řeč, včetně výplňových slov (zejména hodí-li se vzhledem k těmto cílům) a někdy zapisuje i neverbální projevy narátorky (ve hranatých závorkách). Vlastní otázky tazatel ponechává, nenarušují-li plynulost vyprávění. Další redakční úpravy (např. gramatické, syntaktické či stylistické) se řídí zásadou „čím méně, tím lépe“, ale reflektují potřebu čtenáře zorientovat se ve velkém množství textu a zapamatovat si to podstatné. Do obyčejných závorek doplňuje tazatel kurzivou vlastní poznámky, je-li třeba dovysvětlit souvislosti. Číselně vyznačuje tematické okruhy, které usnadňují orientaci textu.

**Cíl:** Tazatel neměl v úmyslu „vybrousit“ text záznamu do literárně hodnotné podoby, chtěl ho upravit tak, aby se v něm zorientovali redaktoři či badatelé, kteří ho budou chtít použít jako zdroj pro vlastní práci.

## Rozhovor

### 1. Rozhlasák v časech totality

Jak jste to mohla v tom rádiu těch dlouhých šedesát let vydržet? Nelitujete někdy, že jste třeba nepracovala chvílku v televizi nebo nedělala něco jiného?

*No, vůbec nelituju. Měla jsem takovou kliku, že mě nepustili na vejšku, kvůli kádrovému posudku (otec JB byl v roce 1948 vyhozen z SNB, protože podporoval národní socialisty), a že jsem se dostala sem do rádia. Protože jak se teď scházím se spolužačkami a se spolužáky, tak zjišťuju, že jim chybí trošku informace o těch osmdesátých letech kolem Charty 77 a tak, oni jsou zkrátka úplně mimo, neznají ty disidenty. Čili kdybych tu nebyla, tak bych na tom asi byla tak jako oni a nevěděla*

*bych, kdo je Havel, Hejdránek, Urbánek, a to by mě velice chybělo. A potom, byla to hrozně zajímavá práce.*

Za šest dekad máte možnost porovnat spoustu věcí. Například v jaké situaci byli tvůrci, ale třeba i technici nebo zvukaři, kteří si chtěli udržet vnitřní svobodu, tvůrčí i osobní, ale zároveň museli natáčet často ideologické pořady a žili v totalitním systému. Mohla byste popsat, jak se proměňovala situace tvůrce nebo pracovníka rozhlasu? Dostávala jste se do křížku nebo nějakých konfrontací?

*Dostala jsem se do křížku hned v roce 1956, když byly maďarské události a já jsem se nevhodně vyjádřila před jednou redaktorkou, že by Rusáci Maďarům do toho neměli kecat a ona z toho udělala aféru, kdo to tady je zaměstnanec a tak. Čímž jsem si teda udělala takový renomé v tom, že ode mě nic nechtěli, jako co se týkalo vstupu do strany. Šéf přišel a říkal, 's tebou se bavit nebudu, ty tam stejně nepudeš' a vlastně se to se mnou táhlo až do toho roku 89.*

To znamená, taky jste měla velké štěstí, že po vás ani potom nic nechtěli.

*No jistě. Asi jsem pracovně byla dobrá, že jiný požadavky ke mně neměli. Ale i kdyby chtěli, tak bych tam stejně nelezla do té strany.*

Dá se říct, jak by se vyvinula reakce ideologů, kdybyste podobnou poznámku pronesla v šedesátých letech nebo potom za normalizace?

*Já nevím, protože si nepamatuju, že bych mluvila jinak a většina lidí se mnou zkrátka souhlasila, když jsem něco kritizovala. To je jako veliký omyl, že by v rozhlase byli jenom lidé, kteří jaksí fandili straně a vládě, jak jsme říkali Stáně a Vlád'ovi. No až potom osmašedesátým roce potom byly prověrky...*

V šedesátým devátým....

*Jo, i pak v šedesátým devátým, sedmdesátým... No, pro mě to bylo legrační, protože jim nikdo neřek – aspoň nevím o tom – že souhlasí s přjezdem těch armád (invaze vojsk Varšavské smlouvy do ČSR). Bylo legrační, že nás kádrali kolegové, takže já jsem – na ty, co sem je znala – mohla být drzá.*

*Když někdo měl tu smůlu a dělal třeba publicistiku a tyhle věci, tak myslím, že se naučil nevnímat, co točí. Ale to já bych zase měla velikej problém, protože jsem neuměla nevnímat, co kdo točí, proto jsem taky měla s některejma redaktorama...*

*jsem měla námitky. Protože jsme taky jako technika nebyli nejdůležitější, my jsme byli součástí technického zařízení, takže většina lidí nás nebrala vážně. Jenom teda potom brali vážně ty soudruhy, který vysílali v srpnu 68. Takže ti komunisti to měli horší než nekomunisti.*

*A kromě toho, když se nad tím teď zamýšlím, tak nemůžu říct, že ti, kdo byli ve straně, se chovali hůř, než ti, co ve straně nebyli. Protože hodně těch straníků od (Ludvíka) Vaculíka přes Jirku Dienstbiera, to byli zkrátka lidi tak vzdělaný a na takový úrovni a uměli tu rozhlasovou práci, že člověk na to, jestli jsou ve straně nebo nejsou, vůbec nemyslel.*

Kdo vlastně z toho ideologického hlediska kontroloval vaši práci, byli tady ideologové nebo cenzoři...? Ti se asi jinak chovali ke straníkům a jinak k nestraníkům?

*To ani nevím. Ono totiž to vedení v těch padesátých letech i šedesátech bylo chápavý. Přestože někdo dostal třeba vyznamenání od prezidenta, tak to byl normální člověk, třeba doktor Josef Kolář nebo třeba Miloslav Disman, takže... změna nastala až v roce 69, kdy všichni vlastně ti nejchytřejší museli opustit a pak se to začalo jako trošku kádrovat, ale zase... já musím říct, že já jsem měla kliku, protože já už jsem v té době dělala hry. V šedesátých letech jsem dělala s x režiséry hry a tu publicistiku a vysílání politický jsem dělala jako málo.*

Ale máte jeden hodně nepříjemný zážitek z roku 1969.

*Jedno vysílání Rozhlasových novin je nezapomenutelný, protože to bylo 21. 8. 1969, kdy jsem přišla do rozhlasu ubrečená, protože na Václaváku šířili proti demonstrantům slznej plyn. A taky jsem přišla v černym oblečení (černou sukni, černou halenku a černej svetřík) a můj šéf (mistr zvuku Zdeněk Škopán) měl kvůli tomu trošku průšvih, jenomže se mě zastal, že chodim v černym pořád a tak.*

*Ale pak tam za námi na pracovišti seděli dvě milicionáři s kvérem přes nohy – to je taky pro mě nezapomenutelný – což mě ubezpečilo, že jsme v háji. A potom nezapomenu na Oldu Lajčíka, na toho hlasatele, kterej musel přečíst policejní zákon, a ten byl velice tvrdej.*

Byli v rozhlase milicionáři ještě po roce 1970?

*Já jsem si jich nevšimala, já nevím, oni tam byli pořád, dole v přízemí měli takovou místnost, kde měli svoje skříňky a nejlepší na tom bylo, že tu místnost jsme potom zabrali my jako občanský fórum [smích] v tom roce 89.*

Když jste protestovala k výročí invaze stylem oblečení, vzpomínáte, jestli tak nebo jinak protestovali i někteří vaši kolegové?

*Z toho dne si to nepamatuju, ale vim, že někteří protestovali už v roce 1968, když byla na Václaváku nějaká... snad mládežnická akce.*

## **2. Vysílání za bratrské pomoci**

Když jste se dotkla událostí roku 1968 – už jste o nich vyprávěla v mnoha rozhlasových pořadech, ale jedna věc mi zůstává nepochopitelná. Totiž jak je možný, že 21. srpna sovětsí vojáci nenašli vysílání, i když jste tam nosili přes den zprávy...

*...jo, nosila jsem je z druhého patra do sedmičky. Oni si mysleli, že už je poškozenej rozhlas tím, že přestříhli telefon ve vřátnici, protože voni byli na vysoké úrovni vzděláním [ironicky, ale s nadhledem]. No ale Studio 7 bylo takový zapadlý, ono se o něm moc nevědělo. Bylo přesně nad – jak jsme tomu říkali – galerií, kde bylo všechno propojovaný, všechna studia, všechny linky. Na Vinohradech se vysílalo až do rána 22. srpna.*

V jakých místech ta sedmička a galerie byly?

*Jak je vstup do jedničky, tak přesně naproti jsme měli dveře a v prvním patře byla ta galerie a nad tím byla sedmička. Ale já jsem tamtudy nechodila, protože to bych potkávala hodně vojáků. Nosila jsem tam zprávy přes Studio 6, který bylo vlastně ve stejném patře, ale ty vojáky – chudáky jsem tam nepotkávala [není jasné, zda ironicky či soucítě].*

*Jinak, my jsme věděli, kdo vlastně ty Rusáky do rádia přived. Vedle rozhlasu bylo volejbalový hřiště a tam u spodního výtahu stály dveře v přízemí a soudruh Šimek je tamtudy přivedl. Pak si pamatuju, jak se choval Vlado Príkazský, když přišli ozbrojení soudruzi osvoboditelé..., tvrdě na ně ve vřátnici spustil tou jeho perfektní ruštinou a oni byli z toho celý vyděšení.*

Když měli vojáci zbraně a v budově stříleli na dálnopis, kterého se lekli, tak jak jste se tehdy cítila? Myslela jste na to, co vám můžou udělat, když vás s těma zprávama chytí?

*No... já si to vůbec nějak neuvědomuju a kromě toho jsem nebyla sama, dyť my jsme vlastně všichni z techniky byli nějak zapojeni. Někteří byli připravovat vysílání, jak se říkalo, z Dykovky nebo z domova odněkud a v Nuslích byla taky budova, zahraničního vysílání... Náš vedoucí, Pepa Havlíček, ten připravoval techniku v bunkru na Žižkově, kam se pak přemístila ta galerie z Vinohradské.*

*Takže já myslím, že technika se jako celek zachovala velice dobře bez nějakých příkazů... nikdo nás k ničemu nenutil a nikdo nám nic nezakazoval. To byly ještě jiné časy, než když se na Hrad posadil ten brejlatej – jak se jmenoval – Husák, tak to už potom se lidi měnili.*

### **3. Spolupráce s režiséry**

Pojďme uzavřít téma bratské pomoci, které jste podrobněji zmínila v životopise pro projekt Paměť národa. Spolupracovala jste za svoji kariéru nejprve techničky a poté zvukařky (mistryně zvuku) s většinou režisérů své doby. Tomu nejslavnějšímu, Jiřímu Horčíčkovi, se budeme věnovat podrobněji, ale zkuste teď vzpomenout na ostatní, kteří tradičně zůstávají v jeho stínu a charakterizovat je.

*První zážitky mám ještě z padesátých let s režiséry Přemyslem Pražským a Josefem Bezdíčkem. Myslím, že svojí první rozhlasovou hru jsem ještě jako technička točila s režisérem Miloslavem Jarešem v roce 1960, byla to Zimní pohádka. V té době jsem často pracovala s režisérem Jirkou Rollem, vzpomínám třeba na Gogolova Revizora. Ale potom, když jsem se stala zvukařkou, tak vlastně moje první hra byla s panem Miloslavem Dismanem (od r. 1952 byl vedoucím režisérem vysílání pro děti a mládež), jmenovala se Velrybí domov a velrybu hrála Jiřina Šejbalová. Pro mě to byla první rozsáhlejší práce, kdy jsem musela třeba tu velrybu natočit tak, aby zněla výrazně jinak.*

Co se Vám vybaví, když vzpomínáte na režiséra Miloslava Dismana? Co byl jeho charakteristický rys?

*Pan Disman... to byl zkrátka strašně hodnej člověk, to se nedá popsat. Nebyl s ním nikdy problém, vždycky důvěřoval tomu, co mu kdo nabídl. Rozhlasových her moc nedělal, protože měl svůj dětský soubor (DRDS). Pak přišla moje první velká umělecká kompozice Romance pro Křídlovku v režii Josefa Červinky. Toho jsem obdivovala ještě před nástupem do ČsRo. Romanci recitoval Luděk Munzar... a tam jsem se taky setkala s panem Hrubínem. Z toho jsem byla taky nadšená, že jsem se v rozhlase mohla potkávat s autory.*

Bylo běžné, že se autoři účastnili nahrávání?

*Ne, třeba pan Hrubín přišel, až když to bylo hotový, když jsme to poslouchali.*

Konzultoval s ním předtím Červinka scénář?

*No... s Hrubínem konzultoval jednak Červinka, jednak Luděk Munzar. Taky si pamatuju, že tito dva se ze začátku neshodovali v přístupu, takže se tenkrát další natáčení odložilo asi o měsíc, ale já jsem si strašně hlídala, aby mi to dali, abych mohla s Červinkou zase spolupracovat. Pro mě byl zajímavěj i tím, že četl za války v BBC s panem Tigridem a Oto Ornestem v relaci „Volá Londýn“, na což mě upozorňoval můj tatínek, než jsem do rádia šla. Bylo pár lidí, na který jsem se těšila, že je poznám osobně..., mezi nimi byl i dramaturg Dalibor Chalupa a hudební režisérka Anna Hostomská. Já jsem totiž byla fanda do opery a paní Hostomská dělala pořady, kde byly operní árie, a to zkrátka jsem poslouchala vždycky, když to bylo a pak jsem byla ráda, když jsem ty pořady s ní točila.*

*Dělala jsem taky s režisérkami Janou Bezdíčkovou, Olinou Valentovou a Alenou Adamcovou nebo třeba s Věrou Frühaufovou (později Kovaříčkovou) – s tou sem se dost kamarádila. Bylo fajn, že jsme točili dvě věci, který napsal Vlado Prikazský. Ona vůbec nepředehrávala. Byli režiséři, třeba jako Josef Svátek, který předehrával hercům rád. No tak ty reakce herců byly potom zajímavý... Ale koneckonců Svátek byl herec stejně jako režisér Jan Berger nebo třeba režisér Oldřich Hoblík, kterej na přelomu 50. a 60. let hodně hrál ve filmech. Ale zpátky k té Věře Frühaufové – potom, když už odsud chtěla odejít, tak dělala hodně pořady v Divadle*

hudby. A nebo s tím souborem Krčkovci, kde třeba pan Brousek za hry souboru četl životopis Karla IV. To byly vždycky takový chytrý věci a to mi vždycky dala vědět.

*Ale přeci jenom jsem si říkala, že bych neměla spolupracovat jen s režiséry, ale měla bych si hlídat taky režiséry.*

Je za tím nějaký profesní důvod? Že třeba režiséři byli ostřejší, přísnější...?

*Ne, ne, tak to nebylo. S paní Bezdíčkovou jsme dělali Černýho Petra, co ho nafilmoval Forman. S Olinou Valentovou jsem točila četbu na pokračování Dům o tisíci patrech od Jana Weisse. To četl pan Rudolf Pellar a já byla nadšená, protože jsem viděla, co jako všechno může herce, když umí..., jak třeba umí dýchat. To pro mě bylo taky dobrý poznávat herce osobně, ale i ten jejich přístup k práci. Když ti tam přišel pan (Jiří) Adamíra a představil se, tak jsme byli na větvi, protože toho každý znal. Nebo točit s panem (Václavem) Voskou, to byli tak normální lidi, jak byli slušní... Čím byli větší machři, tím byli normálnější.*

Říká se, že každý režisér pracuje jinak... Mohla byste Červinku porovnat třeba s Jiřím Melčem nebo Josefem Henkem?

*Tak pochopitelně, každý pracoval trochu jinak. Někdo třeba neměl tolik připravenou koncepci a dával víc na to, jak budou číst herci na čtený zkoušce, a po ní třeba svoje představy změnil. Ne všichni režiséři ale čtené zkoušky před natáčením pořádali, i když měli třeba nějakou zkoušku ještě mimo studio. Většinou ale platilo, že se to na zkoušku četlo. A pak režiséři šli do studia a říkali, tohle ne, tohle se mi líbí... a podobně se obraceli na nás, zvukaře. Na čtený zkoušky u Horčičky i Červinky jsem chodila. Červinka měl většinou chytré herce, který než začali zkoušet, tak si povídali, takže to bylo pro mě takový vzdělávání nejen k rozhlasu.*

*Takovej výjimečnej byl Josef Melč, dělal strašně moc záběrů, a námaha s hrou někdy nebyla adekvátní výsledku, i když dělal hezký věci! Ale vopravdu to trvalo dlouho. Takže se právě jednou přihodilo, že jsem mu řekla, Pepo, pojedu s tebou na hory, ale nebudu s tebou nic dělat. Naposledy jsem s ním dělala v osmdesátých letech Urfausta, kde hrál Rudolf Hrušínský, Eda Cupák a Klárka Jerneková, a to jsme si tam dost užili, protože... jak bych to řekla... já jsem byla dost energická na toho Pepu Melče, takže když chtěl, abychom poslouchali všech pět nebo šest záběrů, tak jsem mu jednou dala magnetofon, 'tohle když zmáčkneš, tak ti to bude hrát a můžeš si to*



*poslechnout sám, my si dojdeme zatím na zmrzlinu...'* Takže jsme s panem Cupákem a tou techničkou Aničkou Zobačovou šli naproti do cukrárny, že jo.

#### **4. Jiří Horčíčka**

Jeden z režisérů, s nímž jste pravidelně spolupracovala v letech 1972 až 1986, vydá na samostatnou kapitolu. Jak jste se s Jiřím Horčíčkou potkala?

*Jirku jsem znala z poslechu rádia. A když jsem přišla do ČsRo, poznala jsem jeho tatínka, který tu jezdil v provozním výtahu. A vůbec nevím, jakým způsobem jsme si začali tykat, to bylo asi v roce 56. A von ze začátku dělal asistenta režie Josefu Bezdíčkovi, Přemyslu Pražskému a od nich se učil. A pak začal dělat svojí režii, což se teda proslavil hlavně v začátku Válkou s Mloky.*

V roce 1958.

*Hm. Ale to sem ještě s ním nedělala, to s ním dělaly hvězdy, pánský, mistři zvuku Zdeněk Škopán a Ota Palír. A ještě tady byl jeden zvukař, to byl Gusta Dostál, se kterým Jirka – radši budu říkat Horča – hodně pracoval.*

*Já jsem s ním začala dělat asi v polovičce šedesátých let recitační pásma, těch bylo pár, protože Horča dělal hlavně hry, pohádky a četbu na pokračování. Měl totiž k ruce dramaturgyni (Jaroslavu) Strejčkovou, takže dělali takový půlhodinky, dramatizované četby na pokračování... třeba Cirkus Humberto, Klabzubova jedenáctka... Ale musím říct, že sem si z těch několika recitačních pásem odnesla hodně. Jednak Horča měl požadavky, jednak jsem zjistila, že von má důvěru ve zvukaře, v techniky. On byl jiný..., než byli takový ti méně schopní režiséři, kteří ze sebe dělali důležitější, než byli. Jirka zkrátka uznával profese. A tam mě, bych řekla, učil poslouchat, identifikovat hlas, text a muziku. I když to de dohromady, tak to poslouchat v podstatě každý zvláští a porovnávat, jestli tý muziky má být víc nebo míň. Já bych řekla, že tohleto je dost složitý, si to uvědomovat. Já jsem se ze spolupráce naučila, jak tam tu muziku dávat, že nemůže bejt bez ladu a skladu, že musí mít zkrátka začátek a konec.*

*Asi vod roku 70 dělal se Zdeňkem Škopánem, ale potom se něk v práci rozešli a von hledal, zkoušel zvukaře, se kterým by pravidelně točil..., on tady měl taky jiný, ale třeba Ládu Baka vyhodili v roce 69, kdy vyhazovali hodně. Jirka na tom taky nebyl*

*nejlíp, von myslím předtím dělal šéfrežiséra a pak ho sesadili. Nevím, jestli pak taky nebyl vyloučený ze strany.*

Byl, v roce 1970.

*No jo. On málokdy dělal věci tendenční. A oni přeci jen využívali jeho schopnosti, protože s tím zvukem uměl..., hrál na trubku čili dobře rozuměl i muzice. Byl jako dítě v Dismanově rozhlasovém a divadelním souboru a vlastně byl i v Souboru Julia Fučíka, kde právě hrál na trubku.*

*Ale abych dopověděla, jak jsem se k němu dostala... Zkoušel několik zvukařů, ale (mistr zvukových a hudebních efektů) Radek Nikodém z režiséru ozvučení, jak se jim teď říká (dříve gramomixéři), mu doporučil, aby zkusil mě. Já sem se ho neptala proč si mě vybral..., byla sem vždycky překvapená, když říkal „dál“. Takže pak už jsme točili furt a furt a furt a furt až do roku 86, resp. kraje roku 1987.*

*Nemuseli jsme si moc říkat, zkrátka jsme si rozuměli. Von věděl, že sem byla vždycky připravena, že sem chodila na všechny čtené zkoušky. Náročný bylo, když jsme pak věc točili a čtené zkoušky trvaly tak dvě hodiny – zvukař, kterej seděl za mixážním pultem, nesměl už nic zakazít. Ale tím, jak jsem chodila na ty zkoušky, tak jsem věděla, kdo bude jak mluvit a uměla sem je postavit k mikrofonům. Jirka do toho vůbec nemluvil. Jenom měl třeba požadavek, aby to nějak doznávalo nebo tak. Chtěl vědět, jak to dělám, tak sem mu to předvedla, von souhlasil a pak už mě žádným vysvětlováním nevotravoval. Přišel až tehdy, když jsem zvuk ve finále míchala.*

*Když jsme natočili scénu, třeba dvakrát třikrát, málokdy ale víckrát, tak hned potom řekl techničce, která pásy stříhala a slepovala, tohle dej z první scény a tohle ze druhý. Říkám to proto, že pak už názor neměnil a techničku nekontroloval. Čili měl důvěru ve všechny profese, ale svoje spolupracovníky si vybíral, i techničky, protože to musely bejt holky, který si dovedly věci dost organizovat.*

*Později jsme se radili třeba i o obsazení rolí a někdy sem ho navedla, i když jsem měla třeba blbej nápad. Takže já sem byla za spolupráci dost ráda, protože s nim to stálo zato.*

Často vzpomínáte, jak jste spolu začali točit inscenace ve stereu, povězte...

*Vozila jsem ho z rádia domu. A jednou, když jsme jeli kolem nemocnice v Krči, tak Jirka povídá „hele, víš, co je to stereo“? „No bodejť bych nevěděla...“ ale v té době jsem ještě stereo nezkoušela, to dělal snad jen Vašek Smitka a samozřejmě Zdeněk Škopán, kterej měl vůbec první stereo inscenaci, pohádku Krápník a Františka (rok 1965).*

*S Horčou jsem jako první stereo dělala poému o Leninovi (1977), kterou napsal velký básník [ironicky] Václav Hons. A Horča furt říkal, „co s tím budu dělat, co já s tím budu dělat...“ a pak... „víš co, naučíme se na tom dělat stereo.“ Tak jsme si na tom vyzkoušeli, co šlo. Ale bylo to ještě takový to falešný stereo, že to bereš monově a pak nahrávku umístíš někam na tu bázi. Nebylo to ještě to pravý, že bych snímala prostorově ze dvou mikrofonů. Byla to veliká škola a vznikla při tom spousta legrace, protože Vašek Postránecký dělal Lenina a vždycky když přišel, tak se ptal: „Už tam mám svůj leninský mikrofon...?“ [smích] Takže soudruh Lenin nás naučil, a mohli jsme začít dělat velké věci... třeba detektivní Město malérů Elleryho Qeena, kdy už jsme ty fígle znali. Respektive já ty technický... a tak nenápadně jsem ovlivňovala pana režiséra [svérázně]. Pak už jsme se rozjeli a dělali spoustu věcí, ale něco taky v monu.*

*Někdy bych řekla, že se stereo dneska používá nadbytečně. Že je někdy lehčí natočit stereo věc než natočit mono, protože ten prostor se dá udělat tak, že posluchač víc pochopí, kde je, když je stereovej, kdežto když je to mono, tak závisí víc na postavení těch mikrofonů, aby to tak znělo.*

*Spolupracovala jste s Horčičkou už v půlce 60. let na několika recitačních pásmech a pak pravidelně od roku 1970 do roku 1987.*

*Jo, potom sem si řekla, že už toho musím nechat. Jednak jsem věděla, že Jirka tam má Karla Nedorosta, kterej byl taky přes muziku, výbornej zvukař. A že už nemám ty nápady, co sem měla dřív.*

*Váš tandem trval velmi dlouho, byly mezi vámi nějaké konflikty nebo vypjatější situace?*

*To je jasný, že jsme se párkrát raflí. Třeba když už jsme točili moc dlouho a byla únava, ale napětí nikdy nebylo kvůli nápadům. Ono zase tolik sem mu jich nedávala, většinou sem si to vyvodila z toho, co mi řek, že by chtěl. Třeba když přišel, že budem*

*dělat thriller Let do nebezpečí tím způsobem, že vlevo bude kabina a piloti budou tady... A já sem říkala, to jako poletíme furt doleva nebo co? No tak to musí letět nějaký letadlo proti nám, aby to šlo...*

*A to se dělalo podle toho, jak byli u mikrofonů umístění herci. Tam třeba byl dispečink a zároveň letadlo. Tak se to muselo udělat tak, aby bylo i v monu jasný, kdy jsme v letadle a kdy na dispečink ... Tak jsme třeba v letadle dávali slabý zpoždění dispečinku, jak na ně povykoval a když byl zase víc dispečink, tak jsme zas zpožďovali toho Edu...ten byl v plenéru a tamty byli... Těžko vysvětlovat... já ti musím říct, že teď by se mi z toho točila hlava. Ale tenkrát byl člověk nadšenec. Musel bejt nadšenec.*

*My jsme třeba měli někdy odlišný názory, co se týče společenský situace, protože von by třeba nepodepsal nějaký protesty, petice, protože tím, že byl dříve ve straně, tak byl víc sledovanej. Ale taky dělat zvukaře, to nebylo v hierarchii tak vysoko, jako dělat režiséra, takže u něj to byl problém. Ale nemůžu proti Jirkovi... když jsme měli jiný názory, tak jsme si to řekli a bylo.*

*On potřeboval zvukaře, kterej spolupracoval, kterej nebyl automatickej. Někteří zvukaři třeba čekali: „Tohle přidej, tohle uber, až ti řeknu, tak to...“ Potřeboval někoho, kdo měl svůj přístup, protože jinak by třeba nestačil pozorovat herce. Takhle se soustředil na ně a ostatní nechal na nás. Když jsme něco natočili, tak říkal... tak Borkovcová, co ty na to? A já sem říkala, no dobrý... Ale von někdy, „nekecej, na tvech zádech vidím, jak se ti to nelíbí“.*

Občas vyprávíte, které schopnosti jste na Horčičkovi obdivovala... Zavzpomínejte prosím.

*My jsme třeba točili Otce Goriota. Hrál tam Viktor Preiss, to byla myslím jeho první velká role. A tam byly role dvou sester, hrály Alena Vránová a Růžena Meruňková. No a Horča měl představu, jak mají ty sestry vypadat, a zjistil, že s Alenou nehne, měla nějaký soukromý problémy, že jí to prostě nesedlo... A tak Jirka říkal, tak si na to musím sednout a druhý den přišel a zkrátka tu figuru předělal. Ne jako textově, ale chtěl vod tý Aleny něco jinýho, co ona už zvládla. To sem byla překvapena, že on to doved ve svý koncepci změnit. Což platilo někdy i na hlasový zkoušce s herci, když nějaký herec měl nápad, kterej neřek, jenom mu předved, že to umí číst svým způsobem. A Jirka zpozorněl a řek: To je lepší, tak to budeš dělat. Jo, von se nedržel*

za každou cenu své představy... Jinak... někdy taky četl sám, třeba v Letu do nebezpečí.

*Nebo jindy se třeba stalo, že v průběhu natáčení (ne při) zemřel herec, to byl Petr Svojtka. Takže Jirka musel přepsat některý scény, kde ten Petr ještě... já už nevím, jak to dělal, ale musím říct, že on si doved se vším poradit. To nepochopím [smích].*

*A pak sem ho taky obdivovala... dělali jsme hry, který nebyly textově na úrovni a on je doved zpracovat tak, že se daly poslouchat. Třeba Měsíční svit, což bylo o tom, jak zabavili soukromníkovi pilu a takový pitomosti..., tak si vymyslel vesnickou kapelu, kde učitel – figura z tý hry – s tou vesnickou kapelou zkoušel. Muziku, takovou do lidovky, dělal myslím František Kovaříček. A nakonec to bylo k poslouchání. Opravdu, to byl kumšt režisérskéj, to bych řekla, že nikdo jinej neuměl.*

Mohl si sám rozhodovat, jaký hry bude točit?

*Ne vždycky, já myslím, že když měl dobrou pozici..., podobně Strejčková, když něco dramaturgovala, tak chtěla, aby jí to režíroval on.*

O Horčičkovi se tradičně mluví jako o režisérovi živelného naturelu, který byl hodně energický a ponořený do své práce...

*No, to taky. Byl dost hlasitej i na ty herce, ale nikdy jim nepředváděl, jak to maj dělat. Vždycky doved vysvětlit, co od nich chce. Jo, jenom když ho někdo naštvál, protože řek, že potřebuje jít dřív domů, tak to neměl rád, to na něm pak seděl... ale teda zase podle toho, kdo to byl za herce, že jo.*

*Ještě k tomu jeho temperamentu... Když jsem v roce 1987 spolupráci skončila, tak mi řekla režisérka Adamcová, jestli bysme teda natočily spolu. Natočily jsme dvě věci a já jsem říkala, Aleno, nezlob se, ale nemůžu. Protože to bylo tak klidný... [znuděně].*

Říkala jste, že Horčička vynikal i hudebním cítěním, protože sám hrál na trubku. Měl někdo z těch ostatních režisérů podobné cítění? A v čem je důležité, aby režisér uměl dobře vnímat i hudbu?

*Já bych řekla, že je to dost podstatný. Takovej Petr Adler, to byl v podstatě vyštudovanej hudební historik myslím. A taky vím, že když jsme točili spolu několik*

*věcí, tak jsem někdy nechápala, že on si bral jako muzikanta většinou pana Zdeňka Šikolu a když jsme tu hudbu dotočili, tak já jsem si říkala, tohle tam snad nemůžeme nikdy dát... A oni ty dva si velice fandili a byli spokojený a potom, když jsme to dávali dohromady, tak jsem zjistila, že měli pravdu, že dovedli odhadnout, jak to bude znít.*

Pro vás jako zvukařku to muselo být taky důležité umět vnímat zároveň text a hudbu?

*Umět vnímat obojí a umět si to rozdělit, identifikovat každou vrstvu hudby a slova, abysme pochopili, jestli ta hudba pod tím nás neruší. To byla zvukařská zkušenost, kterou sem získala i tím, že jsem se to zkraje učila od Horčičky při recitačních pásmech.*

Nepřipadal si někdy v rozhlase Horčička v rozhlase osamocenej, jako výrazná osobnost, která začala experimentovat už v 50. letech se scénářem i se zvuky?

*Mně nepřipadal, že by byl nadřazenej. No tak asi někteří režiséři, který moc neuměli, tak těm asi lez na nervy... Ale jinak každěj režisér byl jinej. I když třeba takovej Ivan Holeček ho někdy napodoboval, a to bylo znát...*

Když pročítáte literaturu... o Horčičkovi se často píše, že „vytvářel novou podobu radiofonní inscenace“. Co to znamená?

*Tomu nerozumím.*

Využíval „dynamickou akustickou montáž“.

*No že jsme využívali různý prostory, že se jenom nesedělo u mikrofonu.*

Využíval „kombinace ruchu a hudby“, přičemž zvuk pro něho nebyl jen ilustrací slova, ale také něčím, co má svůj vlastní význam.

*Ano, to je podstatný velice. Do těch her se totiž jinak dávaly většinou jen takový jako realistický zvuky. Typu, že se použil zvuk skutečného kočáru, když se ve hře objevoval kočár. Ale Jirka ty věci ještě zabarvoval. Když měl nápad sám, nebo někdo z nás, nebo často Radek Nikodém, ten měl geniální nápady.*

*Třeba v Letu nebezpečí jsme byli jakoby v tom letadle a až když jsme měli všechny zvuky smíchaný, tak jsme tam přidávali ještě zvuk letadla. Takže já sem tam míchala všechny možný věci, ale přes stůl byl Radek Nikodém a staral se, aby to letadlo letělo správným směrem. To bych sama nezládla, spolupráce s ním byla*

*vždycky výborná. To jsme se nasmáli. Radek byl gramomixér (mistr zvukových a hudebních efektů), teď se jim říká režiséři ozvučení pořadů. Ten ty zvuky (konkrétní) přinášel.*

*Já když si teď ten Let do nebezpečí poslechnu, třeba začátek, tak vůbec nevím, jak sem mohla udělat tu letištní halu. Protože mě se zdá perfektně zvukově udělaná s tou hlasatelkou a potom, jak tam ten Eda (herec Eduard Cupák) putuje.*

Spolu s Nikodémem jste v Horčičkově režii natočili i slavnou adaptaci románu Vojna a mír. Když ji tak poslouchám... to jste se asi hodně nadřeli, ne?

*V tomhle případě, co se týče zvuků s těma vojákama, bitvy a todleto, to jsem vlastně poslouchala, co chce režisér, jak to má vypadat, ale abych jim říkala, todle dej sem, tak to sem ten stereo scénář tolik neovlivňovala. Já jsem v této hře stereo scénář ovlivňovala, když se točili normální textové scény... Ale tohle bylo dost složitý... dvě armády válčící proti sobě.*

A když se promísej...

*... no, tak to už sem jim do toho nechtěla kecat. Když si to poslechnu teď, tak se divím, že jsme to udělali. Velkou zásluhu na tom měl Radek, protože on právě přinesl hodně těch vojenských bitev... a fakt je ale ten, že jsme točili sbory pro Napoleona a pak pro Kutuzova. A to jsme používali různé nahrávky z hospod, ze schůzí..., což jsme točili v rádiu, takže to nebyla jednoduchá práce, aby ten zvuk odpovídal a dal se smíchat s tím, co přinesl Radek.*

O panu Nikodéma se vypráví legendy, že ležel na lavičce na zádech a každou rukou si hrál s jiným přístrojem, když míchal hudbu.

*To nebylo u nás, protože on toho tolik nemíchal, většinou jen zvuky přines a my jsme to smíchali. Ale fakt je ten, že bylo vždycky jasný, co Radek říká a chce.*

Jak moc jste využívali nahrávek veřejných prostor? Třeba fotbalové utkání, ruch ulice a podobně.

*Když se něco odehrávalo venku, tak jsme to natočili v béčku v Karlíně, říkalo se tomu plenér, protože tam to bylo hodně utlumený. Stereo se točilo v Karlíně, na Vinohradech mono. V Karlíně se vysílalo vod války a tam to velký studio bylo první zařízený, že tam dali stereo magnetofon osmistopáky (osmistopé magnetofony), tak se*

*to využívalo na stereo nebo mono, jak člověk chtěl... připadal si strašně důležitéj. Jinak záleželo, jaký zvuky přinesli ti režiséři ozvučení.*

*Když zvuk nepřinesl, tak jsme si prostě museli vymyslet, jak věc ve studiu udělat. Jednou jsme třeba točili takovou kravinu... Balada v podzemí, původně se to jmenovalo Balada v kanálu. Byl to většinou dialog Hanzlíka – kterej něco proved a schoval se do kanálu – s policajtem – hrál ho Sovák – kterej ho viděl a vlez tam za ním a všechno se to točilo jakoby v tom kanále. V plenéru byla taková kameninová velká nádoba na vodu, ale voda tam nebyla. Takže když třeba na něj povykoval, tak se naklonil do tý jakoby studny a tam jsem měla jeden mikrofon a ono se to odráželo od tý kameniny a byl to kanál. No, muselo se na to přijít...*

Mám tu seznam publikovaný v knížce Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér, seznam Horčíčkovy tvorby.

*Ukaž... No, jo, tady je ještě Cesta do Úbic (1967), to jsem ještě netočila, to bylo s dramaturgem Jaromírem Ptáčkem. Pro Horču byla podstatná tahle spolupráce a taky s dramaturgyní Jaroslavou Strejčkovou. Dělalí perfektní věci. Já tady vidím třeba dramatizovanou četbu Cirkus Humberto, kterou jsem dělala nebo rozhlasovou hru Číslo 3711, to už z 80. let.*

Horčíčka také jezdil na různé stáže do zahraničí, v letech 1963 – 1969 zejména do Německa. Jezdila jste s ním?

*Ne, ne, ne, tam byli zvukaři místní.*

A jak moc to bylo běžné?

*No bylo to i naopak, sem třeba jezdil anglický režisér v 60. letech.*

V té době byla takováto čilá výměna?

*No. Hele, von ten rozhlas ted' není už tak důležitéj. Tenkrát dělalo hodně to, že televize měla jeden program a rozhlas měl víc. Ted' je to jiný.*

Stalo se někdy, že by Jiří Horčíčka třeba v Německu objevil důležitý režijní postup, který mu tu chyběl?

*Ne, nikdy. Von zas tak často na stáže nejezdil. Myslim taky, že nikde venku se tak rozhlasová hra nebrala, nebyla tak pečlivě zpracovávaná. Vzpomínám, že jsme točili*



*s Věrou Kovaříčkovou jednu japonskou hru, která byla blbě zvukově udělaná... Oni zvuk nevyužívali soustředěně. My jsme si říkaly, že jsme rozhlasoví kamerameni, soustředili jsme se na každou obrázek. Když někdo třeba přišel do hospody, tak muselo bejt jasný, že je v hospodě...*

No, já bych si prostě zašel natočit hospodu do města.

*To bys poznal, že je to velice rušivý... V restauraci si nemůžeš zařídit, aby byly zvuky právě v té chvílce, kdy je potřebuješ. Takže když jsme třeba potřebovali vložit cinknutí püllitru o püllitr, tak jsme to dělali v místě, kde nás to nerušilo, kdy byla pauza nebo... určitě ne, když někdo mluvil potichu a do toho bysme cinkali, to by byla blbost, že jo, což se ti může stát, když seš v reálu.*

*A pak taky mám zkušenost, že když herec nemluví ve studiu, tak potom mluví spíš tak, jako by byl na divadle – na jevišti mluvíš jinak než ve studiu na mikrofon. To je častý, že jsou divadelní herci velký hvězdy, ale když přijdou do rádia, tak tam už to neplatí.*

*Já bych řekla, že je to zbytečně složitý stěhování přístrojů někam, když se to dá všechno udělat v normálním studiu. Režisér Jareš si třeba vymyslel, že bude točit v Chrámu sv. Barbory v Kutný Hoře, natočilo se to, potom mu tam něco chybělo a my jsme to museli dotáčet tady ve studiu... a nikdo to nepoznal, protože se to natočilo dobře.*

Ale ten prostor je tam obrovskej...

*No jistě, tak se to muselo vymyslet [důrazně]! Takže to mě ubezpečilo, že se to dá zvukově udělat, natož teď, když mají různý fýgle.*

Bavili jste se někdy o tom, proč u rozhlasu Horčička tak dlouho zůstává a nedělá třeba film?

*On dělal krátce v televizi inscenace, ale zjistil, že to nejde. Já bych řekla, že to není možný, aby byl rozhlasovej a televizní režisér ve všem hvězda. Třeba Pepík Henke dělal v televizi Manon a některý mu to kritizovali. Možná ještě tak filmovej a televizní, ale rozhlas, to chce úplně jinej přístup.*

Větší citlivost ke zvuku?

*No, asi jo.*

## **5. Jak se změnila práce zvukaře**

Kolik času vám běžně trvalo vytvořit hodinovou rozhlasovou hru?

*Dejme tomu, že se čtrnáct dní natáčelo a týden se to stáčelo. Každý den odpoledne třeba točili herci a večer jsme stáčeli. Ale záleželo, jak to bylo složité. Třeba Vojnu a mír jsme dělali šest týdnů. Složitěj byl taky Šolochův Tichý Don nebo Otčenáškův Kulhavý Orfeus.*

Díky nové technice se dnes experimentuje s možnostmi zvuku ještě více než za vašich časů. Myslíte, že zvuk může mít takovou moc, aby byl výrazovým prostředkem sám o sobě?

*To si nedovedu představit. Oni se dělaly takový pokusy, třeba že se jelo tramvaj a snímaly se nějaký zvuky kolem. Ale to je... opravdu... já to nebaštím. Protože když chceš udělat příběh, tak o tom místě stejně musíš mluvit.*

*Mně osobně se nelíbí, když se dnes zpracovává hudba a zvuk, ale slovo je tam nepodstatný, to neberu. Protože pro rozhlas je pro mě nejpodstatnější slovo a oni mu začali říkat zvuk. To pro mě není jenom zvuk. Ale to je starej názor, to je konzervativní, to se nedá nic dělat.*

*Ale na druhou stranu vzpomínám... jak jsme točili hru Královská noc – vyprávění o herci, kterej emigroval z Hradce Králového do Vídně – tak v ní byly scény, který se daly zvukově zkreslovat, takže jsme to udělali jako takový audio, kdy člověk nešel po tom obsahu, ale po těch zvukovejch obrazech. Problém byl s obsazením – autorka chtěla Vosku a Danu Medřickou – oběma se do toho nechtělo. A trvalo dlouho, než se nuceně sešli.*

Jak dlouho trvalo vytvořit takovou audio scénu, která pak měla třeba tři minuty? Dneska má mistr zvuku jednotlivé stopy přehledně na jediném monitoru, ale vy jste počítač k dispozici neměla.

*Dneska sice všichni dělaj na počítači, ale nevím, jestli mají tvůrčí party, který by si tolik rozuměly. U nás měli důležitou roli i natáčecí technici, protože zvukové stopy*

*byly místo monitoru jen na magnetofonech. My jsme měli šest magnetáků. Na jeden jsme točili a z těch pěti se dávaly všechny ty přídavky. Na jednom byla muzika, na druhym byl dejme tomu vypravěč a pak byly třeba nějaký války... A dělali jsme tak zvaný formixy. Když tam bylo třeba dát víc věcí, jako v Letu do nebezpečí, to nešlo dělat najednou, tak jsme si připravili vždycky kousek a pak jsme do toho ještě dodávali.*

Pak se to stáčelo v jedné mašině?

*Na jeden magnetofon no. Zvukař to měl v ruce, protože magnetofony byly na rozjezdy, jo, takže tadydle byl text a já sem si musela naznačit, co je na kterym magnetofonu a různý fígle jsme tam taky dělali, měli jsme tam magnetofon, kterej se dal zrychlovat a zpomalovat a ten se používal na tzv. vazbu. Ona když je slabounká vazba, tak zdůrazní hlas. To bylo třeba ve Vojně a míru, Luděk Munzar byl trošku vazbenej. Byl zdůrazněnej, takže já jsem ho mohla smíchat... jeho průraznej hlas, tímhle tím podpořenej, dát ho do hudby, která byla dost hlasitá, ale bylo mu stejně rozumět. Zkrátka takový fígle zvukařský, který si každěj zvukař našel a vypracoval se k tomu.*

A když jste to smíchali a zjistili, že je to jinak...

*No tak jsme to udělali znova no.*

Takže to bylo náročnější, než jak se to dělá dneska.

*No, to víš, že bylo, ale já nevím, jestli bych to uměla na tom počítači, protože pro mě to dělalo obraz hned, hned jak sem to poslouchala, sem ho měla před sebou.*

Dneska se vyrábí v počítači většina zvuků.

*No ale tehdy jsme hodně věcí točili ve studiu. Třeba otevírající se dveře. Nebo třeba šavlování, tam jsme použili zvuk vidličky. Protože spíš vynikl zvuk šavlí, než když si používal přímo šavle.*

Co všechno se tehdy se zvukem dalo dělat?

*Mohla sem měnit hlasitost, vazbu sem už zmiňovala, mohlo se to rozkmitat..., byly tam filtry, měli jsme haly, teda rámusárny. Rámusárna byla velká místnost ve starý budově na Vinohradský, byla dlouhá asi deset metrů. Na jednom konci byl mikrofon, na druhym byl reproduktor. Do toho reproduktoru se posílal zvuk a tím mikrofonem zase*

*se to bralo. Tak tomu jsme říkali rámusárna. To jsme mohli ovlivnit jen tak, že jsme tam dali buď víc zvuku, nebo míň.*

*Měli jsme natočenýho herce nebo povídání a teď jsme potřebovali něco výjimečného, u Londona třeba. Aby to bylo odlišný, ale ne dozvuky – jsem řikala, to děláme furt, musíme to udělat jinak, tak sem to poslala do tý rámusárny. No a do toho halu (nebo taky tzv. předhalu) jsem se zpožděním dávala realistickej zvuk. Čili nejdřív se nám to rozeznělo a pak teprve znělo to slovo, byl to takovej neskutečnej zvuk...*

*Krásnej prostor dělalo taky Rudolfinum, kam se propojovalo. A potom později jsme měli krabičky, kde se dalo všechno udělat, to už bylo asi v posledních třech letech.*

*Některý věci se musely dělat vysloveně na koleně. Já když sem zrychlovala – ale neměli jsme mašiny na zrychlení a zpomalení – tak jsme na tónovej motor magnetofonu namotali pásek nebo klebeband a ono, když toho byl větší objem, tak to šlo rychleji a nebo jsme to na to natočili, až když to šlo rychleji a pustili jsme to normálně a ono to bylo potom zpomalený...*

*Já jsem nebyla tak technicky zdatná jako Zdeněk Škopán, se kterým dělal Horčička dřív. Šla jsem jen po praktický stránce. Dovedla sem využít všech možnejch věcí, ale abych to teoreticky popsala, to ne. Ale Jirka zkrátka cenil, že sem měla názor na ten text. Což většina zvukařů nemívala.*

**Kdy začali zvukaři pracovat na počítačích?**

*Až v tomto století.*

## **6. Předrevoluční čas a listopad 1989**

**Když nastala sametová revoluce, jak jste ten čas prožívala?**

*Pro mě ta revoluční atmosféra nezačala až v listopadu 89, ale už vlastně na podzim 88. Kamarádila jsem se s režisérkou Hanou Kofránkovou, která měla za švagra filozofa (chartistu) Ladislava Hejdánka, takže jsem přes ni měla hodně informací o disentu. Navíc jsem si půjčovala od Pepy Červinky literaturu ze samizdatu (jako překladatel uváděl občanské příjmení Schwarz) a měla jsem přes něho zprávy od pana (Pavla) Tigrida. A teďkon na podzim 88 měl Havel první veřejnější vystoupení na*

*náměstí na Žižkově. A potom od ledna se začaly podepisovat takový protesty, třeba když zavřeli pana (Miroslava) Kusýho, (Jána) Čarnogurskýho a Jirku Rumla a pak zavřeli i Rudolfa Zemana, kterej s Rumlem začal vydávat noviny... Tak se podepisovali petice proti tomu, že seděj v base. No a potom někdy v létě přišla Hanka Kofránková s peticí od Havla... Několik vět.*

*Byla velice podstatná a rozumná, no tak jsem to podepsala, pochopitelně, a ještě jsem tam napsala, že jsem z rozhlasu. Čímž jaksi ty cizí rozhlasly se toho chytly a potom pan (Ivan) Medek, to jsem poslouchala hrozně ráda, mě četl na Hlasu Ameriky. A taky se to četlo ve Svobodce (stanice Svobodná Evropa). Takže vedení to mělo na talíři a poslali za mnou nejsympatičtějšího člena techniky, pana Tomsu (byl vedoucím útvaru), kterej měl ale smůlu, že byl hrozně slušnej, takže vlastně moc nenamluvil a já jsem ho přesvědčovala, že v petici není nic, co by uškodilo.*

Přesvědčila jste ho?

*No nepřesvědčila jsem ho asi, protože oni přeci jenom se nesměli nechat přesvědčit. Vyhodit mě ale nechtěli a byl paradox taky v jedny věci, že to podepsala Kofránková a režiséři Vladimír Tomeš, Petr Adler... a šéfa dělal Jan Tůma, kterej z toho nedělal žádný závěr. Kdežto technika, ta jaksi z toho musela udělat závěr. Že? [ironicky] Tak jsem potom vlastně dělala jenom v Karlíně. Vlastně už asi v létě 87 jsem dělala jenom v technice, tzv. směnařku, od zvukařiny jsem totiž odešla ze zdravotních důvodů. Takže oni mě potom poslali dělat směnařku jenom do Karlína. Byla to hrozná nuda! [otráveně]*

*Pak paní doktorka zjistila, že mám nervy na pochodu, tak řekla, že mě nechá doma a to byl konec října, začátek listopadu. Taky mi říkal šéf, abych se vrátila ke zvukařům, na což říkám, 'ze zdravotních důvodů jsem zvukařinu opustila a teď kon kvůli tobě, že mě tu nechceš, tak já budu zase...' „No tak si zažádej o důchod, invalidní...“ Tak jsem šla k doktorkám, který říkaly, že mi to zařídí, všude sem se nechala geniálně prohlídnout a potom mi volala doktorka Horáková: „Ono to nejde, vy máte 87 bodů a potřebujete 90.“ A já jsem řikala: „To mně vůbec nevadí, ale vedení techniky to bude vadit, že nemůžu odejít.“ Tak jsem pokračovala v Karlíně a až mě doktorka uznala za neschopnou, protože sem byla rozklepaná, no ale pak už přišel listopad a bylo to.*

V tom krátkém, dobrodružném čase jste pomáhala na posluchačské lince, kde jste v rámci Občanského fóra sbírala informace z regionů a předávala je do vysílání. Jak jste se tam dostala?

*No já jsem se musela zapojit. To jako nešlo, abych najednou sledovala, že někdo jinej se tam cpe a bude se starat... [svěrázně]. A protože sem znala dost lidí, který byli aktivní – třeba Ivan Rössler měl už asi druhý den vystoupení – tak jsme do Opletalky chodili přebírat zprávy...*

*V rozhlasu vzniklo Občanský fórum ve dvojce, ve studiu. A byli tu samozřejmě i lidi, který s tím nesouhlasili.*

## **7. Devadesátá léta**

Co se dělo pak? Myslím mezi vámi a rozhlasem? Porevolučním, ale ještě československým.

*Řekla bych, že mě víc lidí mělo v oblíbě, a když sem honem zvali všechny ty (za normalizace) vyhozený, tak je jako Borkovcová musela vítat, protože nevěděli... no zkrátka, koupili mi kytku a řekli, dej to tomu a tomu. Oni se totiž taky někteří báli nebo jim to vítání bylo trapný, bych řekla. Ale to mně nevadilo. Pamatuju si, jak sem třeba vítala Pavla Pecháčka, kterej dělal šéfa Svobodný Evropy.*

*Já jsem dělala tu směnařku a protože se mi nelíbilo, jak je to organizovaný, tak jsem si stěžovala šéfovi a říkala jsem, hele, tohle musíš udělat jinak, že my vlastně nevíme, co je na pracovištích. Jsme čtyři, takže se budeme střídat, vždycky jeden týden budeme v provozu a zjistíme, co kde je blbý. No tak ty moje tři kolegyně odmítly a řekly, že jsem hloupá, no tak jsem říkala, to je mi jedno, že sem hloupá, to já radši pudu dělat práci, kterou jsem začínala v roce 55. Takže jsem se zase dostala do těch malejch režii a dělala jsem... Jenomže jsem zase měla kliku, protože jsem se setkala s výbornejma redaktorama.*

*Nezapomenu třeba na tu náboženskou redakci... páter Miloslav Fiala tam chodil a další vzácný lidi. Koneckonců tam byl i nákej Jirka Zajíc, kterej vedl zajímavý rozhovory s nynějším naším šéfem panem Mejstříkem (v letech 1991 – 1993 ředitelem ČRo). A to bylo všechno o něčem. Zase jsme se vrátili do časů, kdy se publicistika dala poslouchat. Dělala jsem taky se Stáňou Dufkovou a Jirkou Vejvodou Hovory z Lán*

*s panem prezidentem Havlem. Ještě s československým prezidentem. Tak to byla bezvadná práce. Naši přenosáci točili v Lánech, přivezli to v sobotu a v neděli se měl pořad vysílat. Byli jsme asi tři, které jsme to střihaly.*

To musela být odměna.

*Nevim, jestli pro všechny, ale pro mě jo.*

*Souběžně s technikou jsem taky pracovala pro redakci Host do domu ČRo 2 – Praha. Protože tam některý redaktorky neuměly střihat, tak sem říkala, hele, přineste to dřív, já to sestřihám, a ony si pak na mě zvykly, takže když mě (v roce 1992) posílali do penze, tak říkaly, 'tak to ne, pudeš do penze, ale budeš dělat u nás'. Tak sem v tý redakci Hosta do domu zůstala sedm let jako technická redaktorka.*

*Ráda vzpomínám na pořad 3\* 60, a to stereo, kde jsem se seznámila s jeho moderátory Jiřím Vejvodou a Otou Nutzem, kteří byli velice schopní. Potkala jsme taky Broňu Janečkovou a já nevím, kdo všechno to ještě dělal. Vejvoda a Nutz také od roku 1990 dělali publicistický pořad Káva u Kische s řadou hostů. To se točilo ve studiu a většinou nahrávky sestřihával Oto, ale já jsem to smíchala s muzikou, kterou dodával Jirka Vejvoda. Jeden z pořadů, který mě nadchl.*

Tak to vzpomínejte, když vás nadchl. Myslíte, že by jejich publicistika byla ještě dneska únosná? Protože oni se vlastně netajili svými názory a dávali i hodně osobní otázky...

*Já bych řekla, že byla. Protože jsme tam měli velice zajímavý lidi. Poněvadž to byla Káva u Kische, tak většinou chodili spisovatelé. Pamatuju si na Lenku Reinerovou nebo na Eduarda Goldstückera..., myslím, že sem jich dělala asi padesát. Pořad se vysílal každou sobotu.*

*A pak jednou přišel Václav Flegl, a protože mě on i Zdena Fleglová znali přes Dismančata (spolupracovala na natáčení DRDS), tak mě doporučil Jiřímu Ješovi, který dělal Dialogy nad životem, což myslím byla padesátka (stopáž).*

Jeho dialog s hostem...

*Většinou to byli muzikanti, protože pan Ješ, kterej byl taky na indexu a v base a já nevin kde všude, tak potom, když už ho pustili, dělal hudební pořady pro lidi... Takže si pozval některý z muzikantů do rádia, vzpomínám třeba na skladatele Viktora*

*Kalabise s jeho paní Zuzanou Růžičkovou, Duo Boemi a tyhle... Probíhalo to tak, že on přines materiál a já ho sestříhala a pak jsme se dohodli, jakou muziku použít, protože většinou si ji vybral host a já ji měla smíchat. Takže to byla taky krásná práce.*

*A další krásná práce byla přímo v redakci Hosta do domu s redaktorem Tondou Zelenkou, kterej dělal profily. On je vysílal ve středu večer živě, to byla třicítka a ve čtvrtek ráno se reprízovalo, ale už jen dvacet minut. Čili musela jsem nahrávky zpracovat do rána. Pamatuju si, jak sem točila s Janem Rumlem v samoobslužném studiu, protože Tonda – musím se přiznat – jako přes tu techniku nebyl odborník.*

Šlo o profilové rozhovory k hostu v kontextu doby?

*Jo, třeba John Bok tam byl, díků bylo mnoho.*

Vaše činnost v Hostu do domu se nachýlila, když jste se nepohodla se šéfem stanice...

*No, v roce 2000 sem se mu jaksi vyjádřila, že se divím, koho zvou jako moderátory do rozhlasu, že jsou to lidi, který jako musím vidět, abych jim věřila. Načež mi brzy řek, že už moji práci nepotřebuje... Ale mezitím jsem si musela udělat živnosták, protože už sem nebyla zaměstnaná.*

Co se poznámky na adresu moderátorů týče, vadilo vám, že to byli komunisti nebo co přesně?

*Ne, ne, tohleto jsem nesledovala, protože sem zažila některý nekomunisty, který byli jaksi horší než ti, který byli ve straně. Já jsem ty lidi hlídala profesně.*

Kam jste tedy potom z Prahy zamířila?

*Zavolala sem do Svobodný Evropy (SE), kde byla režisérka Hanka Vohryzková, známá ještě ze šedesátých let, která techničku zrovna potřebovala. Takže prvního dubna sem tam šla, březen jsem teda měla volnej.*

*Šéfa SE dělal Pavel Pecháček. A zase jsem byla hrozně šťastná, protože sem tam potkala lidi, který sem znala ještě ze šedesátých let. Karel Moudrý, Jan Jůn, pan Binar... A hlavně s panem Jůnem sem vždycky diskutovala, protože když sem přišla do budovy a viděla ho, jak čte anglický noviny, tak sem si k němu sedla a říkala, prosila bych překlad [smích]. Tak to bylo dobrý.*



A potkala jste pana Medka...

*Pan Medek se sem vrátil, ale dělal kancléře Havlovi, takže tam jsem ho nepotkala.*

Ve Svobodné Evropě jste pobyla jen do září 2000.

*Zavolala mi totiž pani (Miluše) Tikalová, která v rozhlasě zakládala oddělení k přípravě budoucích redaktorů, zvané elévké.*

## **8. Elévkové a Dismančata**

Souběžně s lektorováním v Tvůrčí skupiny elévů jste čtyři roky spolupracovala se soukromým rádiem Classic FM.

*Pracoval tam totiž redaktor Antonín Zelenka a já sem se jim hodila jako technik na výpomoc. Takže sem měla, pondělí, úterý, čtvrtek, pátek rádio český a ve středu Classic. A tam už sem se setkala s Ivanem Medkem, kterýho jsem znala už z padesátých let. Na Classicu dělal hudební pořady.*

Dá se říct, jaký byl rozdíl mezi soukromým rádiem a Českým rozhlasem?

*Mně to vůbec nepřišlo. Byla to malá stanice, ale poslechovost měli dost velkou, protože byla jedna z mála, které vysílaly klasickou hudbu.*

Stříhala jste jim hudební pořady?

*Hudební ne, ale zdravotnický. Měli takový seriály o různých nemocech, takže sem se tam třeba potkala s Pavlem Klenerem (v letech 1989 – 1990 ministr zdravotnictví), kterej dělal seriál o rakovině nebo s kardiochirurgem Janem Pirkem. Velice ráda sem držela s doktorem Radkinem Honzákem, psychiatrem, protože s ním byla ke všemu velká legrace. A potom sem točila pořady, který si vymyslela ředitelka stanice – Starosti starostů, takže tam chodili starostové nejrůznějších obcí a měst.*

*Byla to prima práce, ale po těch čtyřech letech sem zjistila, že to rádio jde jiným směrem a že už jim taky trochu lezu na nervy, tak sem odešla a oni byli rádi. Zavedli jedno natáčecí pracoviště s Rádiem Impuls myslím, a to mně zkrátka nevyhovovalo.*

Od roku 2000 do současnosti pracujete tedy už jen v ČRo.

*A tady sem měla taky kliku, protože studenti maj zájem o rádio, ale i o dost jiných věcí. Jinak, neřekla bych, že elévů rádio úplně využívá.*

Bylo tady podobné oddělení za komunismu? Jak vypadala příprava nadějných lidí? Všechno se učili za provozu v redakcích?

*Elévska skupina tu nebyla. Redaktoři, když mezi sebe někoho vzali, tak se o něj postarali. Nevím jak to bylo v těch osmdesátých letech, protože to už sem dělala jenom hry, takže sem do tohodle moc nepřišla.*

Když se ohlédnete za všemi dekádami, kdy jste v ČRo pracovala, vybaví se vám někdo z režisérů nebo i herců a dalších tvůrčích pracovníků, s kým jste možnost spolupracovat neměla a je vám to líto?

*Já si nevzpomínám, protože sem chodili snad všichni herci. Chyba je, že znám jen ty starý, mladý už ne, protože televize zase není můj oblíbenej sdělovací prostředek.*

Sledujete současnou rozhlasovou produkci dokumentů nebo rozhlasových her?

*Hlavně dokumenty, protože se podílím na cyklu Standy Motla Stopy, fakta, tajemství. A pak mám ráda věci, který dělá Bronislava Janečková, protože ona je vysloveně rozhlasovej člověk a těch není moc, kteří by dovedli dělat čistě, srozumitelně, rozhlasově, jak jsme my starý zvyklí.*

Odkdy spolupracujete na Stopách, faktech, tajemství?

*Pan Motl myslel, že udělá deset dílů, pak dvacet a pak že jich bude stovka... No, je to teď 360, takže kolik let? Asi pět. Von všechno točí sám, má záběry i třeba deset let starý, protože využívá všechno, co se kdy dozvěděl a teď se mu to teprve po letech hodí. A já mu ty nahrávky, které natočí, sestřihám. (Dva pořady tohoto cyklu vyhráli v prestižní soutěži The AIB International Media Excellence Awards v Londýně cenu, které se v odborných kruzích přezdívá „rozhlasový Oskar“).*

A pořad vás to baví?

*Velice mě to baví. Režisérem je Vlado Príkazský, s tím se znám taky šedesát let.*

Tak děkuju pěkně za rozhovor.

*To je hrozný, ukecaná, vid'?*

Znáte to, po desíti letech to někde vytáhnete a zjistíte, že je to pořád ještě dobrý [smích].

### **O autorovi**

*Bc. Michal Ježek (\*1989)* vystudoval obor Český jazyk a literatura na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Od roku 2008 spolupracuje s Českým rozhlasem, kde nyní pracuje jako archivář a redaktor. Věnuje se popularizaci rozhlasové historie a snaží se propagovat zejména zvukové bohatství rozhlasových depositářů a databází. Dělá to formou rozhlasových pořadů, editací webových stránek i tvorbou článků do kulturních časopisů. Součástí jeho agendy je i podíl do orálně-historického fondu ČRo.

### **Přílohy**

**Příloha č. 1: Jitka Borkovcová na akci Dismanova rozhlasového dětského souboru (foto Khalil Baalbaki, Český rozhlas)**



**Příloha č. 2: Jitka Borkovcová za střihačským stolem při natáčení filmu Jazykolam (foto Roman Štětina, 2014)**



**Příloha č. 3: Mistryně zvuku Jitka Borkovcová, z osobního archivu (1963)**



**Příloha č. 4: Žatva literární v ČsRo (asi 1986) - zleva herec Eduard Cupák, režisér Jiří Horčička a Jitka Borkovcová, v pozadí Josef Melč a Dagmar Hubená (foto J. Borkovcová)**

