

Obsah

ÚVODEM	3
ROZHLAS VE SVĚTĚ	
Mgr. Martina Poliaková: Poznatky ze stáže v týdeníku Der Spiegel	4
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.: Je rádio „pružné médium“? (Zpráva o konferenci Radio Research 2013)	4
Tomáš Kopecký: Neopakovatelný zážitek z Lipska (Seminář pro novináře ze střední a východní Evropy)	6
Mgr. Adéla Havránková: Zpravodajství a multimediální věk na Prix Italia	7
Mgr. Magda Holubová: 27. ročník Prix Europa	7
ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE	
Ing. Jiří Svoboda: 90 let s vámi	9
PhDr. Bronislava Janečková: Nebyl to jen pohled do historie (o dokumentárních projektech k 90. výročí zahájení rozhlasového vysílání)	11
Mgr. Jiří Hubička: Fonogramy jako součást vysílání k 90. výročí rozhlasu	14
Mgr. Alena Zemančková: Na co myslíme, když točíme rozhlasový dokument	15
Vítězné soutěžní přehlídky REPORT 2013	16
Bc. Jan Menger: Síť regionálních stanic Českého rozhlasu v roce 2014	17
PhDr. Bohuslava Kolářová: 30 čísel Světa rozhlasu	23
Ohlasy:	
Richard Ernest	28
Mgr. Ivana Fialová: Knihovna oceňuje Svět rozhlasu	28
PhDr. Josef Maršík, CSc.: Svět rozhlasu pomáhá při přípravě studentů – budoucích rozhlasových pracovníků	29
Filip Rožánek: Dětské vysílání Českého rozhlasu hledá cestu k digitální generaci	30
MgA. Zora Jandová: Jaké je a bude Rádio Junior	32
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., a studenti UJEP: Více otázek než odpovědí v Plamperově-Vrzákově Tacetu (Tichu 2)	33
Ing. Luboš Kasala – PhDr. Eva Chudinová, Ph.D.: Zelená vlna – pátý rok na vlnách Slovenského rozhlasu RTVS	39
PhDr. Josef Maršík, CSc.: Okénko rozhlasových pojmů 2	40

ROZHLASOVÁ HISTORIE

Mgr. Tomáš Bělohávek: Meteor – půl století popularizace vědy a techniky	44
Oldřich Unger: Měl jsem štěstí!	45
PhDr. Milan Bauman: Meteor se zrodil z bolesti	49
Jarmila Konrádová: Kolotoč v letech šedesátých	51

ROZHLASOVÁ TECHNIKA

Filip Rožánek: Digitální rozhlas se rozvíjí, další země posoudí vypnutí FM	53
---	----

OSOBNOSTI – VÝROČÍ

PhDr. Bohuslava Kolářová: Eva Mastná	54
Mgr. Tomáš Bělohávek: Ing. Alfred Technik	55
PhDr. Sláva Volný ml.: Sláva Volný	57
PhDr. Stanislava Střelcová: Helena Karásková	59
Mgr. Eva Ješutová: Jarmila Votavová	61
PhDr. Sláva Volný ml.: PhDr. Richard Seemann	62
Mgr. Tomáš Bělohávek: Zdeněk Mančal	64
Mgr. Jiří Hubička: Jiří Valenta	67
PhDr. Richard Seemann: František R. Kraus	69
PhDr. Bohuslava Kolářová: Miroslav (Ivan) Malík	70
Mgr. Tomáš Bělohávek: Miloš Midloch	71
PhDr. Richard Seemann: Odon Závodský	72
Rudolf Matys: Dr. Ilona Borská-Štuková	72
Jarmila Růžičková: Miloš (Miloslav) Machek	73
Mgr. Jiří Hubička: František Nečásek (vl. jm. Wagenknecht)	74
PhDr. Bohuslava Kolářová: Milhoš Kafka	77
Další jubilea 2. pololetí	78

RECENZE

Mgr. Eva Ješutová: Pozor vysíláme!	79
PhDr. Sláva Volný ml.: Anonce ke knize Jsme s vámi, buďte s námi!	80

PŘÍLOHA

Bc. Martina Smolková: Na (roz)scestí žánrů – Dokumentární tvorba Miroslava Buriánka (magisterská diplomová práce)	82
--	----

DO ČÍSLA PŘISPĚLI	135
------------------------------------	-----

Úvodem

Třicáté číslo našeho Světa rozhlasu přináší také ohlédnutí za patnácti lety práce redakční rady SR a dalších věrných spolupracovníků, kterými v prvé řadě byli Jiří Hraše, Zdeněk Bouček či Rostislav Běhal, kteří se tohoto výročí bohužel nedožili... První číslo Světa rozhlasu jako sešitek formátu A5 uvedl mezi čtenáře předseda tehdejší redakční rady Zdeněk Bouček pod redakcí Zuzany Foglarové v únoru 1999. Ohlédnutí nazvané „30 čísel Světa rozhlasu“ připravila současná hlavní hybatelka redakce Bohuslava Kolářová.

„Rozhlas ve světě“ kromě jiných poznávala také Andrea Hanáčková, která se v září zúčastnila v Londýně konference Radio Research 2013. Pobavil mě její cestovatelský postřeh o tamní společnosti: „Okamžitě vás zahltní všudypřítomnost všemožných tabletů, mobilů, i-phonů, i-padů, dotykových obrazovek. Za několik svých londýnských dní jsem zažila jedinou situaci, v níž si lidé v městském vlaku povídali. Byly to děti...“ Ano, jako by se lidé pozvolna vzdávali autentických prožitků svého žití, o něž naopak dobrý rozhlas usiluje (a posluchač to oceňuje!), zejména v rozhlasovém dokumentu; jak o několik stran dále naznačuje také Alena Zemančíková v článku „Na co myslíme, když točíme rozhlasový dokument“.

Magda Holubová ve svém postřehu z 27. ročníku Prix Europa, který se konal v říjnu 2013 v Berlíně, uvádí potěšitelnou okolnost: Naši tvůrci deseti minutových her (pod názvem Minuty našich roků) Jiří Adámek, Petr Mančal, Hana Železná, Daniela Fischerová, Petr Hudský a Kateřina Rathouská „se ve velké konkurenci dostali do nejužšího výběru a obsadili pátou příčku v kategorii Radio Fiction – Series or Serials of the Year 2013“. Gratulujeme! Nevím, zda výše zmíněný Jiří Adámek je totožný s Jiřím Adámkem, který založil divadelní skupinu Boca Loca Lab a v níž působí jako režisér a autor. Ten řekl něco, s čím náš rozhlas velice souvisí: „Jsem svědkem mikropříběhů, které jsou o to napínavější, že se nikdy nedozvím jejich podstatu. O naší době se hodně mluví jako o epoše vypjatého individualismu. Ale pořád jsme bytostně závislí na lidském společenství, bez kterého nemůžeme přežít a jehož ztráta by pro nás znamenala nepřekonatelný stesk.“

Co všechno Český rozhlas připravil ke své devadesátce, vypisuje Jiří Svoboda – vlastně všechno: od pořadů z historie rozhlasu přes zvláštní webové stránky, slavnostní večery a koncerty až po nový logotyp. A také jsme vydali znamenitou publikaci „99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů“. Cykly „Rozhlasový rok“, „Devadesátka“ a dokumentární sérii „90 let s vámi“ přibližuje Bronislava Janečková.

Pro nás, kteří jsme se podíleli na emancipaci regionálního vysílání Českého rozhlasu, je závažná stať Jana Mengera „Síť regionálních stanic Českého rozhlasu v roce 2014“ vlastně tristním čtením. Domnívali jsme se, že venkov si zasluhuje stejně jako města plnohodnotnou programovou skladbu, avšak vycházející z jeho potřeb, místních podmínek a schopností. O těch intelektuálních jsme nepochybovali. Proto poznatek, že venkovu takřkajíc méně slova a více hudby, je pro nás smutný. Jako stálý obyvatel venkova se jen těžko smíruji s charakteristikou (jistě pravdivou) většinového posluchače jako „málo společensky aktivního, skeptického ke společenskému dění, příliš se nezajímajícího o politiku, usedlého, konzumního a méně vzdělaného, s výrazně menším zájmem o informace a náročné mluvené slovo...“. Veřejnoprávní vysílání má být rovněž podporou a inspirací pro ty, kdo jsou na venkově společensky činní jak žádný člověk ve městě. A takových jsou na venkově tisíce!

„Jaké je a bude Rádio Junior“ píše Zora Jandová. Jeho stanice vstoupila do digitálního vysílání 1. březnem 2013 a nyní je dostupná nejen na webu, ale i v televizi, v digitálním rozhlasu DAB, na satelitu, v kabelových televizích a prostřednictvím televize přes pevnou telefonní linku (IPTV).

Slavný Meteor, popularizující vědu a techniku, slaví půl století. Historii pořadu přibližuje Tomáš Bělohlávek a na začátku Meteoru originálně vzpomíná jeho zakladatel (spolu s Josefem Kleiblem) Oldřich Unger.

Z rubriky „Osobnosti – výročí“ tentokrát upozorňuji alespoň na Slávu Volného a dramatický osud Zdeňka Mančala z pera Tomáše Bělohlávka. A jako příloha – hutná diplomka Martiny Smolkové o režisérovi Miroslavu Buriánkovi.

ROZHLAS VE SVĚTĚ

Mgr. Martina Poliaková

Poznatky ze stáže v týdeníku Der Spiegel

Rešeršisté z Centra zpravodajství mají jedinečnou možnost ve spolupráci se zahraničním oddělením Českého rozhlasu vycestovat do významných mediálních evropských domů. Zjišťují tak, jakým způsobem zde probíhá vyhledávání informací či podpora vysílání, a ve vzájemné výměně zkušeností podněcují pozitivní vývoj a směřování své práce. Podobné oddělení, jako využívají novináři a editoři Českého rozhlasu, mají proslulé tituly jako The Guardian, Der Spiegel či Švédský rozhlas. Mgr. Martina Poliaková navštívila na počátku září 2013 hamburskou centrálu týdeníku Der Spiegel a našim čtenářům přináší zajímavé postřehy z této návštěvy.

Ověřuj!

Přesnost a spolehlivost jsou standardy, které prodávají týdeník Der Spiegel. A to doslova. Tuto přednost je však třeba pěstovat. Je nutné obklopit novináře a editory zázemím z odborníků a schopných lidí, kteří jsou integrální součástí procesu vzniku článků či zpráv. Novinář a pracovník dokumentace spolupracují od počátku – zvolení tématu článku – až po jeho finální korektury a tisk. Investice se vyplatí, jelikož v každém čísle týdeníku můžete najít statisticky max. dvě chyby. Pokud nepočítám skutečnost, že týdeník přináší každý týden nové a neotřelé informace, jejich ověření, kontrolu a vyhledání opírá o rozsáhlý vlastní dokumentační aparát.

Moje zkušenost z dvoudenní stáže v týdeníku Der Spiegel by se dala takto neosobně, stručně a výstižně vypsát na pár řádcích. Na pozadí těchto řádků se zobrazují různé větve pevného stromu, který se košatí a přináší užitečné plody. Zakladatel Der Spiegel Rudolf Augstein pracoval dlouhá léta jako hlavní editor, dobře si tedy uvědomoval nutnost vyvarovat se možných chyb a např. soudních procesů. Říkával, že daleko lépe než různé skandály a sex prodávají médium ověřené a kvalitní informace. Nejedná se o mrtvé předsevzetí. Naopak, je zhmotněno v rozsáhlém aparátu dokumentačního oddělení, podpořeného dobře zásobenou knihovnou a pečlivě upořádaným archivem.

Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Je rádio „pružné médium“?

(Zpráva o konferenci Radio Research 2013)

Velká Británie, Londýn, 11.–13. 9. 2013

Pokud si chce rádio uchovat svěžest a jedinečnost v dravé skupině nových médií, nezbude mu než se spolehnout na to nejcennější, co má: slovo a jeho obsah, hlas a jeho dikce, pocit a jeho přenos, obraz a schopnost ho vytvořit. I takto by se dalo shrnout poselství zhruba devadesáti řečníků, kteří vystoupili v průběhu třídenní konference nazvané *Radio: The Resilient Medium* (Rádio: pružné médium).

Oddělení dokumentace je součástí redakce Der Spiegel od roku 1949. Jeho zaměstnanci ale nejsou jen běžnými archiváři či rešeršisty, jsou spoluautory článků. Dokumentační oddělení se dělí na domácí a zahraniční sekci, ekonomickou, kulturní a vědeckou sekci, najdeme zde i zavedené oddělení datové žurnalistiky. Celkem bychom napočítali stovku zaměstnanců. Zahraniční sekci vede dr. Eckart Teichert a čítá osm specialistů na různé problémy a části světa. Arabista, specialista na latinskoamerický svět, USA, VB a postsovětský region, odborník na Asii i Afriku, tedy šest novinářů-dokumentaristů každý den spolupracuje s příslušnými novináři, kteří o dané lokalitě do týdeníku píšou. V těsném kontaktu vybírají témata článků a ověřují fakta. Ekonomické, vědecké a kulturní oddělení, každé shodně po šesti lidech, věnuje pozornost zejména vyhledávání nových a neotřelých témat v zahraničním tisku. Vedle toho pod dokumentaci spadá i plnění vlastní informační databáze DIGAS a spravování knihovny a archivu.

Domácí oddělení dokumentace poskytuje každému novináři Der Spiegel zvláštní službu v podobě experta na danou problematiku. Struktura – celostátní a regionální politika (4 lidé); právo, zákony, vnitřní bezpečnost (4 lidé); zahraniční a bezpečnostní politika (3 lidé); společnost, umění, víra (4 lidé) – kopíruje hlavní politické a společenské otázky. Domácí oddělení velmi úzce spolupracuje s oddělením datové žurnalistiky, jejichž výsledky lze sledovat i na webovém portálu Der Spiegel v sekci Datenlese. Na webu média lze také najít i samostatnou stránku oddělení dokumentace, kam jednotliví dokumentaristé vkládají články, které se již do týdeníku nevešly, ale mají významnou informační hodnotu.

Oddělení dokumentace je zárukou kvality týdeníku Der Spiegel a oporou její značky v době informační společnosti. Je však také plně odborníků propojujících akademickou a mediální sféru, s nimiž je radost se setkávat. Týmový duch propojující novináře s experty ulehčuje práci na obou stranách a je zcela jistě nejdůležitější zkušeností mého pobytu.

Pořádající mezinárodní organizace ECREA zahrnuje mnoho mediálních sekcí. Ta, která se věnuje rozhlasu, pozvala v září do Londýna akademiky, studenty doktorských oborů, mediální analytiky, tvůrce i manažery a ředitele významných rozhlasových domů, aby všichni společně diskutovali o problematice nových trendů v rozhlasovém vysílání a propagaci rádia.

Spolupořádající institucí byla Univerzita Sunderland a díky její záštitě získala konference úroveň vědeckého setkání s velkým důrazem na metodologii oboru. Promluvili tady badatelé z různých společenských i humanitních věd a fenomén „radio studies“ nahlíželi z mnoha perspektiv.

Patnáctiminutové příspěvky probíhaly v sedmnácti paralelních sekcích, takže samozřejmě nebylo možné všechny slyšet. Z anotací a následně sborníku, který sunderlandská univerzita z konference vydala, je zřejmé, že se zásadním způsobem proměnil především pohled na samotné médium. Rozhlas po letech stagnace a nejistoty nabral zcela nový směr poté, co většina stanic v euroamerickém prostoru prošla digitalizací, a zejména poté, co se masově rozšířily nové vysílací a sociální platformy příjmu signálu a tím i vysílaného obsahu.

Dovolím si malou osobní vsuvku. Ten propastný rozdíl mezi českou a anglickou (ale také obecně skandinávskou, holandskou, belgickou) realitou si uvědomíte už ve chvíli, kdy opouštíte letištní prostor na Gatwicku. Okamžitě vás zahltní všudypřítomnost všemožných tabletů, mobilů, i-phonů, i-padů, dotykových obrazovek. Za několik svých londýnských dní jsem zažila jedinou situaci, v níž si lidé v městském vlaku povídali. Byly to děti a těšily se z jízdy mezi mrakodrapy na Canary Wharf. Všichni ostatní tráví svůj čas s prsty na malé obrazovce a během těch několika minut, kdy nepracují, přejezdí ukazovátkem tam a zpět a ťuk a potáhnout a znovu ťuk. A když už na mimice tváře vidíte, že našli, co hledali, a na chvíli zaostřili svou pozornost – možná, že dokonce chvíli poslouchají rádio, tu už zase prst šmejdí po obrazovce, neboť zřejmě přišla zpráva na Twitter, e-mail, statut na Facebooku nebo ještě něco zásadnějšího. Ve snaze uchovat si osobní integritu, ticho a klid se života na těchto sítích účastním jen výjimečně a tím ostřeji vnímám skutečně viditelný rozdíl v míře užívání těchto moderních komunikačních prostředků ve světě a u nás, v České republice. Je to samozřejmě i problém generační, pro děti, kterým je nyní kolem deseti let, bude v příští dekádě soužití s touto technikou zcela běžné a nutné. Cítila jsem potřebu této drobné poznámky, protože se setkávám s nedůvěrou, když vyprávím o tom, jak vnímají rádio a dnes už spíše obecně nové vysílací technologie v Dánsku, Anglii nebo Holandsku. Bez osobní zkušenosti s běžným životem a denním rytmem Londýňanů bych sama jen stěží pochopila tu obrovskou míru akademické pozornosti, která se dnes upírá právě k technologiím.

Radio, web 2.0 a internet. Radio, nové publikum a mládež. Digitální a on-line obsah. Rádio a sociální média. Rozhlasové inovace: platformy a technologie. Rádio a spoluúčast: jak přitáhnout posluchače. Nová média a konvergence. To jsou názvy některých diskusních a prezentačních sekcí, v nichž se řešila především výše zmíněná témata. Řada řečníků se etablovala z žurnalistických a mediálních oborů. Pozornost byla tedy upřena i na problematiku *zpravodajství, drobné publicistiky, komerčních rádií, reklamy, propagace a sebe-prezentace*. Stále narůstající zájem badatelů pozoruji i v oblasti *komunitních rádií*. Zkoumají jednak kontext sociálních komunit, dále mediální aktivity v komunitách genderových, národnostních a kulturních. Na konkrétních příkladech dokládala například španělská dokto-

randka Carmen Penafiels propojení lokálních komunit a místních komerčních subjektů, kdy se daří spolufinancovat rádio výměnou za nejrůznější formy podpory regionálních podnikatelů. Zajímavý výzkum v oblasti působení komunitních rádií a jejich přímého vlivu na postavení žen v afrických zemích podniká kanadská socioložka Aude Jimenez. S tímto tématem úzce souvisí i stále narůstající multikulturalismus jednotlivých zemí od amerického přes evropský až po australský kontinent – také k této problematice byla upřena zvláštní pozornost (sekce *Rádio a multikulturalismus*).

Nevelká skupina přednášejících se věnovala tématu, které je předmětem i mého zkoumání – totiž uměleckým žánrům ve vysílání rozhlasu. Sekce *Drama a humor ve vysílání* ukázala, jak rozmanitě lze k tématu přistoupit. Tři mladí Španělé chtěli zkoumat především narativní možnosti rozhlasové soap opery a vybrali si k tomu nejstarší a neklasičtější seriál BBC 4 *The Archers*. Z konfrontace španělského pohledu na tento kultovní titul a osobní přítomnosti anglických milovníků i zarytých odpůrců farmářské rodinky Archerových vznikl jeden z nejzábavnějších momentů jinak veskrze akademické debaty. Martin Shingler, autor několika publikací o rozhlasovém dramatu, se ve svém příspěvku věnoval konotacím mezi filmovým a rozhlasovým uměním v úvaze o aktualizaci němeého filmu *Fritze Langa Metropolis (1927)* do podoby vynikající anglické rozhlasové hry *Metropolis (2006)* autorky *They von Harbou*. O potřebnosti humoru v rozhlasovém vysílání v obecnější rovině hovořila vtipně Portugalka *Madalena Oliveira*, zatímco *Polka Aleksandra Pawlik* představila polské období českých rozhlasových seriálů od časů tuhého socialismu až do dnešních dnů. Obecně lze říci, že jsme si v česko-polském vývoji rozhlasového vysílání velmi podobní. I proto byl pro mne kontext polských příspěvků velmi dobře srozumitelný a stál by do budoucna za detailnější komparací. Tím se dostávám ke konstatování, že polská delegace zahrnovala sedm aktivních účastnic konference, zatímco já jsem ji navštívila jako jediná zástupkyně české vědy v oblasti mediálních studií. Jistě by stálo za úvahu českou účast v příštím ročníku konference rozhojnit.

V sekci *Rádio a historie* jsem nabídla příspěvek s názvem *Rozhlasový dokument v koncepci času kairos*. Rámcově jsem představila vývoj české dokumentaristiky po roce 1989 a zaměřila jsem se na představení projektu *Rozeznění Lidic 2012*, který pro mne představuje jednu z budoucích cest radiofonního umění. Odpovídá nejmodernějším trendům propojení GPS technologie s artistním využitím zvuku, kterou v současnosti reprezentují projekty *Hackney Hear (Londýn)* a *Radioorgung (Berlín)*. Zároveň nabízí možnost zcela nového uchopení rozhlasové hry směrem k site-specific interaktivnímu audio dramatu. Okrajově jsem se zabývala také problematickým přijetím tohoto projektu lidickými občany i nejednoznačnými reakcemi ze strany profesionálních rozhlasových tvůrců. Vyzdvihla jsem naopak spolupráci nekomerčního subjektu – občanského sdružení *Sonosféra* s veřejnoprávní institucí Český rozhlas a především jednotlivými zainteresovanými umělci z řad autorů, herců, sound designéra a režiséra.

Londýnská konference *Radio Research 2013* pro mne znamenala obrovskou inspiraci a povzbuzení. Desítky lidí na celém světě se seriózně zabývají médiem rozhla-

su. Umí o něm poutavě mluvit a své výzkumy dokládají relevantně ověřenými údaji. Ukazují, jak široké konotace nabízí úvahy o současném auditivním médiu a jak svobodně se o něm dá přemýšlet. Kladou překvapivé, někdy zneklidňující, jindy docela zábavné otázky a pokoušejí se na ně odpovídat s pomocí metodologie jiných oborů. Mnohá vystoupení nesla punc studentských prací, obrovskou pozornost věnovala rešerši zdrojů a výzkumným metodám. I to je však něco, co se v českém akademickém prostředí buď téměř ignoruje, anebo projevuje spíše úpornou snahou všechno správně citovat nežli skutečnou inspirací k vlastním badatelským tezím, případně odvážným závěrům.

Tomáš Kopecký

Neopakovatelný zážitek z Lipska

(Seminář pro novináře ze střední a východní Evropy)

Německo, Lipsko, 16.–27. 9. 2013

O semináři věnovanému žurnalistům ze střední a východní Evropy, který proběhl v září v německém Lipsku, jsem se dozvěděl takzvaně za pět dvanáct. Nicméně když tato nabídka přistála na mém stole, neváhal jsem a téměř okamžitě souhlasil s účastí. Dopředu jsem si na internetu zjistil, že se jedná o akci s poměrně slušnou tradicí. Tento seminář pořádá Saská nadace pro mediální vzdělávání ve spolupráci s MDR už od roku 2004. Dopředu jsem také věděl o patnácti účastnících ze třinácti zemí a také něco o programu, který nás čeká.

Až v Lipsku, kam jsem to měl ze všech kolegů nejbližší (bydlím v Ústí nad Labem), jsem zjistil, že má očekávání od tohoto podniku budou velmi záhy překonána. Tušil jsem, že půjde o zajímavou a jedinečnou akci, ale naprosto precizně připravený a bohatý program ze strany SSM (Saská nadace pro mediální vzdělávání) a agentury S-WOK, která nám ho zprostředkovala, mě zcela nadchnul. Saští kolegové se o nás starali s pro ně typickou pečlivostí a připravili pro nás zážitky, které si jistě my všichni „vyvolení“ budeme pamatovat do konce života. V Lipsku se navíc mezi námi vytvořilo nejen profesní, ale i pevné přátelské pouto, které jen tak nepovolí.

Po celých deset dní semináře nás čekal náročný program zahrnující návštěvu zásadních saských veřejnoprávních a privátních médií, ale i celostátních médií jako například ZDF nebo Deutschland Radio. Z těch, řekněme, regionálních stojí za zmínku samozřejmě MDR, jehož sídlo v Lipsku a také v Erfurtu je neuvěřitelný komplex se zázemím, se kterým se česká média nemůžou měřit. Konkrétně v Erfurtu mě velmi zaujal projekt dětského televizního kanálu KiKA (KinderKanal), který je neskutečně propracovaný a na českém trhu by byl podle mého názoru velmi úspěšný stejně jako v Německu. Za zmínku stojí určitě i návštěva takzvaného Radiocentra v Lipsku, kde sídlí a vedle sebe bezproblémově funguje několik soukromých rádií. Z těch úspěšných je to třeba Radio PSR nebo R.SA. Velmi podnětná byla také návštěva deníku Leipziger Volkszeitung a diskuze o konkurenčním boji na poli internetového zpravodajství. Pří-

A ještě jedno, snad banální a emoční, pro mne však zcela zásadní pozorování: soustředění na obor, radost z bádání, láska k rozhlasu a ochota zabývat se čímsi tak marginálním, jako je rozhlasová tvorba, čiší z „rozhlasových akademiků“ stejně jako z většiny zahraničních rozhlasových tvůrců. Atmosféra soudržnosti a sdílení, kterou zažívám na zahraničních setkáních (Prix Europa, The International Feature Conference), byla velmi podobná té, kterou jsem cítila na setkání lidí, kteří sami nejsou tvůrci, ale pomáhají rozvoji rozhlasu z pozice kritiků, analytiků, historiků. Velmi si přeji, abych podobné nadšení, nasazení a lásku k oboru, tedy rozhlasu, cítila i v českém prostředí. Tvůřím i akademickém.

jemně překvapený jsem byl z kvality vysílání studentského rádia na lipské univerzitě. Tamní studenti/rozhlasáči kromě perfektních podmínek disponovali mnoha znalostmi praktické rozhlasové práce a profesionalitou. Ne nadarmo spousta z nich po studiích anebo už během nich začíná kariéru na některé z rozhlasových stanic MDR.

Vrcholem semináře pro mě osobně byla návštěva Berlína v den voleb do Německého spolkového sněmu (dolní komora parlamentu, Bundestag). Takového mediálního zájmu, kdy celé centrum Berlína lemovaly přenosové vozy, jsem byl svědkem poprvé v životě. Bylo to opravdu působivé, hodno této zásadní události, důležité pro celou Evropu. A být v hlavním stanu CDU, pozorovat kancléřku Angelu Merkelovou po drtivém vítězství ve volbách na vlastní oči, to byl zážitek. Stejně jako návštěva volebního sídla ve volbách druhé SPD.

Součástí semináře byla také samostatná práce, tzv. Online-produkt, ve kterém měl za úkol každý z účastníků napsat esej pojednávající o libovolném tématu z politického, ekonomického, společenského, ale i kulturního spektra. Tuto práci jsme psali v podstatě po celý týden, hlavně ve chvílích, kdy na to byl vzhledem k nabitému programu čas.

Cílem semináře bylo umožnit účastníkům konkrétně poznat mediální situaci v Sasku a získat přehled o tamní aktuální mediální politice, technologiích a mediálních otázkách. Dále se zorientovat ve strukturách a způsobech práce v televizi, rozhlase, tisku a online médiích v rámci duálního systému v Německu. Tento cíl byl beze zbytku splněn, navíc seminář svedl dohromady několik osobností nejen z Evropy, které měly možnost vyměnit si s ostatními kolegy své mnohdy zajímavé a inspirativní zkušenosti.

Závěrem bych chtěl poděkovat kromě samotné SSM a S-WOKu také Českému rozhlasu za možnost zúčastnit se této neopakovatelné a v každém směru přínosné akce. Doporučuji všem rozhlasákům, kterým se tato příležitost v budoucnu naskytne, aby neváhali a využili ji. Milí kolegové, stálo to za to.

Mgr. Adéla Havránková

Zpravodajství a multimediální věk na Prix Italia

Itálie, Turín, 21.–26. 9. 2013

Město Turín v severozápadní Itálii je sídlem velké automobilky, městem průmyslu a hostilo také XX. zimní olympijské hry. A v druhé polovině září se do metropole Piemontu sjíždějí už pravidelně delegáti Prix Italia – mezinárodní soutěže pro rozhlas, televizi a web. Centrum Turína se v těch několika dnech zaplní lidmi s pohupujícími se akreditacemi na krku a budovy a ulice, ve kterých se Prix Italia odehrává, se stávají kouskem světa úplně ponořeným do sebe. Odehrávají se v něm stovky příběhů. V každé poslechové místnosti se můžete během několika minut dostat na různá místa vzdálená jedno od druhého tisíce kilometrů. Soutěží zde na 90 veřejnoprávních i soukromých rozhlasů i televizí z pěti kontinentů.

Téměř jeden celý den v tomto prostředí nabitým příběhy patřil konferenci, jejímž hlavním tématem bylo zpravodajství v multimediální éře. O uspořádání *News in the Multimedia Era* požádali organizátoři Evropskou vysílací unii (EBU – European Broadcasting Union). Delegáti a mluvčí si položili palčivou otázku, která se stala i podtitulem celé konference a která zní: „Jak vybudovat důvěru?“ Rozuměno, jak dosáhnout toho, aby posluchači, diváci, jednoúše obecnost, důvěřovali mediálnímu obsahu a těm, kdo ho vytvářejí. Generální ředitelka Rai Anna Maria Tarantolová přirovnala média k bankám. Právě v bankovním světě strávila velkou část svého profesního života. Média i banky podle Tarantolové momentálně zápasí s krizí a bez důvěry pro ně neexistuje žádná budoucnost. Ve svém vystoupení zmínila několik velmi důležitých aspektů pro vybudování důvěry: pokoru, aktivní účast občanů, technologické inovace a NEZÁVISLOST. Velmi alarmující je podle ní trend, kdy politici a vlády považují za stále méně důležité, aby média byla nezávislá.

Současně dochází ke změnám ve společnosti, zesiluje se migrace, ale mění se také požadavky obecnosti

na to, co chce a požaduje. Je úkolem médií, aby tyto trendy identifikovala a dokázala na změny úspěšně reagovat. To vyžaduje velmi důkladnou analýzu, inovativní přístup, a to je časově i finančně velmi náročné. Za přesný recept, jak toho dosáhnout, by zřejmě i samotná Tarantolová ráda platila zlatem.

Konference *News in the Multimedia Era* byla přehlídkou zajímavých témat, skvělých mluvčích a také možných přístupů jednotlivých vysílatelů. Konkrétních návodů, jak získat důvěru, bylo ale poskromnu. Jediným výraznějším pokusem v tomto ohledu byla charismatem a energií nabitá prezentace generální ředitelky Švédského rozhlasu (SR) Cilly Benkö.

Postavení severských rozhlasů je sice specifické, mnoho z toho, co zavedli ve Švédském rozhlase, ale stojí minimálně za zamyšlení. Naprosto klíčovou prioritou je pro Cillu Benkö kvalitní obsah. K dalšímu rozvoji může dojít tehdy, pokud je instituce nezávislá, důvěryhodná a aktuální. Je nutné přestat hledat nepřítel v ně společnosti, začít fungovat jinak a vložit velké zdroje do vzdělávání. Zaměstnanci a strategie nejsou tím jediným nutným k dosažení cíle. K tomu je potřeba také oslovit a zapojit posluchače. Řeč je o principech žurnalistiky 3.0. Cilla Benkö měla pro prezentaci na *News in the Multimedia Era* jen velmi omezený čas. Nicméně v listopadu 2012 přijela i do Prahy a mnohé z toho, co chtěla říct, zaznělo právě v Českém rozhlase. Na intranetových stránkách Českého rozhlasu i na mezinárodním oddělení jsou k dispozici jak prezentace, tak více než tříhodinový videozáznam s jejím vystoupením.

Konference *News in the Multimedia Era* se konala mezi skleněnými vitrínami plnými historických exponátů. Obsah a orientace zúčastněných lidí na budoucnost s tím ostře kontrastovaly. Ačkoliv lék na komplikace, kterým média musejí čelit, nikdo v Turíně nenabídl, bylo patrné, že vzdávat se nikdo zatím nehodlá.

Mgr. Magda Holubová

27. ročník Prix Europa

aneb Jak jsem se seznámila s největším mezinárodním festivalem rozhlasové a televizní tvorby

Německo, Berlín, 19.–26. 10. 2013

Majestátní budovu německého rozhlasu a televize Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) nelze přehlédnout, ani ve dne, kdy ji na náměstí Theodor-Heuss-Platz okamžitě zaregistrujete, neboť značnou část náměstí vyplňuje právě ona, ani v noci, kdy je její vršek s logem rbb červeně osvětlen a září jako maják do všech koutů Berlína.

Při hledání vchodu na Prix Europa zjišťuji, že komplex je ještě větší, než jsem si myslela, a přilehlá budova k němu také patří a obsahuje studia. Tato část rbb se jednou za rok mění v centrum nejvýznamnějšího festivalu televizních, rozhlasových a online produkcí – Prix Europa.

Otevírám dveře a vstupuji do haly, kde už to bzučí jako v úle i přesto, že je něco málo po deváté. Vše je pečlivě připraveno a roky, které má Prix Europa za sebou, jsou na organizaci vidět. (Festival byl poprvé pořádán v roce 1987.) Stereotypně vnímaná organizovanost Němců je zde dotažena do dokonalosti – informace ohledně organizace, registrace či programu se dozvíte u jednoho informačního pultu, dále je tu malá kavárna, která se o přestávkách stává hlavním centrem neformálního setkávání odborníků ze všech oblastí rozhlasové a televizní tvorby, a také informační pult pro novináře.

Každý návštěvník dostává po příchodu své číslo, identifikační připínací jmenovku se svým jménem a zemí,

odkud pochází, a také svoji vlastní přihrádku, ve které jsou pro něj již připraveny informační a organizační materiály.

Nacházím přihrádku číslo 224, vytahuji modrou plátěnou tašku s logem Prix Europa, sedám k malému stolu kavárny a zkoumám její obsah. Pokládám na stůl papíry s instrukcemi, menší a větší objemný katalog, blok a tužku s logem festivalu. Vše, co by člověk v následujících dnech mohl potřebovat, je na jednom místě a přihrádka slouží k odkládání scénářů, takže máte vše na jednom místě a nemusíte vše nosit s sebou.

Vydávám se na další průzkum a ocitám se ve studiu rozhlasového dokumentu, které je rozděleno na dvě části. Jedna slouží k poslechu, židle jsou uspořádány divadelně a poté, co usedám, koukám na obrovský plakát Prix Europa a opravdu velkou sochu hlavy býka. Druhá část studia je určena k diskusím o poslechnutých dokumentech, které probíhají na konci každého dne. Židle jsou zde uspořádány do kruhu, aby na sebe porotci dobře viděli a jejich interakce byla přímější.

V 9.30 se čtou pro kontrolu jména porotců a z naprosto zaplněného sálu se postupně zvedají ruce nebo zazní ano. Vypadá to, že porotci jsou disciplinovaní a všichni přítomní. Další den poslechů může začít. Zaznívá jméno prvního dokumentu, který budeme poslouchat, scénář v sobě nemá synopsi, takže jsme odkázáni na patřičnou stranu katalogu, kde ji nalezneme. Chvilku času na její přečtení a již zní dokument.

A tak pondělí trávím ve společnosti dokumentů z různých koutů Evropy, úterý ve znamení rozhlasového dramatu a ve středu se zaměřuji na online projekty. Místnost pro poslech rozhlasového dramatu je komornější, bez části pro diskusi, ačkoliv i ta tu na konci každého dne poslechu probíhá. Nejvhodnější místností festivalu je bezesporu prezentační místnost pro online projekty. Malý komorní stupňovitý sál má krom židli na zemi také naducané polštáře a stolky na odložení věcí. Usedám tak na zem do polštářů a užívám si prezentace online projektů.

Mám také domluvenu schůzku s ředitelkou festivalu Suzanne Hoffmann, která i ve svém nabitém diáři našla místo, abychom si mohly popovídat o roli a cíli festivalu, o jeho dalším směřování a podnětech, které by ho v příštích letech posunuly zas o něco dále. Během čtyř dnů plných poslechů a prezentací potkávám své rozhlasové kolegy z Českého rozhlasu, ale i z ostatních zahraničních rozhlasů, a ptám se jich na úroveň festivalu a trendy současné tvorby.

Do letošního ročníku bylo zasláno celkem 664 rozhlasových a televizních produkcí z 36 zemí, z nichž bylo do všech kategorií nominováno 199 pořadů a projektů. Do rozhlasové části festivalu zaměřující se na drama a dokument se přihlásilo celkem 159 pořadů a užším výběrem jich prošlo 87. V Online kategorii se o nominaci ucházelo 50 projektů a přesně polovina z nich ji i získala.

Českému rozhlasu bylo letos uděleno celkem pět nominací. V kategorii Rozhlasový dokument představili zástupci Českého rozhlasu dokumenty V Trinksaißen jsme byly doma a I já jsem Tvůj syn, Adolfe, v Online kategorii Příběh Rozhlasu a v kategorii Rozhlasové hry Rozhovory s astronauty a deset minutových her pod názvem Minuty našich životů.

A právě posledně zmiňované Minuty našich životů autorů Jiřího Adámka, Petra Mančala, Hany Železné, Daniely Fischerové, Petra Hudského a Kateřiny Rathouské se ve velké konkurenci dostaly do nejužšího výběru a nakonec obsadily pátou příčku v kategorii Radio Fiction – Series or Serials of the Year 2013.

Vyhrát cenu a získat tak unikátní bronzovou sošku býka od holandského umělce Anthona Hoornwega se Českému rozhlasu ani tentokrát sice nepovedlo, ale historického úspěchu jsme rozhodně dosáhli. I ostatní nominované snímky byly v diskusích velmi kladně přijaty a hodnoceny pozitivně. Český rozhlas se díky skvělé práci mnoha svých lidí opět o něco více zviditelnil na mezinárodním poli a jeho tvorba mezi velkou konkurencí obstála na výbornou.

Neboť úlohou festivalu není jen sedět, poslouchat a hodnotit, neméně důležitou součástí je rovněž navazování osobních vztahů s ostatními tvůrci napříč Evropou, což odráží i jeden z trendů tvorby, a tím je koprodukcí několika institucí z různých zemí, která zajistí nejlepší možnou kvalitu a zároveň největší možný dosah.

Během závěrečného slavnostního večera bylo celkem rozdáno 13 bronzových sošek, v rozhlasové části festivalu zvítězily následující produkce. Nejlepším evropským rozhlasovým dokumentem roku 2013 se stal dokument irského rozhlasu RTÉ *Message in a Bottle*, mapující příběh amerického vojáka Franka Hayosteka, který o Vánocích roku 1945 hodil přes palubu vzkaz v láhvi, který o osm měsíců později našla irská dívka Breda. Nejlepším evropským investigativním dokumentem roku 2013 se stal dokument Švédského rozhlasu *The girl who got tied down – Captain skirt is nothing/ Kapten Klänning är ingenting*, který investigativními metodami odkrývá temné zákulisí státem nařízené psychiatrické péče a rizika její komercializace.

Nejlepším evropským rozhlasovým dramatem roku 2013 se stal *Andy* Polského rozhlasu, který je záznamem bláznovství hudebního producenta Andyho a rovněž vzdává poctu magičnosti zvuku a schopnosti ho nahrávat. Nejlepším evropským rozhlasovým seriálem/rozhlasovou sérií roku 2013 bylo oceněno *Francisco* společností North West Broadcasting t/a Ocean FM, vyprávějící zážitky španělského armádního kapitána Francisco de Cuellara v Irsku.

Nejlepším evropským rozhlasovým pořadem o hudbě se stal pořad *The art of noises/Die Kunst der Geräusche*, který vznikl ve spolupráci pořádatelky instituce rbb s ARD a DLF a zabývá se tím, jak bude vypadat hudba v budoucnosti, a mapuje historii nástrojů ze zeleniny.

ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

Ing. Jiří Svoboda

90 let s vámi

Rozhlasovému vysílání bylo 90 let. Od roku 1923, kdy 18. května ve 20 hodin 15 minut bylo na území tehdejšího Československa zahájeno pravidelné rozhlasové vysílání, prošla historicky první stanice dramatickým vývojem – od živého vysílání ve skromném stanu v Praze-Kbelích k dnešním moderním digitalizovaným provozům, od soukromé společnosti přes státní, politice poplatný rozhlas až k nezávislému veřejnoprávnímu médiu.

Ke svým narozeninám připravil rozhlas řadu zajímavých pořadů, projektů i akcí. Pamatováno bylo na všechny posluchače, kteří se chtějí seznámit s rozhlasovou historií i současností, projít se po rozhlasových chodbách a studiích, seznámit se s redaktory a moderátory či zažít krásný večer v rozhlasové společnosti v Divadle na Vinohradech či u poslechu slavnostního koncertu Symfonického orchestru Českého rozhlasu.

Devadesátka

Každodenním společníkem byl rozhlasovým posluchačům cyklus Devadesátka na principu kalendáře. Na základě archivních ukávek mapoval, co se v daný den během devadesátileté historie rozhlasu vysílalo. V jednotlivých dílech se střídala období, témata, žánry, rozhlasové osobnosti a tvůrci. Ukázky z archivu byly doplněny komentářem autorů. Tým pod dramaturgickým vedením Bronislavy Janečkové pracoval na tomto cyklu po dobu dvou let.

Cyklus dvanácti pořadů Devadesát let s vámi

Další programovou specialitou bylo 12 dílů pořadů Devadesát let s vámi. Na každý měsíc roku 2013 vznikl jeden rozhlasový dokument. Cyklus 12 dokumentů natočilo 12 špičkových rozhlasových dokumentaristů. Velké dějinné události byly zpracovány na základě příběhů účastníků dění a autentického rozhlasového vysílání. Prolíná se tak „velká“ a „malá“ historie. Dokumenty jsou vytvořeny s použitím různých žánrů a archivů. Vysílaly je všechny stanice Českého rozhlasu.

Ples Českého rozhlasu

Oslavy byly zahájeny Plesem Českého rozhlasu. Konal se 23. března v nádherných prostorách Obecního domu. K tanci i poslechu hrála hudební tělesa ČRo – Symfonický orchestr Českého rozhlasu, Rozhlasový Big Band Gustava Bromy, Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů a soubor Čtyřlístek. Zpívali nejrůznější sólisté, mezi nimiž nechyběl ani Karel Gott. V Grégrově sále byl celý večer speciální program Nočního proudu Českého rozhlasu Regina, kde kromě známých moderátorů živě vystoupili protagonisté muzikálu Děti ráje a skupina Portless.

Největší počet akcí pro veřejnost se konal v době výročí – tedy ve dnech blízkých 18. květnu.

Den otevřených dveří

Bohatě navštíven byl tradiční Den otevřených dveří, který se konal 18. května nejen v pražské budově, ale i v řadě regionů. Pražská budova uvítala téměř jeden a půl tisíce návštěvníků, kteří absolvovali komentovanou prohlídku. Dalšíh několik stovek posluchačů se zúčastnilo pouze doprovodných programů. Velký zájem byl o celodenní živé vysílání Dvojky ze studia 2, o prezentaci Rádía Junior, všechny zaujal zvukový laser, který zval na prohlídku studií Českého rozhlasu Plus. Nikdo si nenechal ujít redaktory Radiožurnálu i Centra zpravodajství, kteří hovořili o své práci a v neposlední řadě předváděli nový newsroom. Hojně navštívena byla i expozice Rádía Wave, Nadačního fondu ČRo a stanic Vltava, D-dur a Jazz. Před budovou na Vinohradské ulici byla možnost si prohlédnout přenosový vůz a krátkovlnku.

Vigilie

V sobotu 18. května, v předvečer církevní slavnosti Seslání Ducha svatého (Letnic), kardinál Dominik Duka předsedal v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě ekumenickou modlitební vigilií při příležitosti 90. výročí zahájení pravidelného rozhlasového vysílání. Spolu s kardinálem Dukou se bohoslužby zúčastnili i zástupci dalších křesťanských církví. Všichni přítomní si symbolicky připomenuli okamžiky, kdy rozhlas stál na straně národa, pravdy a svobody, ale i okamžiky temné, kdy se ve dvou obdobích totalit stal nástrojem mocných. A byly to právě rozhlasové vlny, které se v nejtěžších obdobích staly nositelem životně důležitých informací pro obyvatelstvo českých zemí a Slovenska.

90 statečných

Český rozhlas pořádal při příležitosti 90. výročí svého vzniku v proskleném rozhlasovém studiu od soboty 18. května do pondělka 20. května na Václavském náměstí velmi odvážný pokus o zápis do České knihy rekordů, v rámci kterého moderátorská dvojice oblíbených redaktorů Lucie Výborná – Jan Pokorný vedla nepřetržitý tok rozhovorů s významnými osobnostmi českého kulturního a společenského života. Každý z rozhovorů trval minimálně půl hodiny a bylo jich (protože šlo o 90. výročí rozhlasu v Čechách) 90! Celá akce tím pádem trvala dva dny bez přestávky a nebyla ani jednou přerušena písničkou, jiným hudebním vstupem či jakýmkoliv druhem programu.

To vše pod dohledem komisařů z pelhřimovské Agentury Dobrý den. Rozhovory byly odvysílány v přímém přenosu na webových stránkách Českého rozhlasu prostřednictvím speciálního zvukového streamu (tedy jednorázového internetového rádia, které Český rozhlas spustil na dobu 48 hodin právě u příležitosti svých 90. narozenin).

Divadlo na Vinohradech

Slavnostní komponovaný večer Devadesát let s vámi v Divadle na Vinohradech v neděli 19. května byl vyvrcholením oslav. Pro posluchače, kteří se nemohli osobně zúčastnit, byl připraven videopřenos na rozhlasových webových stránkách i na serveru YouTube. Koncept slavnostního večera připravil významný divadelní dramatik a vysokoškolský profesor Jan Vedral, vedení režie se pak ujala mladá talentovaná režisérka Natálie Deáková. Večerem provázeli moderátoři Českého rozhlasu Martina Kociánová a Vladimír Kroc. Během programu se publiku představili herci nejen z Vinohradského divadla – Hana Maciuchová, Viktor Preiss, Jana Štěpánková, Petr Rychlý, Barbora Poláková nebo Otakar Brousek st. Pod vedením Vladimíra Valoviče zazněla swingová hudba Rozhlasového Big Bandu Gustava Broma a jako hudební hosté vystoupili Aneta Langerová, Eva Pilarová, Martin Chodúr a Petra Janů. V průběhu večera předal generální ředitel Českého rozhlasu Peter Duhan ceny významným osobnostem za dlouhodobý přínos Českému rozhlasu.

Speciální webové stránky

Řada projektů byla připravena pro webové stránky Českého rozhlasu. Jednalo se zejména o speciální stránky s adresou 90.rozhlas.cz, kde návštěvníci mohli najít všechny informace o programech k výročí, zajímavosti z rozhlasové historie, upoutávky na akce i projekty. Nejrozsáhlejším dílem bylo vytvoření microsite Příběh Rozhlasu (www.pribehrozhlasu.cz), která přinesla ucelený pohled na rozhlasovou historii včetně řady méně i více známých rozhlasových nahrávek. V části s názvem „Tenkrát v rozhlase“ návštěvníci naleznou časovou osu, na které jsou zvýrazněny roky pro rozhlas důležité a zajímavé. Ke každému roku je text i zvuková nahrávka, která přibližuje, co se tehdy stalo. V části „Jak se dělá vysílání“ se návštěvník seznámí s rozhlasovým zákulisím prostřednictvím videoukázek. Různé zajímavosti jsou umístěny ve třetím celku – „89 + 1 odhalen“.

Rádio Retro

Nejrozsáhlejším zvukovým projektem na webu byly celkem tři cykly s názvem Rádio Retro. Jednalo se o čtyřadvacetihodinové streamy nejatraktivnějších archivních nahrávek z rozhlasového archivu, které průvodním slovem uváděli Jan Pokorný a Jaromír Ostrý. První (6.–18. 5.) a druhá (3.–30. 6.) část představily například pořady typu A léta běží, vážení, Meteor, Zpráva o stavu vody na českých tocích, Jak se máte, Vondrovi?, Hovory v Lánech, Mikrofórum a řada dalších. Třetí pokračování speciálního programového projektu Rádio Retro bylo monotematické. Tentokrát si posluchači mohli od 19. 8. poslechnout pořady týkající se srpnových událostí roku 1968.

Výstava 90 let s vámi

Od 1. do 28. června byla v ulicích Prahy instalována jedinečná výstava s názvem 90 let s vámi. Prostřednictvím textů, fotografií a na vybraných místech také archivních zvukových ukázek měla široká veřejnost možnost získat nevsední pohled na historické milníky 20. století, ve kterých Český rozhlas sehrál významnou roli. Výstava zpracovala dvanáct významných událostí v dese-

ti lokacích historického centra Prahy. Ke každému měsíci v roce náležela jedna událost.

Prix Bohemia Radio a slavnostní koncert Symfonického orchestru Českého rozhlasu

Na závěr oslav devadesátého výročí zahájení pravidelného rozhlasového vysílání se ve Smetanově síni Obecního domu v Praze v pondělí 4. listopadu konal slavnostní koncert SOČRu, který byl zároveň zahajovacím koncertem Mezinárodní soutěžní přehlídky rozhlasové tvorby Prix Bohemia Radio 2013. Koncert byl spojen s vyhlášením cen, které se v rámci Prix Bohemia Radio udělují již tradičně – Cena Jiřího Ješe, Cena Karla Kyncl a uvedení rozhlasových osobností do Sině slávy.

Publikační činnost

Na publikace, které Český rozhlas vydal u příležitosti 80. a 85. výročí zahájení pravidelného rozhlasového vysílání, navázala kniha o rozhlasových dokumentaristech **99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů**. Vydáno bylo i zvláštní CD 90 let s vámi s podtitulem Historie z rozhlasového života, které obsahuje vzpomínky, dokumenty politické, společenské, sportovní, hlasy známých osobností, hudební ukázky. Díky aktivitám obecně prospěšné společnosti Dny české státnosti byla vydána kniha Pozor vysíláme!, která zmiňuje několik osobností rozhlasové tvorby.

Rebranding

Závěrem nelze opominout jednu z nejdůležitějších věcí v letošní komunikaci Českého rozhlasu. K devadesátým narozeninám rozhlas dostal nový logotyp, který reflektuje množství a rozmanitost rozhlasových stanic a projektů, které je potřeba komunikovat s jednotným vizuálním stylem. Celý rok tak plynul v duchu výměny logotypů i kompletní Corporate Identity.

Výčet akcí ani programů nemůže zdaleka být kompletní. V podstatě všechny akce i celá řada pořadů se určitým způsobem podřídily velkému rozhlasovému výročí a refletovaly jej, a to jak v Praze, tak ve všech regionech, které se pravidelně účastnily jak na pořadech pro celoplošné stanice a centrálně organizovaných akcích, tak natáčely pořady regionálního charakteru či připravovaly speciální regionální akce. Za všechny můžeme zmínit výstavy k rozhlasové historii, které se konaly hned v několika menších městech, či různé koncerty na náměstích, v divadlech i koncertních sálích.

Celé oslavy se nesly ve velice přátelském duchu. Posluchači velice chválili připravené pořady a hojně navštívili řadu akcí. Například účast na letošním Dni otevřených dveří byla zcela rekordní. Obrovské množství lidí se přišlo podívat na přímý přenos z Václavského náměstí, kde v proskleném studiu probíhal pokus o zápis do knihy rekordů „90 statečných“. Své návštěvníky našly i akce komornějšího charakteru, kterými byla např. vigilie v katedrále na Pražském hradě. Velký posluchačský ohlas měly všechny tři série Rádía Retro. Historie na webových stránkách zase nejvíce posloužila školám. Z úst učitelek, které do rozhlasu přivádějí školáky na exkurzi, jsme slyšeli jen samou chválu. Lehká kritika se na nás snesla jen v souvislosti s tím, že se většina akcí konala v rámci jednoho víkendu. Zejména starší posluchači si

stěžovali, že by rádi navštívili všechny akce, ale fyzické síly jim na to nestačí. Někteří byli nespokojeni, že zatímco procházejí rozhlasovou budovou, utíká jim doma možnost poslechu zajímavých pořadů, které byly na tento den připraveny. Někteří si dokonce nesli malé rádio se sluchátky s sebou, aby jim nic neuniklo, což považují za nejvyšší ocenění rozhlasové práce všech našich kolegů.

Český rozhlas svoji devadesátku důstojně oslavil a vykročil na cestu k oslavám stoletého výročí. Právě byl zahájen projekt Česko 2023. Od 4. listopadu mohou posluchači na webových stránkách cesko2023.cz odhadovat, jak se změní svět za deset let. Například mohou zkusit tipnout, kdo bude prezidentem, jestli už budeme platit eurem, ale také jestli se jim narodí děti nebo jestli třeba zhubnou. Každý den dáme jednomu účastníkovi od-

měnu – chytré rádio budoucnosti. Je to přístroj, který funkcemi i vzhledem předběhl naši současnost. Je připraven na digitální DAB vysílání, umí se připojit na internet, má barevný dotykový displej, přehrává mp3 soubory a zobrazuje například program stanic nebo předpověď počasí. Tou nejdůležitější funkcí však je, že na něm naladíte tisíce stanic. V prosinci všechny odhady spočítáme a uděláme z nich souhrnné výsledky. Bude to vlastně taková „velká národní prognóza“. První vrchol bude 3. prosince, kdy zveřejníme, jak Češi vidí budoucnost roku 2023. Zveřejníme ale jen polovinu. Tu druhou zapečetíme – to bude druhý vrchol projektu – a výsledky uloží generální ředitel Peter Duhan do schránky, která bude otevřena až v roce 2023 při příležitosti stých narozenin rozhlasu.

PhDr. Bronislava Janečková

Nebyl to jen pohled do historie

(o dokumentárních projektech k 90. výročí zahájení rozhlasového vysílání)

736 pořadů a příspěvků vysílaných na 16 stanicích Českého rozhlasu, což je v součtu 27 400 minut vysílání. Přibližně tolik času naplnily v průběhu roku 2013 nadstaniční programové projekty k 90. výročí rozhlasu: cykly **Rozhlasový rok**, **Devadesátka** a dokumentární série **90 let s vámi**. Málokterá z programových akcí v historii rozhlasu také znamenala spolupráci tolika programových pracovníků: jen na seznamu mailových adres bylo v adresáři centrální dramaturgie přes osmdesát jmen. Projektů se zúčastnily takřka všechny stanice Českého rozhlasu – některé vysílaly dva z cyklů, jiné jeden. Cykly k rozhlasovému výročí však byly neobvyklé nejen pro objem vysílaných minut, ale také z hlediska dlouhodobé přípravy, která začala už více než dva roky před začátkem vysílání.

Rozhlasový rok a **Devadesátka** byly postaveny na stejném principu: pro každý den roku vybrat a komentovat ukázky pořadů a zvukových záznamů s konkrétním datem vysílání, a to od těch nejstarších dochovaných až po pořady z 21. století. Tento princip však vyžadoval vytvořit nejprve podklady, ze kterých bychom mohli získat komplexní informace, jaké archivní snímky se věžou k jednotlivým dnům roku. K těm sice je možné dobrat se jednotlivě v rámci elektronické databáze v AIS, ale pro přípravu plánu projektu v týmu čtyř autorů je to cesta komplikovaná a nepřehledná. Už v začátku roku 2011 se proto začala rodit databáze archivovaných pořadů podle dat vysílání. Vznikala téměř rok zásluhou produkce a jedné brigádnice. Výsledkem je „přetavení“ záznamů AISu podle toho, kdy se jednotlivé pořady a příspěvky vysílaly – databáze má přes 1400 stran. Ke každému datu roku je zde podle let vzniku seřazeno minimálně 60, ale také až ke třem stovkám pořadů a záznamů. Už nyní se ukazuje, že pro práci publicistů a dokumentaristů bude tato databáze velkým pomocníkem i po ukončení projektů k 90. výročí rozhlasu. Databázi jsme proto v elektronické podobě předali do archivu a na vyžádání ji může získat kterýkoliv programový pracovník rozhlasu.

Jako ukázku této databáze uvádím její část z 18. května – dne, ke kterému se v roce 1923 vztahuje zahájení rozhlasového vysílání na našem území.

dramaturgyně projektů k 90. výročí zahájení rozhlasového vysílání

- 1937 Götzová, J. – hovoří se spisovatelkou A. M. Tilschovou /Tilschová, A. M./
- 1937 Bamborough, O., red. – Anglické zpravodajství
- 1938 Reportáž z příjezdu Čechoameričanů na slet
- 1946 Alexandrov, A. V. – projev ved. souboru – Alexandrovův pěvecký a taneční soubor v Praze
- 1957 Nejedlý, Z. – v předvečer voleb
- 1958 Čapek, K. – Bílá nemoc, rež. J. Roll, úč. Z. Štěpánek, B. Karen, F. Smolík
- 1960 Chruščov, N. S. – tisková konference N. S. Chruščova po krachu konference – Paříž, -DF-
- 1961 Gagarin, J. A. – „Pohádka se stala skutečností“, pásmo k letu kosmon. J. A. Gagarina
- 1962 Divadlo Na zábradlí – písně z představení Devět klobouků pro Prahu, zp. L. Hermanová
- 1964 Aškenazy, L. – Bylo to na váš účet /hra/, rež. J. Horčíčka, úč. K. Höger, V. Brabec, J. Adamová
- 1965 Markevič, I. – italský dirigent, rozhovor nat. Pampiglione
- 1966 Cvekl, V. – Aby se práce stala první potřebou člověka, (pro ZŠ), úč. Sedláčková, Pech
- 1968 Velík, J. – k 45. výr. Čs. rozhlasu, vzpomíná první rozhl. technik
- 1968 Hovoříme s historiky – T. G. Masaryk, hov. V. Vávra, J. Mlynářík, V. Olivová
- 1968 Beseda o romantických dobách Československého rozhlasu – hov. Koniček, Seidl, Pohl, Kočová, Čtrnáctý
- 1971 Vysílání pro školní fonotéky – 50 let KSČ – 50 let bojů o soc. – Z. Nejedlý – 20. část
- 1972 A léta běží – Hrdinství člověka je v práci – portrét slévače V. Nikodéma, přípr. H. Prinkeová
- 1973 Hrabal, K., Riško, J. – repo z odhalení pamětní desky ve Kbelích k 50. výr. rozhlasu
- 1974 Meteor – populár. věd. magazín pro mládež, přípr. J. Kleibl, B. Kolář
- 1974 Inter-radio-show – I. cena OIRT (Rok české hudby), režie O. Valentová, úč. A. Jedlička, L. Píchová, L. Švormová

- 1975 Říha, B. – Země dokořán, (četba na pokrač. – 5 částí) – 1. část, úč. O. Korbelář, režie J. Bezdičková
- 1978 Horizont 78 – Kdo je Z. Brezinski? – portrét anti-komunisty; úč. Ambrus, M. – dopisovatel z USA
- 1979 Pax Americana – pásmo o alianci imperialismu USA a sionismu využívající arabské reakce na B. východě – Americké dodávky zbraní Egyptu a Izraeli
- 1983 Říško, J. dr. – projev ústředního řed. Čs. rozhlasu na Programové konf. v Paláci kultury v Praze
- 1983 Slavnostní shromáždění k 60. výročí Čs. rozhlasu, přímý přenos z Paláce kultury v Praze
- 1984 Rozhlasová univerzita – lit. výchova pro 8. roč. ZŠ, setkání s básníkem I. Skálou
- 1987 A léta běží – Plicka, K. – umělecký fotograf, autor Dvořáková
- 1988 A léta běží – Mohaupt, J. – 65. výr. prvního vysílání ze Kbel, vzpomínky těch, kteří byli u toho
- 1997 Sto pět minut s Karlem Pechem – K osmdesátinám herce

Pro přípravu Rozhlasového roku a Devadesátky byla databáze základním materiálem, ze kterého autoři čerpali při sestavě témat pro oba 365dílné cykly.

Pro stanici Vltava tým čtyř autorů připravoval na klíč pořady pro každý den roku v délce deseti minut (cyklus Rozhlasový rok) a pro třináct dalších stanic příspěvky tří až pětiminutové (cyklus Devadesátka) v podobě „polotovarů“. To znamená, že pro stanice byla zvuková ukázka umístěna do systému Dalet a text s doprovodnými informacemi pak do iNews. Redaktoři pak mohli podle svého uvážení text i zvuk upravovat a příspěvek tak lépe přizpůsobit formátu jednotlivých stanic včetně toho, že jej mohly interpretovat vlastní „staniční hlasy“. Ve většině případů šlo o zkrácenou verzi Rozhlasového roku, ale u některých témat jsme se rozhodli pro originální verzi, protože tématem i formou byly vhodné pro Vltavu, ale většinového posluchače by nezaujaly.

Vzhledem k tomu, že šlo o méně obvyklý způsob práce, ze začátku roku docházelo k řadě nedorozumění. Na některých stanicích si kolegové zvyklí dostávat do vysílání hotové příspěvky stěžovali, že musí Devadesátce věnovat čas a pozornost, zatímco jinde naopak oceňovali možnost si příspěvek dotvořit a upravit. Především v první polovině roku také docházelo k technickým problémům, protože se záznamy v Daletu pracovalo několik desítek lidí, z nichž někteří zacházeli s uloženými snímky tak, že znemožnili jejich využití ostatním. Zvukové záznamy neodborným zacházením na některých regionálních stanicích ze systému buď zcela mizely, nebo byly upravovány přímo v primárních záznamech uložení, takže jediný redaktor tak zkrátil příspěvek nevídaným způsobem všem ostatním dvanácti stanicím. V těchto případech bylo třeba původní záznamy v Daletu operativně obnovit a všem opakovaně připomínat zásady práce se zvuky v Daletu.

Poslouchala jsem občas, jakým způsobem se na stanicích se záznamy pracuje a ve většině případů byl důvod mít z výsledku radost. Bylo zjevné, že redaktoři a moderátoři na stanicích se zvuky a texty zacházeli tak, že se staly ústojnou součástí jejich programu. Samozřejmě, že byly i případy, kdy moderátor například po re-

ceptu na cmundu „z povinnosti“ rychle oddrmolil text přímo z iNews a pustil záznam archivu, aniž by se pro něj snažil připravit atmosféru. Na řadě stanic se také moc nepřemýšlelo o následné hudbě, takže například po reportáži ze soudního procesu s K. H. Frankem zazněl song Holky z naší školky a po záznamu z prezidentského slibu T. G. Masaryka začala Madonna zpívat American Life. Ale tento problém, jak víme, nesouvisí jen s cyklem **Devadesátka**, jde o problém obecnější. U historických a často cenných záznamů, které vnímáme jako rodinné stříbro rozhlasu, může být automatický způsob zařazování následné hudby selektorem mimořádně necitlivý. Na většině stanic však podle poslechu i debat s kolegy **Devadesátku** nevnímali jako cizí prvek vysílání, ale obohacení programu stanice s možností dotvořit konečnou podobu jednotlivých dílů.

K takovým problémům nedocházelo na Vltavě v obdobném, ale stopážově delším cyklu **Rozhlasový rok**. Na Vltavě jsou hlasatelé a dramaturgové na podobný styl práce zvyklí a formát stanice je s podobnými projekty ve větším souladu. Rozhlasový rok na Vltavě tak navázal na tradiční formáty typu Německý rok nebo Rok v dopisech a nevznikaly žádné programové ani technické problémy.

Tým tvůrců obou cyklů ve složení Eva Hazdrová-Kopecká, Bronislava Janečková, Tomáš Černý a Jiří Hubička na jejich přípravě pracoval dva a půl roku. Postup prací byl chronologický – začínalo se od prvního dne roku a postupovalo se po jednotlivých měsících. V databázi si každý z autorů označil to, co by rád v daném měsíci zpracovával a co považuje za důležité, a s přihlédnutím k tomu jsem vždycky připravila návrh plánu na jeden měsíc.

Základní snahou bylo neopomenout důležité a pro rozhlasovou historii zásadní pořady a záznamy a současně jsme chtěli do vysílání zařadit i archivní snímky méně známé a přesto unikátní. Další zásadou bylo pracovat s principem střídání různých období, žánrů i témat tak, aby celkový obraz měsíce byl pestrý a reprezentoval vývoj rozhlasového programu.

Samozřejmě, že jsme bojovali s faktem, že na některé dny se sešlo několik mimořádně zajímavých snímků, zatímco jiné dny byly o poznání chudší. Prioritně jsme zařazovali archivní záznamy pro konkrétní datum jedinečné – vztahující se k dějinným událostem jako například X. vesmírný slet v roce 1938, zatímco skvělé vyprávění Sedmilhářů bylo možné zařadit i v jiném datu, protože termínů vysílání bylo v tomto případě mnohem více.

K uzavření měsíčního plánu jsme se jako tým společně sešli, ale často se až po poslechu jednotlivých snímků ukázalo, že vybraný záznam je technicky nepoužitelný nebo že pořad, o kterém jsme si mysleli, že bude zajímavý, je absolutní nuda a nemá smysl s ním pracovat. Běžné byly telefonáty typu „hele, ta reportáž z pohraničí se nedá použít, beru místo toho Jana Masaryka v parlamentu...“ nebo „objevil jsem úžasnou věc, ale je to přesně na datum, které podle plánu děláš ty...“. Plán Rozhlasového roku a Devadesátky byl tedy do poslední chvíle živý organismus a uspořádat do vysílání to nejzajímavější bylo těžké i z dalšího důvodu: kdybychom reflektovali rozhlasové vysílání podle skutečnosti a brali v úvahu proporce jednotlivých historických etap, pak bychom zcela určitě do cyklu mnohé z toho nejpozoruhodnějšího nedostali.

Větší část dílů **Rozhlasového roku** bychom totiž za tohoto předpokladu připravovali z programů vznikajících v časech totalitních, ve kterých se zachovaly především projevy politiků a propagandistické pořady. Z prvních deseti let existence rozhlasového vysílání se zachovalo minimum a archivní záznamy částí vysílání existují přibližně od poloviny 30. let. Nesmírně zajímavé jsou záznamy z konce 30. let a z první poloviny 40. let, kdy se redaktoři a hlasatelé snažili do poslední chvíle zachovat si v čase sílicího nacismu svědomí a tvář, takže většinu akcí komentují zcela nezúčastněně a u mikrofonu pouze konstatují fakta. Z dob protektorátních stále ještě existují záznamy, které se od té doby nevysílaly, například německé reportáže z tzv. Říšského rozhlasu, které byly německými redaktory, jejichž jména se nedochovala, natáčeny s jasným propagandistickým záměrem. Některé z nich, jako například záznam shromáždění německých dívek „čisté krve“ na náměstí v Brně nebo reportáž ze školy námořních dělostřelců, se v cyklu **Rozhlasový rok** dostaly na rozhlasové vlny v českém překladu v premiéře. Z doby Protektorátu Čechy a Morava se dochovala řada projevů, které jsou i pro historiky často jedinečným pramenem pro studium postojů jednotlivců, ale i atmosféry tohoto času. Následuje velmi zajímavá doba poválečná, ve které dominuje téma repatriace a osidlování českého pohraničí, ale nemnoho bylo zaznamenáno. V rozhlasovém archivu však existují „papírová“ svědectví tohoto času – nesmírně zajímavé a cenné texty z vysílání, kterým je podle mého soudu dodnes málo věnována pozornost tvůrců vysílání i historiků. Poválečné období je v archivu dokumentováno nemnoha reportážemi a projevy politiků, ze záznamů se už zřetelně rysuje vliv KSČ, a to už minimálně dva roky před tzv. vítězným únorem. Od roku 1948 až po devadesátá léta přichází další a hodně dlouhý čas totality. V rozhlasovém archivu to je nekonečná přehlídka ideologicky zabarvených projevů, je to čas, kdy téměř mizí komponovaná publicistika a dokumentární formy. Pochopitelně, že s výjimkou let šedesátých, ze kterých jsme jako autoři čerpali velmi rádi. Představují nejen politické uvolnění, ale především onu mnohokrát vzpomínanou renesanci rozhlasové publicistiky i uměleckých žánrů. V té době redaktoři a dramaturgové přicházeli s novými experimenty a mnoho z nich by ve vysílání obstálo i dnes. Pořadů z 60. let je proto v **Rozhlasovém roku** a v **Devadesátce** hodně, patří totiž k tomu nejzajímavějšímu, co v archivu máme – zatímco probírat se převažující šedí programů z let 50., 70. a 80. není příliš optimistické. Ale i takové pořady jsme v ukázkách do cyklu zařadili, protože ať chceme, nebo ne, k rozhlasové historii patří. Tím víc nás potěšily zvukové nálezy, které v toku nabubřelých propagandistických řečí zasvítily. Jsou mezi nimi pořady rozhlasových osobností typu Oty Nutze, Kamila Horáka, režiséra Jiřího Horčíčky nebo týmu kolem pořadu **Meteor**. Zvuková archeologie, jak jsme svým bádáním v rozhlasovém archivu začali říkat, prohloubila náš respekt vůči umění mnoha rozhlasových kolegů, kteří tu byli před námi.

Mezi cykly připravovanými k devadesátinám rozhlasu byla i dvanáctidílná dokumentární série **90 let s vámi**, vysílaná v průběhu roku 2013 na 16 stanicích, s podtitulem: Dvanáct témat z historie této země a jejího roz-

hlasového vysílání. Témata byla většinou stanovená předem poradkyní GŘ Ivou Denčevovou a z větší části byl předem vytipován i tým autorů. Bez výjimky to byl pro všechny z dvanáctky autorů úkol nesmírně obtížný, a to proto, že poprvé zpracovávali téma, které si sami nevybrali, ale bylo jim zadáno, a někteří navíc měli s vícevrstevnatým dokumentem málo zkušeností.

Najít netradiční úhel pohledu na události častokrát zpracovávané bylo těžké, ale třeba říci, že ve většině případů se to podařilo. Například Daniel Moravec hned v prvním dokumentu s názvem **Na pokraji beznaděje** našel klíč reflexe smrti Jana Palacha současnými mladými lidmi. Karolina Koubová k tématu únor 1948 natočila v dokumentu **Opatrně to nešlo** nevědní příběh ženy, které tato dějinná událost zásadně změnila život. David Hertl se v dokumentu **V hodině dvanácté**, věnovaném Protektorátu Čechy a Morava, zaměřil na psychologii osobnosti Emila Háchy. Autorka dokumentu **Úspěch navzdory** Milena Štráfěldová vyhledala detaily ze zákulisí příprav světové výstavy Expo 58, kde se Československo senzačně představilo světu, ale v rozporu s reálným životem občanů této země. Jan Herget, Petr Hladík a Ladislav Dvořák našli unikátní archivní záznamy a natočili mikropříběhy související s tématy sportu, dovolených a školství. Bronislava Janečková se v dokumentu **Hlase ihned!** zaměřila na méně vzpomínanou, ale přesto slavnou kapitolu repatričního vysílání rozhlasu v květnu 1945. Tomáš Černý v dokumentu **Jsme s vámi, buďte s námi** poprvé zveřejnil unikátní a nově nalezené záznamy z vysílání v srpnu 1968 s Janem Třískou a Václavem Havlem. Miloš Doležal natočil dokument **Paralelní světy** s tématem listopadu 1989 a s příběhy dvou lidí, kteří proti sobě 17. 11. 1989 stáli na Národní třídě – on jako příslušník SNB, ona na straně studentů. V čase psaní tohoto textu připravuje Lenka Svobodová poslední dokument z této série motivovaný Vánoce.

Zpracování výše uvedených dokumentů bylo obtížné nejen proto, že jsme chtěli najít méně obvyklý pohled na témata, která už byla ve většině případů zpracována mnohokrát, ale také proto, že cyklus motivovaný devadesátinami rozhlasu měl současně reflektovat rozhlasové vysílání vztahující se k tématu. To všechno se mělo vejít do 25 minut stanovené délky. Někteří z autorů měli tendenci jednoduše vybrat archivy vztahující se k tématu a komentovat je buď sami, či s pomocí odborníka. Ale to bylo málo. Postupně se podařilo vyhledávat a natáčet k tématům příběhy lidí, kteří danou dobu prožívali nebo se jich téma nějak osobně dotýkalo. Dokumenty tak získaly na zajímavosti a autentičnosti.

Pro řadu autorů bylo také první zkušeností natáčení dokumentu ve spolupráci s režisérem. Režisér většiny dokumentů Petr Mančal pomohl povýšit uměleckou úroveň jednotlivých pořadů, přičemž byl schopen respektovat osobitý styl autorů. Někteří z autorů konstatovali, že tvorba dokumentu v tomto cyklu pro ně byla cennou tvůrčí zkušeností, ze které si odnesli poznatky o výstavbě a realizaci dokumentu.

Také v tomto cyklu byla důležitá práce s rozhlasovým archívem, ale metoda využití archivních snímků měla různé formy. Někde hrál rozhlas hlavní roli, jako v tématu poválečného repatričního vysílání nebo v srpnu 1968. Ve většině případů však byl zvukovou autentickou ilustrací příběhů lidí, kteří danou dobu prožívali. Ve dvou

dokumentech jsme představili rozhlas jako nástroj ideologické propagandy – v únoru 1948 a v posledních měsících totalitního režimu v roce 1989.

Jakkoliv považují výslednou podobu dokumentů až na jednu výjimku jako zdařilou, je těžké získávat ohlasy na tento cyklus jako celek i vzhledem k tomu, že byl vysílán vždy jednou měsíčně v průběhu celého roku. Posluchač tak mohl dokumenty jen těžko vnímat jako ucelenou sérii tím spíše, že na některých stanicích nebyly vřazeny do cyklu komponovaných či dokumentárních pořadů jednoduše proto, že v programových schématech takové pořady nemají. I přes svoji kvalitu tak někde mohly být dokumenty vnímány jako „cizí prvek“. Podstatné pro přijetí takového díla je i schopnost stanice přijmout takové dílo „zvenci“ a poskytnout mu odpovídající prostor. Strojové a rychlé odrecitování úvodního ohlášení a závěrečného odhlášení, rázné stažení závěrečné hudby ještě před koncem ve prospěch necitlivě naražených anoncí a jinglů (například po příběhu Jana Palacha) ukazuje, že v respektování práce kolegů, a dokonce i v takových prioritách, jakou z hlediska managementu rozhlasu tento dokumentární cyklus byl, máme co napravovat. Často neumíme propagovat ani svoji vlastní práci. Například v den vysílání dokumentu

Na pokraji beznaděje o Janu Palachovi vysílala jedna z celoplošných stanic obsáhlý rozhovor s tvůrci televizního dokumentu na stejné téma. Že o několik hodin na téže stanici půjde i náš vlastní zdařilý dokument, o tom moderátor odpoledního vysílání zjevně vůbec nevěděl.

Jsem přesvědčená, že by mělo smysl nejlepší dokumenty z cyklu 90 let s vámi odvysílat v týdenní periodicitě na některé ze stanic, kde jsou posluchači zvyklí dokumentární žánry poslouchat. Jestliže už jsme schopni kvalitu vytvářet, měli bychom jí také poskytnout odpovídající prostor ve vysílacích časech, které nejsou jen okrajové.

V programových projektech k 90. výročí jsme se sice dívali především zpět do historie rozhlasu, ale v jejich přípravě jsme museli předjímat vysílání už dva a půl roku předem. Ve formě a organizaci jsme se pokusili o netradiční způsoby spolupráce a o maximální programové využití natočených pořadů souběžně na větším počtu stanic Českého rozhlasu.

Je pravděpodobné, že některé z forem nadstaniční spolupráce poslouží jako cenné zkušenosti při dalších projektech, jako bude v roce 2014 Kronika 1. světové války.

Mgr. Jiří Hubička

Fonogramy jako součást vysílání k 90. výročí rozhlasu

Součástí programu, který byl vytvořen s důrazem na letošní 90. výročí existence rozhlasu, byly rovněž všechny pořady s názvem FONOGRAMY, jež systematicky mapují bohatství rozhlasového zvukového archivu a čerpají z něj nové podněty. Letošní Fonogramy byly soustředěny jednak na vynikající osobnosti české kultury minulosti, zejména na jejich tvůrčí vazbu na Československý, respektive Český rozhlas, dále na témata, jež přinášejí užitečnou konfrontaci pohledů na kulturní jevy v dobách dřívějších a v současnosti.

Součástí letošního vysílání řady Fonogramy byly i četné reprízy jednotlivých vydání této řady, které byly soustředěny na vynikající osobnosti rozhlasové minulosti (otcové zakladatelé), ale i na ty osobnosti, které nebyly zdaleka vynikající a přesto se ocitly v rolích, v nichž do chodu rozhlasu významně (a často neblaze) zasahovaly (viz např. Fonogramy s názvem Pohled shůry – galerie rozhlasových ředitelů minulosti).

Obecně řečeno – Fonogramy nejen v letech výročních připomínají rozhlasovou historii důsledně se zřetelem na její hvězdné, ale i temné stránky.

FONOGRAMY – premiéry roku 2013

Leden – Počátek roku ve světle rozhlasových pořadů

Návrat do prvních měsíců roku 1933 připravil J. H. (mimo jiné je v pořadu zmíněna skutečnost, že se tak vrátíme do roku, kdy se slavilo desáté výročí založení rozhlasu).

Únor – Diskuse nad uměleckým dílem

se zřetelem na debatu o filmu Hoří, má panenko (pořad, který připomíná atmosféru závěru 60. let a odha-

luje pokřivený způsob uvažování o uměleckých dílech) – pořad zvítězil v soutěži Report 2013 v kategorii Publicistika

Březen – Až jaro zaťuká... aneb Hledání jara v rozhlasovém archivu

(stříhový pořad mapující jedno téma a jeho pojetí v různých dobách)

Duben – Za mistrným parodistou lidského jednání aneb Za Zdeňkem Jirotkou

(připomínka jedné z vynikajících osobností rozhlasové minulosti)

Květen – Z Ředitelství pošt do Zlaté kapličky aneb Za Jaroslavem Marvanem

(z dlouhodobého cyklu, v němž prostřednictvím Fonogramů je mapován sled vynikajících osobností české kultury, jež měly úzký vztah k rozhlasu a často s ním spolupracovaly)

Červen – Hledání světadílu dětství – E. Petiška

(z dlouhodobého cyklu, v němž jsou prostřednictvím Fonogramů sledovány vynikající osobnosti české kultury, jež měly úzký vztah k rozhlasu a často s ním spolupracovaly)

Září – Oldřich Daněk – Svět je složitější, nežli ho vidíme

(další z vynikajících osobností českého dramatu, jejíž dílo bylo v mnoha ohledech spojeno s rozhlasem)

Ríjen – Ilja Hurník – Tajemství inspirace

(osobnost české hudby, literatury...)

Mgr. Alena Zemančíková

Na co myslíme, když točíme rozhlasový dokument

Kulturní funkce rozhlasu je v každé další diskusi o roli veřejnoprávních médií víc přehlížena, ačkoliv pořadí mimo zpravodajství a politickou publicistiku je v rozhlase velice mnoho, tvoří vlastně jeho podstatu, to, co z rádia dělá společníka, co podle veřejnoprávního zadání informuje, vzdělává a baví. Na rozdíl od předsedy ODS Martina Kuby, který tolik hájí konkurenci na trhu vysílatelů, jsem přesvědčena, že podnikání v komerčním rozhlasovém vysílání je planý byznys a pračka na peníze, pouhá soutěž o to, na jak nápadný a populistický proud řeči a hudebního popu se pověsí dražší reklama.

Rozhlas se vyjadřuje slovem, které také v dobově kodifikované spisovné podobě uchovává (letos, v roce 90. výročí zahájení rozhlasového vysílání, jsme v řadě archivních snímků mohli slyšet, jak se jazyková norma mění i co do intonace a přesné artikulace). Ale rozhlas se vyjadřuje také zvukem, zvuk – včetně ticha a zmíněné řečové intonace a artikulace – je prostředkem sdělení. V pořadech, jež vznikají ve studiu, je to zvuk dodaný režii, v pořadech dokumentárních je to autentický zvuk světa.

Rozhlasový dokument je poměrně mladá disciplína, jejíž rozvoj u nás přetrhly totalitní režimy s jejich cenzurou (ať už se tento fenomén jmenoval oficiálně jakkoli). Jakmile je třeba každý materiál předkládat ke schválení, můžeme sotva mluvit o zvukové autentičnosti. Rozhlasový archiv nicméně vypovídá, že až do vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava byl Československý rozhlas moderním médiem, jež sneslo svými postupy a technologiemi srovnání s ostatními evropskými zeměmi. Například předválečné reportáže Miloslava Dismana, jež se ve zvukové podobě zachovaly v rozhlasovém archivu, jsou naprosto moderní, mají více významových plánů a jejich autor je zachycením zvuku světa přímo uhranut. Okamžikem nacistické okupace jde svoboda Československého rozhlasu zu grund a ani po válce se to nezmění kvůli politickému dozoru. V šedesátých letech pak progresivní autoři znovu objevují to, co takový Disman už před pětadvaceti lety uměl a dělal, vše vrcholí v hrdinských dnech srpna 1968 a pak už následuje jeden vyhazov za druhým a rozhlasové vysílání se vrací svým zvukem zase o mnoho let zpátky. Skutečné rozhlasové dokumenty se vlastně začínají natáčet až po roce 1990, přičemž se to jejich tvůrci musejí učit, postupně se zdokonaluje nahrávací i studiová technika a dnes, možno říci, má Český rozhlas konečně své Centrum dokumentu a v něm a kolem něj řadu suverénních tvůrců, kteří si s žánrem vědí rady a kteří dokumentárními postupy podávají obraz o společnosti a jejich tématech.

Tohle vše lze sledovat na soutěžní přehlídce Report, kde se dokumentární tvorba předešlého roku představuje spolu se svými tvůrci. Report založilo v roce 1992 občanské sdružení Svaz rozhlasových tvůrců (nyní Sdružení pro rozhlasovou tvorbu) a na těch dvaadvaceti letech existence přehlídky rozhlasového dokumentu je dobře vidět, jakými proměnami prošel nejen rozhlasový žánr, ale i – a zejména – společnost, jak se změnil její priority, témata i problémy. A jazyk, samozřejmě.

Mezi pořady, inklinujícími spíše k publicistice, se letos objevilo několik pohledů do činnosti občanských sdru-

žení a spolků, zájmových (jako Haviřovské babky, které zpívají slezské písničky, ale také šijí a přešívají oblečení pro chudé rodiny v okolí) i charitativních, které se třeba věnují brněnským chudým nebo zajišťují péči o staré a nemocné lidi: k té péči patří i to, že jim věnují čas k rozhovoru a dělají jim společnost, což samozřejmě překračuje možnosti profesionálů, kteří bývají přetíženi. Anebo třeba vedou domov a hospodářství pro propuštěné dlouhodobé vězně, kteří už de facto nejsou schopni se vrátit do života, nemají kam, nestačí nárokům ani pracovnímu tempu, jsou nezaměstnatelní. Tento dokument Lenky Svobodové kromě práce občanského sdružení Cesta ukázal také na velmi pochybné výsledky působení tzv. nápravných zařízení, z nichž vycházejí lidé k životu nezpůsobilí, bez kvalifikace i praktických dovedností, ztracení.

Tématu, jímž jsem tento článek začínala, totiž propouštění úskalími cenzury a „soudružské“ kritiky, se věnoval pořad Jiřího Hubičky Diskuse nad uměleckým dílem. Jeho autor, pracovník Archivních a programových fondů, ale také dramatik a dramaturg, sestavil kompozici z příspěvků do debaty o Formanově filmu Hoří, má panenko. V tomto pořadu jsme mohli slyšet, jak se proměnil jazyk korektních prohlášení, jak se v roce 1968 v rozhlase mlžilo tak, aby se kritikovo uznání díla nedostalo do konfliktu s oficiálním míněním komunistické strany, jejímž byl rozhlas přímým podřízeným. Vrcholem pořadu je ovšem vyjádření scenáristy Jaroslava Papouška, v němž dává průchod svému údivu nad tím, že film pohoršil naše požárníky. Papouškova promluva je brilantní intelektuální klauniádou, kongeniální se scénářem zmíněného filmu. Pořad z cyklu Fonogramy připomíná ještě jednu funkci veřejnoprávního rozhlasu – totiž zákonnou povinnost vést archiv.

Mezi tématy delších a co do použitých prostředků náročnějších dokumentů se objevila prakticky všechna, o nichž píšeme i na stránkách tohoto internetového deníku. Romové a demonstrace v Českých Budějovicích, domácí porod, volba prezidenta, pokus o pohled na Gustáva Husáka jako člověka, pouliční umění, Alzheimerova choroba, mateřství, odpadní vody a ve vítězném dokumentu brněnského autora Radima Nejedlého fenomén hokejového fanouškovství jako zvláštní forma závislosti a lokálpatriotického sebeklamu. Tak jako celá společnost i rozhlasová dokumentaristé se vracejí k historickým událostem roku 1945 i roku 1968, ať už jde o české Němce nebo volyňské Čechy. A vznikl i pořad o změněné sexualitě matky v rodině s několika dětmi, která dnes žije v jižních Čechách, ale ve své podstatě je založená kosmopolitně. Zazněly i pořady natočené autory Českého rozhlasu v zahraničí – na Ukrajině, v metropoli někdejší provincie Bukovina Černovicích, a v Chorvatsku, v kraji nedotčeném turistickým ruchem, kde žijí místní tradice, v tomto případě býčí zápasy. Cizí jazyky, s nimiž se Český rozhlas sžívá jen pomalu, zněly z nejrůznějších historických nahrávek i v pořadu o roli rozhlasu v době mnichovské krize Slyšte svůj hlas. V tomto případě autor David Vaughan napsal svůj prozaický text k devítidílnému seriálu „kolem“ historických dokumentů, vytvořil fiktivní postavu Vypravěče a poslal

ho na reportážní cesty po Praze, do Sudet, Norimberka i Londýna proto, aby sklenul obraz situace Československa v letech 1937 a 1938 několikerou evropskou optikou.

Chtěla bych na závěr připomenout, že rozhlas, kterému chybí obraz a v dnešní době všeobecného vizuálna to publikum pocituje jako hendikep, může také dělat věci, kterých obrazová média schopná nejsou. Je to dobře vidět – slyšet – na seriálu Slyšte můj hlas, kde dobové zvukové záznamy, i v případě, kdy jsou zvukově nekvalitní, mohou přirozeně vplýnout do příběhu vyprávěného hercem a do herecky ztvárněných písemných dokumentárních materiálů – to by ve filmu nešlo, protože vizuálně se distanc mezi starým a současným obrazem překlenout nedá. Rozhlasové vysílání, je-li obsazeno jako jediná postava, může autenticky chrastit a všelijak

skřípat a hvízdát a nenaruší přitom přítomný čas vyprávění.

Volbami znovu ustavený parlament nalezne k projednání i dosud nevyřízenou žádost Českého rozhlasu o změnu v zákoně, která umožní celodenní vysílání celoplošné stanice mluveného slova (současný ČRo Plus balancuje mezi AM a FM frekvencemi a vysílá jen několik hodin večer). Bylo by krásné, kdyby se mezi poslanci, kteří o tom budou rozhodovat, našli i takoví, kteří neposlouchají v rádiu jen politické debaty, v nichž sami vystupují, ale třeba i dokumenty. I když, po pravdě řečeno, by bylo dobré, kdyby ty dokumenty měly na stávajících celoplošných stanicích lepší vysílací časy než pozdně večerní a noční hodiny. K tomu žádné změny zákona třeba není. To je plně v kompetenci Českého rozhlasu samotného.

Vítězové soutěžní přehlídky REPORT 2013

I. kategorie – Zpravodajské pořady

1. místo a současně Hlavní cena generálního ředitele Českého rozhlasu

Romana Kostohryzová, Centrum zpravodajství ČRo České Budějovice
za pořad „Bez obalu – Předváděcí akce“

2. místo a zároveň Cena Zdeňka Boučka za originalitu zpracování

Pavel Polák, Centrum zpravodajství ČRo Praha
za snímek „Zblízka – Pohřeb se slevou“

3. místo

Artur Kubica, ČRo Ostrava
za pořad „Senoseč v Čeladné“

II. kategorie – Publicistické pořady

1. místo a současně Cena Jiřího Hrašeho

Jiří Hubička, Archivní a programové fondy ČRo
za pořad z cyklu Fonogramy „Diskuse nad uměleckým dílem“

2. místo

Pavel Polák a Lubomír Smatana, ČRo Plus
za snímek „365 mrtvých jako dní v roce“

3. místo

Filip Černý a Ivan Studený, ČRo České Budějovice
za pořad z cyklu Dobrá vůle „Šel jsem dlouhými cestami“

III. kategorie – Dokument

1. místo

Radim Nejedlý, Tvůrčí skupina ČRo Brno
za dokument „7200“

2. místo

Daniel Moravec, Tvůrčí skupina publicistiky a dokumentu ČRo Praha
za dokument „Než se setmí“

3. místo

Ivan Studený, ČRo České Budějovice
za dokument „Máma v kalhotách“

Bc. Jan Menger

Síť regionálních stanic Českého rozhlasu v roce 2014

1. Výchozí pozice

Současný stav regionálního vysílání Českého rozhlasu není ideální. Důvodů je více a zjištěné problémy jdou napříč celou strukturou od organizačních až po programové. Příčinou je přílišná rozvolněnost a z ní pramenící „přísečkování“, kdy se jednotlivé regionální stanice mnohdy chovají a identifikují jako naprosto samostatné jednotky bez hlubší vazby nejen na své okolí, ale také na Český rozhlas jako takový.

Ve většině programů regionálních stanic Českého rozhlasu lze identifikovat jako nejvýznamnější problém roztržitost a nepřehlednost vysílacích schémat, která jsou občas překotně a bez hlubší analýzy pozměňována pouze na základě pocitů nebo jako následek přehnané a ničím nepodložené reakce na konkurenci. Některé regionální stanice zase nerespektují cílovou skupinu posluchačů, případně ji zohledňují pouze v mluveném slově a ne v hudbě (stanice hraje pro jiného posluchače, než pro kterého mluví). Problémem je v mnoha případech také nekonzistence celého vysílání, kdy jednotlivé bloky jsou solitéry a celkové vysílání nemá jednu tvář (tzv. nedrží pohromadě), a v neposlední řadě i vysoká míra „zapevlení“ programů jednotlivých stanic různými pořady, které se pro cílovou skupinu posluchačů regionálních stanic Českého rozhlasu z hlediska užitečnosti a poskytované služby absolutně míjí účinkem.

To vše má dlouhodobě velmi negativní vliv na celkové výsledky poslechovatelnosti regionálních stanic Českého rozhlasu a jejich podíl na trhu. Navíc se z dlouhodobého hlediska jedná o výrazně sestupný trend, což může vést k nevratným škodám (dle Radioprojektů došlo od konce roku 2009 do konce roku 2012 k úbytku 138 tisíc denních a 197 tisíc týdenních posluchačů regionálních stanic Českého rozhlasu, přičemž jejich podíl na trhu poklesl o 2 %). Nutno poznamenat, že tyto výsledky mají přímý vliv na výsledky celého Českého rozhlasu.

Dalším poměrně významným problémem je konkurence a parazitování jednotlivých stanic Českého rozhlasu mezi sebou. V tomto případě zejména regionálních stanic Českého rozhlasu s ČRo 2. Přitom cílová skupina regionů má s posluchači ČRo 2 společný pouze jeden atribut, a tím je věk. Jinak jsou obě skupiny posluchačů diametrálně odlišné, s úplně jinými preferencemi, zájmy a požadavky. Toto zjištění vychází z důsledné analýzy provedené Oddělením výzkumu ČRo, kterou je potřeba implementovat do praxe nejen v případě regionálních stanic Českého rozhlasu, ale také u ČRo 2 tak, aby se oba okruhy jasněji vyprofilovaly, zaměřilo se dramaturgickým překryvům a byla zajištěna vzájemná komplementarita jednotlivých programových okruhů Českého rozhlasu. Taková úprava může Českému rozhlasu jako celku přinést jen výhody a více spokojených posluchačů.

Primárním cílem projektu „Regiony 2014“ je vytvoření jednoduché a přehledné struktury sítě regionálních stanic, která bude mít efekt v podobě zkvalitnění vysílání a tím i zvýšení poslechovatelnosti a podílu na trhu regionálních stanic, a tedy Českého rozhlasu jako celku. Sekundárním cílem pak je zefektivnění provozu jedno-

tlivých stanic a s tím související finanční a personální úspory.

Provedené změny mají posílit pozici sítě regionálních stanic tak, že bude do tří let nejposlouchanějším okruhem Českého rozhlasu. Je nutné poznamenat, že se nebude jednat o revoluci, ale o evoluci. Veškeré nutné změny budou provedeny citlivě a s přihlédnutím k aktuální situaci a také historii jednotlivých regionálních stanic. Motto celého projektu je: „Neohrozit silné regionální stanice a pomoci těm slabým aneb Neopravuj, co není rozbité.“

2. Výzkum a analytika

Cílovou skupinu posluchačů regionálních stanic Českého rozhlasu tvoří střední a zejména starší generace posluchačů nad šedesát let (důchodce – nepracující), přičemž v publiku mírně převažují ženy. Tento parametr je jako jediný společný jak pro regionální stanice Českého rozhlasu, tak pro ČRo 2. Dále už se ale charakteristika posluchačské skupiny velmi odlišuje. Většinový posluchač regionální stanice trvale žije na venkově v obci do jednoho, resp. pěti tisíc obyvatel, preferuje soukromí a rodinu, věnuje se svým koníčkům (převážně kutilství a zahradě), je krajově vyhraněný, orientuje se hlavně na místní dění, tj. na informace a tvorbu z regionu, ve kterém žije (akcent na regionální zprávy a regionální problematiku), politika ho příliš nezajímá, je skeptický ke společenskému dění a není společensky příliš aktivní.

Ve srovnání s ČRo 2 je posluchač regionální stanice více usedlý, konzumní a méně vzdělaný, má výrazně menší zájem o informace a náročně mluvené slovo, preferuje více hudební a zábavný charakter vysílání (preference mluvené slovo/hudba = 40/60). Konkrétně ve vysílání regionální stanice očekává a vyhledává regionální zpravodajství, servisní informace, spotřebitelské poradny, písničky na přání, moderované bloky hudby a slova (proudové vysílání), talk show, pořady o hobby, jídle a vaření a zábavné pořady. Rádio poslouchá převážně doma (poslech je do značné míry kulisový) a z ostatních typů médií preferuje především televizi.

Jak je vidět na níže uvedených číslech, vývoj poslechovatelnosti a podílu na trhu regionálních stanic Českého rozhlasu není dlouhodobě příznivý. Za poslední tři roky došlo k úbytku 138 tisíc denních a 197 tisíc týdenních posluchačů a celkový podíl regionálních stanic Českého rozhlasu na trhu poklesl o dvě procenta. To je velmi nebezpečný trend, který je potřeba okamžitě začít měnit.

Viz tab č. 1 (zdroj: Radioprojekt).

Stejně tak je u jednotlivých regionálních stanic Českého rozhlasu patrný značný rozdíl v dosažené poslechovatelnosti a podílu na trhu. Přitom poslechovatelnost celé sítě ovlivňují zejména tři nejsilnější stanice: Český rozhlas Brno, Český rozhlas České Budějovice a Český rozhlas Plzeň. Ty si mezi sebe dělí téměř 60 % všech posluchačů celé regionální sítě. Dále se dá z uvedených dat vypočítat, že většina regionálních stanic má 2/3 posluchačů nad 60 let, resp. nepracujících důchodců. Přitom stanice, které mají mladší publikum, mají výrazně horší výsledky poslechovatelnosti (určitou výjimku tvoří pouze

Tabulka č. 1

	DR	WR	Share
RS ČRo celkem	III.Q-IV.Q 2009 = 672 tis.	III.Q-IV.Q 2009 = 1 116 tis.	8,80%
RS ČRo celkem	III.Q-IV.Q 2010 = 625 tis.	III.Q-IV.Q 2010 = 1 053 tis.	7,70%
RS ČRo celkem	III.Q-IV.Q 2011 = 602 tis.	III.Q-IV.Q 2011 = 988 tis.	7,40%
RS ČRo celkem	III.Q-IV.Q 2012 = 534 tis.	III.Q-IV.Q 2012 = 919 tis.	6,80%

ČRo Region, Vysočina). Důvodem je, že publikum regionálních stanic je specifické a má určitá očekávání a priority. Ty je třeba respektovat a program postavit tak, aby regionální stanice očekávání naplnila. Tak jak se to daří u tří nejsilnějších regionálních stanic. Experimentování s výrazným omlazením či změnou cílové skupiny v současné době rozhodně není na pořadu dne, to by mohlo přinést nenahraditelné ztráty posluchačů. **Viz tab. č. 2** (zdroj: Radioprojekt III.Q-IV.Q 2012).

Všechny regionální stanice Českého rozhlasu se pohybují na otevřeném trhu – je proto velmi důležité monitorovat konkurenci a pružně (a přitom přiměřeně) reagovat na její kroky. Pokud totiž chceme získat pro regionální vysílání Českého rozhlasu nové posluchače, jsou konkurenční privátní stanice v současnosti jejich jediný možný zdroj. Bylo by totiž krajně nešťastné získávat posluchače regionálních stanic tím, že je přetáhneme z některé celoplošné stanice Českého rozhlasu. To je

Tabulka č. 2

Stanice	DR	WR	Share	60–79 let	Důchodce
ČRo Brno	157	233	2,20%	64,10%	67,30%
ČRo České Budějovice	75	121	1,00%	62,40%	64,60%
ČRo Plzeň	69	127	0,90%	61,70%	62,80%
ČRo Ostrava	51	82	0,50%	68,20%	70,00%
ČRo Olomouc	42	94	0,50%	62,60%	68,60%
ČRo Sever	44	88	0,50%	54,30%	55,50%
ČRo Hradec Králové	29	69	0,40%	62,60%	67,30%
ČRo Region, Vysočina	29	47	0,40%	31,00%	36,10%
ČRo Region, StČ.	20	34	0,20%	54,90%	50,40%
ČRo Regina	19	44	0,20%	41,70%	30,30%
ČRo Pardubice	18	38	0,20%	48,40%	52,50%

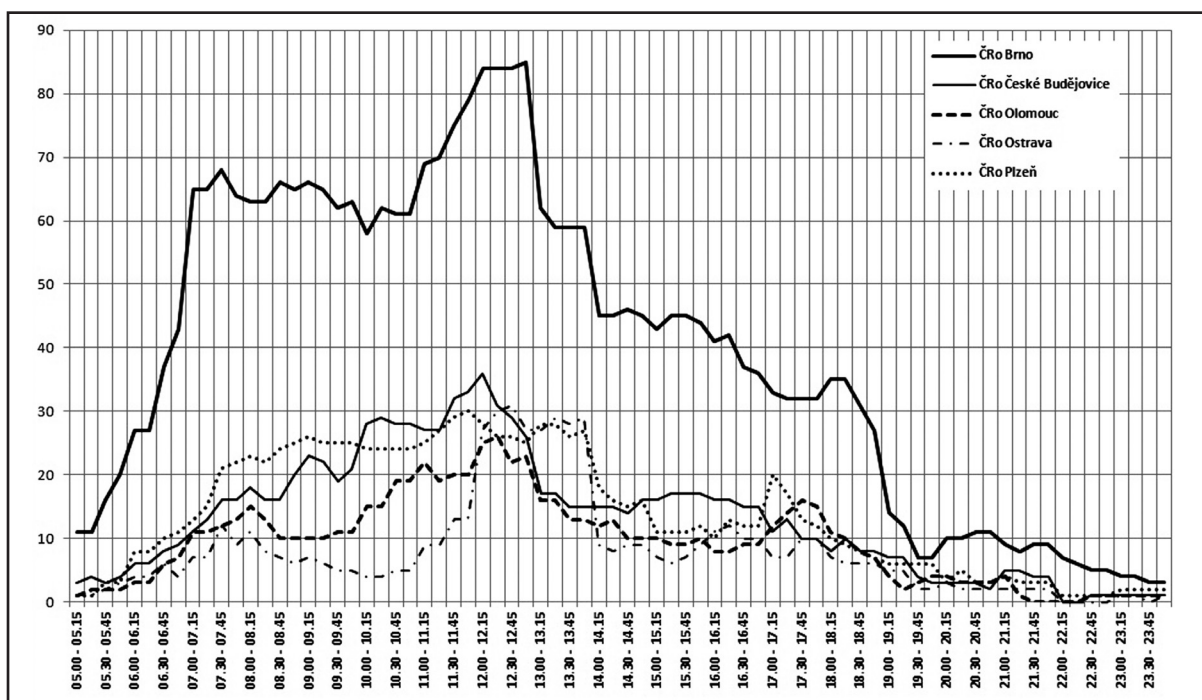
Z níže uvedeného grafu průběhu denní poslechosnosti jednotlivých regionálních stanic Českého rozhlasu lze velmi dobře vypočítat, které prvky ve vysílání fungují a posluchače oslovují a které jsou naopak neproduktivní a cílová skupina je neposlouchá. Praktické srovnání této poslechosnosti s programovými schématy u nejsilnějších stanic, jejichž čísla mají dostatečnou vypovídající schopnost, ukazuje, že popis cílové skupiny, její charakteristika a preference je potřeba brát vážně a řídit se jimi. Nejposlouchanější jsou totiž bloky s vyšším podílem hudby a programovými segmenty odrážejícími preference posluchačů regionálních stanic Českého rozhlasu (písničky na přání, moderované bloky hudby a slova, poradny, talk show, pořady o hobby, jídle a vaření a zábavné pořady).

škodlivý trend, který byl bohužel v minulosti zcela běžný, ale který rozhodně není ku prospěchu ani jednoho programového okruhu a už vůbec ne celého Českého rozhlasu.

3. Regionální vysílání ve vybraných státech Evropy

Pro účely tohoto projektu byla provedena analýza organizace regionálního vysílání v sousedních zemích (Polsko, Slovensko, Německo, Rakousko) a také ve vybraných státech Evropy s podobným počtem obyvatel, které již určitým vývojem veřejnoprávního vysílání prošly a mají s ním bohaté zkušenosti (Švédsko, Dánsko).

Průběh poslechu vybraných regionálních stanic ČRo, průměrný všední den, posluchači v tisících Radio Projekt, 1. 7. – 19. 12. 2012



Polsko

V Polsku je 17 regionálních rozhlasových stanic pokrývajících jednotlivá vojvodství. Jedná se ovšem o komerční společnosti, které nejsou součástí veřejnoprávního vysílatele Polskie Radio SA a nijak na něm nezávisí. Mají však s Polským rozhlasem společné veřejnoprávní cíle a spolupracují v mnoha rovinách. Všichni tyto vysílatelé spadají pod dohodu 17 podílníků, koordinujících práci lokálních rozhlasových stanic. Na základě této dohody si rozhlasové stanice vyměňují pořady a materiály (podobná báze, na jaké funguje např. EBU). Celkově při pohledu zvenku působí koncept regionálního vysílání v Polsku poněkud složitě.

Slovensko /RTVS – SRo/

Slovenský rozhlas provozuje devět programových okruhů, přičemž jedním z nich je regionální Rádio Regina. To tvoří tři regionální studia (Bratislava, Banská Bystrica a Košice), přičemž každé studio vysílá pro dva až čtyři kraje Slovenska. Samostatné vysílací časy Rádia Regina jsou rozdílné v pracovních dnech a o víkend. Ve všední dny mají stanice autonomní program v čase od 5.00 do 17.00 hodin a přebírají centrálně pouze vybrané zpravodajské relace. O víkend je pak samostatný program stanic omezen na ranní a odpolední (v neděli pouze odpolední) dvouhodinové bloky. Zbytek programu je společný pro celou regionální síť.

Německo /MDR/

Mitteldeutscher Rundfunk vysílá na území tří spolkových zemí (Sachsen, Sachsen-Anhalt a Thüringen), přičemž jednotlivé rozhlasové a televizní vysílací domy sídlí v hlavních městech těchto spolkových zemí – Drážďany, Erfurt a Magdeburg. Během dne od 5.00 do 23.00 hodin provozuje každý dům své autonomní vysílání, které je doplněno celonárodním a zahraničním zpravodaj-

stvím. V nočních časech pak vysílají společný program, na jehož tvorbě se vysílací domy střídají. Každý z těchto tří vysílacích domů má navíc cca pět regionálních studií či korespondentů ve větších městech (např. Lipsko, Chemnitz, Bautzen, Görlitz nebo Plauen). Všechny tři vysílací domy zároveň dodávají regionální obsah do národní stanice MDR Info.

Rakousko /ORF/

Rakouský veřejnoprávní rozhlas má celkem devět regionálních studií. Tato studia jsou přitom trimediální organizace, které kromě rozhlasu zahrnují i televizní vysílání a internet. V čele každého studia je ředitel, jehož přímým nadřízeným je generální ředitel ORF. Každé regionální studio vytváří z téměř 90 % svůj vlastní obsah. Ve zbytku vysílacího času jednotlivé stanice sdílejí centrálně vyráběný program. Některé pořady vyráběné regionálními stanicemi se vysílají také celostátně. Regionální studia ORF se v rámci svého programu snaží navodit pocit domova, přičemž se věnují všem důležitým aspektům lokálního života a kultury.

Švédsko /SR/

Švédský rozhlas provozuje 25 lokálních rozhlasových stanic a lokální web. Regionální služba je uspořádána do šesti regionů (přibližně čtyři lokální stanice v každém regionu). Lokální stanice spolupracují jednak mezi sebou, ale také s národními programy (např. s centrální zpravodajskou redakcí). Většinu obsahu vysílání si vyrábí regionální stanice samy s výjimkou cca dvou hodin denně, které tvoří národní vysílání (talk show k aktuálním událostem). Mezi jednotlivými regionálními stanicemi zároveň probíhá velmi intenzivní interní spolupráce.

Dánsko /DR/

Regionální rozdíly mezi jednotlivými částmi Dánska nejsou příliš velké. Přesto se před několika lety rozhodl

Dánský rozhlas z části opustit důraz kladený na celoplošný program a vydal se cestou regionálního vysílání. Stanice P4 získala v roce 1991 samostatný kanál, na který se následně začaly připojovat regionální stanice. P4 je pro Dánský rozhlas zásadní stanicí, zejména co se týká poslechovatelnosti a oblíbenosti u posluchačů (podíl na trhu cca 40 %). Na celostátní rovině je řešen hlavně marketing, technologické a organizační věci. Na regionální úrovni pak vzniká regionální obsah, který je dodáván do vysílání stanice P4 – to je hlavní úkol regionálních stanic. Na každé regionální studio připadá zhruba 25 zaměstnanců, většina z nich se věnuje tvorbě programu. Celkem má Dánský rozhlas 11 regionálních studií, přičemž většina z nich sídlí v hlavních městech jednotlivých regionů. Z hlediska produkce obsahu jsou regiony podřízeny řediteli regionálního vysílání, který má sídlo v Kodani. V každém regionu je pak manažer stanice a editor, který odpovídá za veškerý regionální rozhlasový obsah.

Z uvedené analýzy je patrné, že na regionální vysílání veřejnoprávních rozhlasů neexistuje v evropských zemích jednotný model. Koncept regionálního vysílání vždy vychází z aktuálních podmínek, které daná země má, a promítá se do něj spousta vlivů (od demografického uspořádání dané země až po tradice a zvyklosti). Ve většině zemí je však jednoznačný konsensus na cílové skupině posluchačů, pro které regionální stanice vysílají. Jedná se o střední a starší generaci posluchačů, kteří trvale žijí v menších sídlech, jsou krajově vyhranění a orientují se hlavně na místní dění. Po stránce organizační pak lze obecně říci, že ve většině zemí Evropy funguje určitý rozumný kompromis mezi autonomií regionálních stanic a jejich závislostí na centrále – toto platí také v případě programu, tj. kompromis mezi samostatným regionálním vysíláním a centrálním programem. Projekt „Regiony 2014“ má ambici tohoto stavu také docílit – a to při vědomí všech našich současných i budoucích možností a aktuálních i očekávaných podmínek a výzev, kterým bude muset Český rozhlas na mediálním trhu v České republice čelit.

4. Regionální stanice Českého rozhlasu – stávající stav

V současné době má Český rozhlas 11 regionálních stanic: Český rozhlas Brno, Český rozhlas Olomouc, Český rozhlas Ostrava, Český rozhlas Pardubice, Český rozhlas Hradec Králové, Český rozhlas Region, Vysočina, Český rozhlas České Budějovice, Český rozhlas Plzeň, Český rozhlas Region, Středočeský kraj, Český rozhlas Regina a Český rozhlas Sever – z toho tři stanice vysílají z části oddělený program také pro další spádový kraj na samostatných vysílačích: Český rozhlas Brno pro Zlínský kraj, Český rozhlas Plzeň pro Karlovarský kraj a Český rozhlas Sever pro Liberecký kraj.

Každé regionální studio má v čele ředitele (ve čtyřech případech je nyní dočasně pověřen řízením vedoucí programu), který je odpovědný generálnímu řediteli Českého rozhlasu. Vnitřní struktura každé regionální stanice se dělí na Program, Provoz a Sekretariát. Počty zaměstnanců jsou v jednotlivých regionálních stanicích zcela odlišné, byť všechna studia denně naplňují víceméně stejné množství vysílacího času (k 1. 7. 2013 je v regionálních studiích Českého rozhlasu 376 zaměstnanců na různých místech).

Vývoj poslechovatelnosti a podílu na trhu regionálních stanic Českého rozhlasu není dlouhodobě příznivý. Za poslední tři roky došlo k výraznému úbytku denních i týdenních posluchačů a celkový podíl regionálních stanic Českého rozhlasu na trhu poklesl o dvě procenta. To je velmi nebezpečný trend, který má vliv i na celkovou poslechovatelnost a share Českého rozhlasu. Ani poslechovatelnost a podíl na trhu jednotlivých stanic není stabilní a vykazuje značné výkyvy. Občasné excesy v poslechovatelnosti se přitom nevyhýbají ani nejsilnějším regionálním stanicím Českého rozhlasu, které mají stále a věrné publikum.

Programová schémata jednotlivých regionálních stanic jsou v podstatě solitéry, nemají žádnou spojnici s ostatními regionálními stanicemi Českého rozhlasu, vyjma společné regionální noci, ke které se stanice (až na výjimky) připojují. Většinu programových schémat charakterizuje přehlednost, rozlišitelnost a nepřehlednost. Objevují se v nich nelogické prvky, které se formátově či obsahově úplně neliší s preferencemi publika regionálních stanic. Často se také vyskytuje nesourodost programu stanice jako celku, jednotlivé programové segmenty můžou být sice kvalitativně dobré, ale v kontextu s okolním programem netvoří harmonický celek – mnohdy stanice mluví a hraje pro úplně jiného posluchače (v praxi to znamená, že mluvený projev svým obsahem a hlavně formou odpovídá starší generaci, s čímž ovšem velmi často nekomunikuje výběr hrané hudby).

Většina regionálních stanic Českého rozhlasu také zařazuje do svého vysílání poměrově více mluveného slova než hudby, což jednak neodpovídá tomu, co tyto stanice veřejně deklarují, ale hlavně je to v příkrém rozporu s preferencemi cílového posluchače – v některých stanicích se bohužel dvě zahraniční skladby přímo po sobě stále považují za něco nepatřičného. Je nutné mít neustále na mysli, že veřejnou službu plní Český rozhlas jako celek, tedy na svých jednotlivých programových okruzích, které jsou jasně vyspecifikovány a vyprofilovány a kde je zajištěna vzájemná komplementarita – jinými slovy je přirozené, že jeden programový okruh obsahuje více mluveného naučného slova a druhý naopak více hudby a zábavy.

Dalším prvkem, který dokládá stávající nekonceptnost a absenci funkční regionální sítě, je nesourodé názvosloví jednotlivých regionálních stanic Českého rozhlasu. Většina nese název Český rozhlas + domicil krajského města, ale existuje i celá řada výjimek (Sever, Regina, Region). Taková situace značně komplikuje nejen externí komunikaci, ale také selfpromo či společné vysílání ve standardních (společná regionální noc) nebo mimořádných situacích. Nešvary bychom pak také našli v oblasti marketingových komunikací nebo u aktivit na webu či sociálních sítích – každá stanice k těmto činnostem přistupuje po svém, většinou s velmi spornými výsledky.

5. Síť regionálních stanic Českého rozhlasu – cílový stav

Nová struktura regionálních stanic Českého rozhlasu platná od 1. 1. 2014 bude jednoduchá a přehledná. Projekt „Regiony 2014“ počítá se 14 regionálními rozhlasovými studii v sídlech krajů, které se budou ve vysílání identifikovat jako samostatné stanice (vysílající z a pro daný region).

V čele regionální stanice bude stát ředitel, který současně povede dvě rozhlasová regionální studia (Olomouc + Brno + Zlín; České Budějovice + Jihlava; Plzeň + Karlovy Vary; Ústí nad Labem + Liberec; Hradec Králové + Pardubice; Praha + střední Čechy). Výběrová řízení na ředitele proběhla a tato struktura funguje již od 1. 10. 2013. Vnitřní struktura každé regionální stanice dále bude dělena na Program a Podporu programu. Veškerá činnost související se správou nemovitostí v regionech bude od 1. 1. 2014 převedena na Sekci správy a provozu (k tomuto datu budou do Sekce správy a provozu převedeni i příslušní provozní zaměstnanci). Počet zaměstnaneckých míst v regionálních studiích Českého rozhlasu v roce 2014 oproti současnému stavu (k 1. 7. 2013 je v regionech 376 zaměstnaneckých míst) poklesne minimálně o 5 %.

Vztah regionálních stanic Českého rozhlasu k Centru výroby a Centru zpravodajství se měnit nebude, jedná se o nově zavedený systém, který se v zásadě osvědčil, bude jen nutné pro každodenní bezproblémové fungování doladit určité provozní drobnosti. Zpravodajské příspěvky a náročnější komponované pořady tak bude pro regionální studia i nadále dodávat Centrum zpravodajství, resp. Centrum výroby.

Stanovená cílová skupina posluchačů regionálních stanic Českého rozhlasu bude odpovídat výše uvedenému popisu v kapitole Výzkum a analytika (kapitola č. 2), pokusíme se jen stávající publikum lehce omladit = snaha oslovit více padesátníků. Programové schéma tak musí reflektovat priority a očekávání této cílové skupiny, což se nyní bohužel v mnoha případech neděje.

Positioning regionálních studií Českého rozhlasu by měl vycházet z jejich stávajícího sloganu „Rádio vašeho kraje“ – tedy čistě regionální stanice žijící se svými posluchači v daném regionu, která se zabývá jejich běžnými problémy a poskytuje jim důležité a užitečné informace pro každý den.

Program regionálních stanic Českého rozhlasu můžeme charakterizovat jako:

- informační (regionální zpravodajství, počasí a doprava)
- servisní (spotřebitelský servis a poradny – orientace na běžné každodenní problémy a nabídka pomoci při jejich řešení – užitečnost)
- podporující kulturní identitu regionu
- zábavný (talk show, písničky na přání, speciální zábavné pořady)
- interaktivní (kontakt s posluchačem)

Cílem projektu „Regiony 2014“ v oblasti programu a vysílání je „ulevit posluchači“, tedy vytvořit jednoduché, logické a přehledné programové schéma s pevnými řadami, které nebude „zapleveleno“ velkým množstvím nesusrovnalých prvků nemajících vazbu na cílovou skupinu posluchačů. Do souladu bude samozřejmě uvedeno i mluvené slovo a hraná hudba. Úpravy programového schématu budou probíhat ve dvou fázích: první k 1. lednu 2014, druhá pak k 1. září 2014.

Síť regionálních stanic Českého rozhlasu dostane také výraznou systémovou podporu nových médií, která odpovídá vývoji mediálního trhu. Cílová skupina posluchačů regionálních stanic totiž stále častěji využívá nová média a v mnoha oblastech je už na internetu srovnatelně aktivní jako mladší věkové skupiny. Základní úlohou nových médií je poskytnout rozsáhlé doprovodné

služby ke „standardnímu“ vysílání. Jde zejména o stream živého vysílání, audioarchiv odvysílání pořadů a rozsáhlé textové a obrazové informace k rozhlasovému programu. Tuto podporu bude mít síť regionálních stanic na internetu a ve vybraných mobilních zařízeních (telefony smartphone, tabletofony, tablety apod.).

Centrálním pilířem bude web sítě regionálních stanic, který bude plnit základní roli rozcestníku pro weby jednotlivých stanic, zároveň bude poskytovat všechny centralizované doprovodné služby pro rozhlasový program a bude i platformou pro společně vysílané pořady. Každá regionální stanice si ale zachová také svůj vlastní web s doprovodnými službami přizpůsobenými funkci a programu a diverzitě v jednotlivých regionech. Důležitým prvkem na webech všech regionálních stanic bude autentické rozhlasové zpravodajství z daného kraje. Těžiště bude také v informacích o rozhlasovém programu každé regionální stanice, o jejích lidech i aktuální informace týkající se aktivit daného regionu.

Zásady interaktivní komunikace rozhlasového programu na sociálních sítích budou společné a budou odpovídat celkové strategii sítě regionálních stanic. Vlastní komunikaci s posluchači ale povede každá regionální stanice jednotlivě, zvláště v každém regionu. V široké plejádě sociálních sítí zůstane v krátkodobé perspektivě těžiště ve Facebooku, kde se už některé regionální stanice etablovaly. Český rozhlas nicméně zůstane otevřený i v regionech dalším sítím, tak jak to bude vhodné pro jejich program a obousměrnou komunikaci a rozvíjení vztahů s posluchači.

Aby bylo dosaženo jednoho z hlavních cílů projektu, tedy aby se síť regionálních stanic Českého rozhlasu stala do tří let nejposlouchanějším programovým okruhem Českého rozhlasu, je potřeba provést změny nejen v organizaci a programu, ale také v komunikaci. V roce 2014 proběhne ve dvou fázích intenzivní marketingově-komunikační kampaň reflektující programové novinky v regionálním vysílání Českého rozhlasu, přičemž stěžejním eventem bude soutěž „Dobráci roku“, realizovaná ve spolupráci se Sdružením dobrovolných hasičů Čech, Moravy a Slezska. Projekt „Regiony 2014“ počítá také s dobře nastavenou a efektivně vedenou interní komunikací, která je základem dostatečné informovanosti zaměstnanců a externích spolupracovníků. To má v celkovém důsledku výrazně pozitivní vliv na bezproblémový průběh celé změny a také následné spolupráce.

Stanovena bude také nová obchodní strategie, která umožní v rámci reálných možností maximální vyčerpání obchodního potenciálu sítě regionálních stanic Českého rozhlasu. Vznikne totiž reálně uchopitelná entita rozhlasové sítě, kterou je možno v tržním prostředí dobře zobchodovat a zajistit tak Českému rozhlasu vyšší hladinu výnosů, než kterou je možné v současném stavu rozšířených regionálních stanic vytvořit. Stále je samozřejmě počítáno se zákonným limitem 5 minut reklamy denně a stejně tak s faktem, že obchodní aktivity zůstanou primárně na stanicích – jednotlivá regionální studia budou mít s ohledem na svoji poslechovost a podíl na trhu stanoveny adekvátní výnosy a jejich povinností bude je v daném roce naplnit.

Všechny výše uvedené plánované změny, které jsou v souladu se stávající platnou legislativou a posláním Českého rozhlasu, drží linii dvou hlavních cílů: 1. zajistit efekt v podobě zkvalitnění vysílání a tím i zvýšení poslechovosti a podílu na trhu regionálních stanic, a tedy

Českého rozhlasu jako celku; 2. zefektivnit provoz jednotlivých stanic, čímž dojde k určitým personálním a finančním úsporám.

6. Síť regionálních stanic Českého rozhlasu – program

Výchozí premisa při přípravě programového schématu regionálních stanic Českého rozhlasu by se dala shrnout do několika základních bodů:

- jednotná programová struktura, jednotná znělková grafika
- formát centrální, obsah lokální (v klíčových denních časech)
- přizpůsobení programu preferencím cílové skupiny = méně dokumentů, diskuzí, literárně-dramatických útvarů (tyto formáty jsou určeny pro celoplošné stanice) – naopak akcentace regionálních informací (vč. servisních), spotřebitelských témat, zábavných žánrů, písniček na přání a přímého kontaktu s posluchačem – naplnit poslání stanice, která žije v daném regionu se svými posluchači
- programové schéma musí být jednoduché, jasné a přehledné
- periodicita programových prvků (bloků, pořadů) je na denní a týdenní bázi
- programové bloky, resp. pořady začínají vždy v celou hodinu nebo v `30 min.
- sjednocení vybraných formátových hodin a hudební dramaturgie – jednotný playlist (přechodné období pro rok 2014 = dva playlisty – dvourychlostní regiony)
- zvýšení podílu hudby – nově hudba/slovo = 65/35; domácí hudba/zahraniční hudba = 80/20; formát: Schlager/Melodie – důraz na domácí produkci – pop, pop-country, country, folk, folklorní a lidová hudba, dechovka (diferenciace hudebního formátu regionálních stanic a ČRo 2 = vyčlenění dechovky a lidovky pro regiony)
- důraz na soulad mluveného slova a hudby
- všechny programy se nahlašují a odhlašují, u moderování dominují zralé hlasy
- jednotlivé regionální stanice vyrábějí pouze to, co je skutečně regionální – nadregionální pořady vyrábějí jen ti nejlepší – vzájemná inspirace a zdravá soutěživost mezi regionálními stanicemi
- vysílání regionálních stanic Českého rozhlasu musí mít pozitivní náboj – milé, energické, příjemné, veselé, optimistické
- programové okruhy Českého rozhlasu si vzájemně nekonkurují

Program regionálních stanic Českého rozhlasu bude mít tři základní mody:

- centrální program – program odbavovaný „řídící“ regionální stanicí, který budou regionální stanice v předem určených časech přebírat
- sdílený program – program vytvořený pro určitou skupinu regionů, které mají nějakou spojitost (např. územní – v daný okamžik bude vysílán jeden společný program pro české a jiný společný program pro moravské stanice atp.)
- lokální program – program vytvořený přímo regionální stanicí, který vysílá daná stanice v předem určených časech

Poměr těchto programů ve vysílání jednotlivých regionálních stanic se bude lišit dle úspěšnosti dané stanice – obecně lze říci, že po ukončení veškerých plánovaných změn bude regionální stanice v průměru vysílat 10 hodin denně lokálního programu a 14 hodin denně centrálního, resp. sdíleného programu. Zpravodajské relace bude každá stanice vysílat samostatně denně od 5.00 do 19.00 hodin, přičemž zpravodajský servis bude v rámci regionálního vysílání zajištěn 24 hodin denně.

Základní devizou nově navrženého programového schématu regionálních stanic Českého rozhlasu je jeho přehlednost a horizontalita, tj. programové řady od pondělí do pátku, resp. od pondělí do neděle. Posluchač tak bude mít jistotu, že každý den v obvyklém čase najde svůj oblíbený pořad.

Velký důraz bude kladen na soulad mluveného slova a hrané hudby. Dojde k zavedení jednotné hudební dramaturgie, která umožní přesněji zacílit hudební složku programu a vyvarovat se excesům, ke kterým dnes občas dochází ve vysílání některých regionálních stanic. Samozřejmostí bude respektování hudebních odlišností v daném regionu, což se projeví zejména ve speciálních hudebních pořadech.

Aby bylo možné ve vysílání regionálních stanic zajistit programovou čistotu a jednotnost, budou ve vybraných časech zavedeny jednotné formátové hodiny – např. podobu ranního vysílání budou určovat formátové hodiny, které přesně nadefinují formu a druh obsahu jednotlivých segmentů s tím, že faktická lokální náplň těchto vysílacích polí bude plně v gesci regionální stanice (formátová hodina např. určí počet, stopáž a přesné umístění zpravodajských relací, zpravodajsko-publicistických příspěvků a moderátorských vstupů, naplnění konkrétním lokálním obsahem, ale bude v režii každé regionální stanice). Formátové hodiny ve své podstatě umožní sjednotit např. množství a rozsah zpravodajství, publicistiky, servisních rubrik a informací atp. Formátové hodiny přitom budou tvořeny na základě poznatků z provedených výzkumů a s ohledem na preference cílové skupiny posluchačů.

Příslušnost k síti regionálních stanic Českého rozhlasu musí být nejen viditelná, ale také slyšitelná, proto dojde ke sjednocení zvukové grafiky. Zde se dokonce jedná o nutný krok, aby bylo vůbec technicky možné provést různou (lokální) identifikaci jednotlivých stanic v centrálním a sdíleném programu. Identifikace regionů totiž zůstane i ve společných časech autonomní, aby posluchač věděl, že poslouchá 24 hodin denně svoji regionální stanici (na tomto základě bude postavena i veškerá externí komunikace).

Ruku v ruce s jednotnou zvukovou grafikou a formátovými hodinami jde i systém selfpromotion, tedy propagace a poutání na jednotlivé prvky vlastního vysílání. V dokonalém zvládnutí a správném načasování selfproma je největší síla našich konkurentů (privátních stanic). Český rozhlas je v této oblasti výrazně pozadu, což způsobuje obrovské procentní ztráty hlavně v podílu na trhu, u kterého hraje velkou roli mj. i délka doby poslechu. Je třeba změnit systém a dostatečně kvalitně promovat nejen formáty obecně (např. „spotřebitelské servisní informace v půl osmé“), ale postavit selfpromo i na konkrétním aktuálním obsahu (např. „v půl osmé vám ředitel ČOI prozradí, jak poznat nekvalitní potraviny“). Regionální stanice Českého rozhlasu se musí naučit svůj atraktivní obsah ve vysílání dobře „prodat“ směrem k posluchačům.

PhDr. Bohuslava Kolářová

30 čísel Světa rozhlasu

Ohlédnout se za třiceti čísla Světa rozhlasu znamená připomenout si patnáct uplynulých let. Dnes zůstali z první redakční rady jen dva pamětníci začátků, PhDr. Josef Maršík, CSc., a autorka tohoto článku.

Jak to všechno začalo? Svaz rozhlasových tvůrců (dále SRT) si již při svém ustavení v roce 1990 ve svých stanovách mj. vytkl podporovat svobodnou, bohatou a kvalitní tvorbu a k tomu přispívat svojí činností v oblasti teorie kritiky, zejména prostřednictvím tvůrčích projektů s analytickými a kritickými záměry, soutěží, přehlídek, odborných seminářů, ale také odborných a informačních tisků a publikací. Tuto činnost rozvinul zejména s příchodem režiséra Jiřího Hrašeho, který vedl kvalitní a aktivní komisi teorie a kritiky, v jejímž rámci pracovala i redakční rada.

Svaz rozhlasových tvůrců velmi oceňoval přínos Studijního oddělení, které bohužel ukončilo svoji činnost téměř symbolicky v r. 1993 publikací Jarmily Votavové *Stručný nástin historie Českého rozhlasu s podtitulem Příspěvek k 70. výročí*.

Na tuto činnost navazovalo i Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, které v roce 1994 nahradilo původní Svaz rozhlasových tvůrců, se stejnou členskou základnou a obdobným programem otevřeným více veřejnosti a posluchačům. Rozhodnutím členů v průběhu konference odolalo Sdružení snahám na jeho přeměnu v Asociaci rozhlasových pracovníků, která měla jistým způsobem suplovat odbory. Přes veškerou snahu a úsilí nemohlo Sdružení nahradit činnost Studijního oddělení, které v 60. letech 20. století významně posílilo teoretickou výzkumnou činnost Čs. rozhlasu a mělo pozitivní vliv na rozvoj programové práce a její výsledky. Úroveň práce se zvyšovala a oddělení postupně rozšiřovalo svůj záběr od rozhlasové teorie a sociologie přes lingvistiku po historii. Trvalým odkazem jsou publikace jeho vlastní rozsáhlé ediční činnosti.¹

Členové výkonného výboru Sdružení J. Henke, J. Hraše, J. Halas a další ve snaze alespoň částečně suplovat činnost Studijního oddělení usilovali o to, aby v rozhlase byly vytvořeny podmínky pro vydávání periodika – což se po řadě jednání s tehdejšími generálními řediteli Mgr. Vlastimilem Ježkem podařilo. V původním záměru to měl být čtvrtletní bulletin složený z překladových textů, dokumentů, analýz, studií, článků a mimořádných scénářů a původních příspěvků domácích autorů (zprávy ze zahraničních přehlídek, stáží a návštěv, recenze zahraničních publikací, komentáře či polemiky). Nevylučovala se ani čísla monografická či monografická. Diskusi o názvu rozhodl dr. Maršík, který navrhl dodnes používaný titul *Svět rozhlasu*.

V roce 1999 byla ustavena redakční rada, která připravila 1. číslo. Jejími členy byli: dr. Zdeněk Bouček, předseda redakční rady, dr. V. Hradecký, Mgr. M. Kemrová, dr. B. Kolářová, dr. J. Maršík, CSc., V. Moravec, A. Pícha, dr. V. Smitka, dr. M. Šmíd, ing. M. Zadražil. Vydáváním bulletinu byl pověřen Odbor marketingu a styku s veřejností. Jeho vedoucí Mgr. M. Kemrová pověřila dr. B. Kolářovou jeho přípravou – ve spolupráci s ně-

kteřími členy SRT a dalšími odborníky; editorkou se stala dr. Z. Foglarová.

Sborník začal vycházet v době, kdy se realizovalo rozhodnutí Rady pro rozhlasové a televizní vysílání z roku 1998 o držitelích dvou celoplošných rozhlasových licencí (Frekvence 1 a Rádio Alfa). Proto problematice bylo věnováno i 1. číslo, dále obsahovalo články o problémech technického zázemí rozhlasového vysílání a další texty, např. *Výsledky přehlídek a soutěží rozhlasové tvorby v roce 1998*, *Návštěvu ve světě* (Japonsko), *Informace ze zahraničních cest rozhlasových pracovníků*. Sborníček velikosti A5 měl 73 stran.

Číslo 2/2000 získalo díky kreativě M. Kemrové svou nynější podobu, která nemusí připadat všem praktická (zejména kroužková vazba), ale zato je nepřehlédnutelná a čtenáři ji přijímají. Toto číslo bylo velmi útlé, mělo pouze 35 stran. Již se v něm začaly rýsovat jednotlivé rubriky, např. *Rozhlasová teorie*, *Návštěva ve světě*, *Informace ze zahraničních cest rozhlasových pracovníků*, *Výsledky soutěží*, *Zahraněční scénář*.

Zato číslo 3/2000 bylo značně obsáhlé. Byla zveřejněna magisterská diplomová práce Václava Moravce *Deset let duálního systému rozhlasového vysílání (1989–1999)*, s laskavým svolením autora, současně se souhlasem editorů, jimiž byly Český rozhlas, SRT, dále za podpory Ministerstva kultury ČR (dále MK ČR), Nadace Český literární fond (dále NČLF), Centra mediálních studií UK, Fakulty sociálních věd a Týdeníku Rozhlas. Dr. M. Šmíd o ní napsal: „...předložená práce je zatím tím nejlepším, co kdy bylo o historii soukromého rozhlasového vysílání v ČR napsáno, a bylo by záslužné, kdyby se odborná veřejnost s touto prací mohla seznámit.“ Další hodnotitelka o práci napsala, že by se „...mohla stát nejen cenným pramenem pro další studenty, ale téměř povinnou četbou pro členy Rady ČR pro rozhlasové a televizní vysílání a poslance, zejména Stálé komise Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR“ (M. Hůlová)²

V čísle 4/2000 byla publikována všechna vystoupení, jež zazněla na semináři uskutečněném v rámci přehlídky Prix Bohemia Radio (dále PBR), Poděbrady 2000. Seminář pořádaný Sdružením pro rozhlasovou tvorbu, za podpory Českého rozhlasu a Ministerstva kultury ČR, se zabýval Duálním systémem rozhlasového vysílání v České republice. Vystoupení M. Petruska, M. Zelenky, M. Šmída, V. Moravce a J. Hrašeho patří k těm, k nimž by se čtenář měl vracet, stejně jako k otištěné studii posledně jmenovaného o *Brněnské rozhlasové avantgardě 30. let*.

Svět rozhlasu 5/2001 byl poměrně obsáhlý. V rubrice *Rozhlas ve světě* psal M. Zadražil o *Proměnách rozhlasového systému v Rakousku*, V. Moravec o *Rádiu Vatikánu*, rozhlasové historie se týkaly příspěvky F. Hrdličky *Doba prehistorická*, R. Běhala *O lidské paměti*, o *Spolku žurnalistů*, o *legendách a mýtech*, J. Hrašeho *Miloš Čtrnáctý a mluvené noviny*, R. Běhala *Kdo byl prvním předsedou jednatelského sboru společnosti Radijournal, s.r.o.?* a J. Hrašeho *Velmi krátké vlny*, *Rozhlas po drátě a Československý rozhlas*. Do další rubriky *Rozhla-*

sové osobnosti přispěli E. Ješutová portrétem *F. Gela* a jeho textem *Já bratr Oldřich, Čech z Furlánska*, a J. Slomek článkem *Ferdinand Peroutka slovem a písmem*. M. Zadražil se ve svém příspěvku věnoval *Novému studiovému domu Českého rozhlasu*.

Do redakční rady přišly opravdové posily v osobách J. Hrašeho a E. Ješutové, vedoucí Archivních a programových fondů, platnou členkou se stala i J. Kopečková, vedoucí mezinárodního oddělení. S příchodem J. Hrašeho se stala práce redakční rady systematictější. Hraše – sám už v důchodu – se věnoval práci „téměř na plný úvazek“ a s B. Kolářovou tvořili při vydávání Světa rozhlasu nerozlučnou dvojici. Jiří vždy přicházel s inspirovanými náměty, byl to také on, kdo přišel s rozdělením rubrik Světa rozhlasu, které akceptujeme i v současné době: Rozhlas ve světě, Rozhlasová teorie a praxe, Rozhlasová historie, Rozhlasová technika, Osobnosti – výročí, Dokument, Recenze, Příloha. Poprvé vyšel také přehled diplomových prací, které se týkaly rozhlasové teorie a praxe, obhájených na Fakultě sociálních věd UK v Praze (J. Maršík), na FF UP v Olomouci (A. Štěrbová) a Katedře ČJ FF UK (R. Wolák). Pravidelným přispěvatelem se počínaje tímto číslem stal i dr. Rostislav Běhal, historik a pamětník s mimořádnými znalostmi o rozhlase minulém i současném. Škoda, že nám toho nenapsal více!

Ve Světe rozhlasu 6/2001 se opět objevily příspěvky ze semináře na Prix Bohemia Radio, zaměřené na Slovo, hudbu, ruch a ticho (M. Černoušek, J. Dvořák, J. Henke, A. Pícha, Z. Bouček, P. Mandel, M. Rataj ad.). Témata seminářů vždy souvisela s některou soutěžní kategorií PBR a rozhlasovou tvorbou v praxi. V několika číslech jsme také publikovali výsledky z výzkumů poslechového rozhlasu (V. Hradecký).

V této době přešla B. Kolářová z Úseku komunikace a styku s veřejností do Archivních a programových fondů. Nastal problém, kdo bude redaktorem SR. Úsek komunikace to odmítl, jeho vedení se domnívalo, že by jej mělo vydávat odd. vzdělávání ČRo (obdobně jako tuto činnost vyvíjelo bývalé Studijní oddělení). Oddělení vzdělávání s nápadem souhlasilo, ale tento souhlas netrval ani týden. Takže vyvstala otázka, zda Svět rozhlasu vůbec vydávat. Tato teoreticko-kritická revue, do níž bývalý skromný sborníček vyrostl, měla však štěstí! Vedoucí Archivních a programových fondů, historička Mgr. Eva Ješutová, rozhodla, že si vydávání převzme do svého útvaru, protože užitečnost tohoto periodika z hlediska potřeb rozhlasových pracovníků, knihoven, badatelů, studentů a dalších, byla nesporná. Toto pracoviště mělo navíc k dispozici autorské zázemí a nepřeberné množství materiálů z archivu, odd. dokumentace, knihovny a fonotéky Českého rozhlasu, které tak bylo možné čerpat a prezentovat směrem odborné i laické veřejnosti. Otázkou bylo, zda lze zvládat vydávání dvou čísel ročně, protože v té době již běžely přípravy na mimořádně rozsáhlou a ojedinelou publikaci – od počátků rozhlasového vysílání do současnosti – *Od mikrofonu k posluchačům*. Její vydání podpořilo vedení rozhlasu. Autoři jednotlivých kapitol byli převážně i přispěvatelé Světa rozhlasu. Redaktorkou SR zůstala nadále B. Kolářová, značnou pomoc poskytoval J. Hraše, R. Běhal i M. Rykl a mnoho dalších členů SRT. Zatím tedy vydával Svět rozhlasu

Úsek komunikace a APF, jež zajišťovaly celý obsah a přípravu do tisku.

V čísle 7/2002 byly publikovány stěžejní materiály v rubrice Rozhlasová historie – J. Hubička: Úvod k vydání podkapitoly *Sedm srpnových dnů*, F. Hrdlička: *Praha vysílá*, V. Smitka: *21. srpna 1968 – 21. srpna 1998*, J. Hraše: *Pohřeb prezidenta a První zprávař Československého rozhlasu* ad., o Josefu Kolářovi, významné rozhlasové osobnosti, psal J. Pilař: *Pásmo Josefa Koláře aneb Rozhlas jako učitel a vychovatel*, V. Hradecký: *O kulturní rozhlasové stanici – problém s kulturním vysíláním a utváření publika ČRo 3 – Vltava*. Zajímavý byl *Seznam projevů T. G. Masaryka*. V. Moravec nazval svůj článek *Kodex Českého rozhlasu – příklad politické závislosti média veřejné služby?*. V. Moravec se stal členem redakční rady a byl pověřen funkcí jejího tajemníka, který měl úzce spolupracovat s předsedou a dalšími členy.

A protože příprava knihy o historii vyžadovala hodně času, rok před jejím vydáním vyšlo jen jedno, rozsáhlejší číslo 8/2002. S ohledem na blížící se 80. výročí zahájení rozhlasového vysílání u nás byl seminář na PBR orientován na historii – nesl název *Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. Autoři referátů si zvolili zajímavé události, které historii rozhlasového vysílání blíže osvětlily – J. Maršík: *Rozhlas v bodě nula*, J. Hraše: *Skandál Radiojournalu s cenzurou*, E. Ješutová: *Služba a pomoc rozhlasu obyvatelstvu po válce*, M. Rykl: *Renesance rozhlasu v letech 1959–1968*, J. Hubička: *Rozhlasový dramatický seriál*, Z. Bouček: *Xaverův příběh*, V. Moravec: *Zpochybnování existence vysílatele veřejné služby v ČR v 90. letech*. Otištěny byly také texty ze semináře *Priority zpravodajství regionálních a celoplošných stanic, o Počátcích české rozhlasové teorie po r. 1948* psal P. Sladký.

Z čísla 9/2003 upozorňujeme na anketu *...další až po písničce...*, v níž se vyjádřilo několik aktivních rozhlasáků (pokračování bylo i v následujících číslech), zaznamenaný byl vznik Produkčního centra jako nadstaničního projektu a objevil se článek o *Digitalizaci Archivu ČRo* od J. Trunečka. Pro Dokument byl vybrán originální *Zápis z I. pracovní porady režisérů Čs. rozhlasu*. Od 9. čísla se vydavatelem Světa rozhlasu staly Archivní a programové fondy ČRo, je tomu tak dodnes. Redakční rada pracovala ve stejném složení, stejná však nebyla aktivita jednotlivých členů.

V č. 10/2003 byly otištěny obsáhlé portréty významných osobností z historie rozhlasu až po nedávnou současnost (přepisy textů přednesené na semináři PBR), P. Balíček napsal článek *Selektory – výběr hudby v rozhlasovém vysílání*, J. Bartošek o *Pojmu mluvnost v přípravě spisovných komunikátů*, P. Pavlovský o *Jazykových koutcích*, I. Klůsová o *Dětech a rozhlase*. Od tohoto čísla začínaly vycházet již pravidelné medailony tvůrců, jejichž výročí narození připadalo do příslušného pololetí (tentokrát F. Pavlíček, M. Jareš).

V č. 11 a 12/2004 kromě pravidelných zpráv ze zahraničí byla vystoupení k otázkám *Moderních trendů v rozhlasovém zpravodajství*, statě *Slobodný slovenský vysílač a jeho miesto v SNP* (J. Odrobiňáková), v rubrice Dokumenty *O nutnosti rozhlasové kritiky* (F. K. Zeman) a *Náš reportér v Norimberku* (F. Gel), dále *Vysílání do zahraničí* (M. Krupička), *První rozhlasové rodiny*

seriál a Požár v rozhlase (obojí J. Hraše), přepisy vystoupení ze semináře PBR na téma Literatura v rozhlase a několik medailonů osobností. Poprvé byla do č. 12/2004 zařazena jako Příloha diplomová práce, a to P. Podlešáka z Univerzity T. Bati ve Zlíně s názvem *Československá rozhlasová propagace v letech 1923–1945*. Pro značnou pracovní zaneprázdněnost se z práce redakční rady omluvil V. Moravec.

V č. 13/2005 byly zveřejněny závěry diskuse k anketě *...další až po písničky nebo její pokračování?*, *Rozhlasové texty a pořady v knižním zpracování* (Š. Friedlová), *Praxe cenzury ve vysílání Radiojournalu* (J. Hraše), *K teorii masové komunikace* (J. Maršík), *Mluvní tempo v rozhlase a televizi* (J. Bartošek), *Vznik krajového štúdia ČsRo Banská Bystrica* (Jana Odrobiňáková) a 14 medailonů osobností. K otiskování těchto portrétů byla na redakční radě obsáhlá diskuse, ne všichni členové RR byli pro. Přesto většina rozhodla v této praxi pokračovat a dnes je tato rubrika velmi oceňována. Získat kvalitní medailon ale není jednoduché, předpokládá to především najít autora, který si na jubilanta pamatuje nebo najde ještě žijící kolegy či získá poznatky z novin a časopisů, především z Týdeníku Rozhlas a jeho předchůdců, event. z Archivu ČRo a dalších institucí. V medailonech se kromě životopisných údajů a připomenutí stěžejních pořadů lze seznámit i s dobou, s politickou situací v rozhlase a ve společnosti, ale i s tehdejší rozhlasovou praxí. Z toho je zřejmé, že napsat takový portrét zabere často mnoho hodin práce. A nutno podotknout, že nehonorané. Všechny články byly psány odborníky nadšenci, kteří chtějí, aby se o Českém rozhlase, jeho historii i současnosti, vědělo. Mohou ho proto využívat studenti, elévové a noví zaměstnanci, ale také badatelé a další, pro které je Svět rozhlasu důležitým zdrojem informací a přináší fakta, která se neshánějí lehko. Redakční rada se rozšířila o R. Oweyssiho.

Alespoň podstatné z dalšího čísla 14/2005: seminář na PBR 2005 se zaměřil na problematiku Vzdělávání rozhlasem. Otištěn byl hlavní referát, který přednesla E. Ješutová, *Vzdělávání a rozhlas v historickém vývoji*, dále prezentace některých typů pořadů, také stať A. Hanáčkové k cyklu dokumentů *Cesty Uvnitř je hra...*, *Výslovnostní norma a Český rozhlas* (J. Hůrková), *Co se stalo se zvukem?* (J. Vlček), dokument J. Branžovského *O feature a pásmu*. Členkou redakční rady se stala vedoucí knihovny ČRo Š. Friedlová.

Při vydání čísla 15/2006 jsme pokračovali ve spolupráci se slovenskými kolegy, např. P. Janík: *Pohľad na technické aspekty rozhlasovej tvorby v uplynulých desaťročiach činnosti rozhlasu na Slovensku*, V. Draxler: *Z histórie Slovenského rozhlasu*. Dále vyšly články *Český rozhlas Leonardo – dobrodružství poznání* (R. Tamchyna), *Rádio Česko* (H. Hikelová), *Český rozhlas D-dur* (L. Hurník), *Metodologické a estetické aspekty teoretických úvah o českém rozhlasovém dokumentu a feature po r. 1989* (A. Hanáčková), *Tvůrčí skupina elévů – rozhlasové pouto na celý život* (O. Černý), *Rozhlasové předscény aneb V+W před mikrofonem* (J. Hraše).

K litoosti všech členů, čtenářů a kolegů, zemřel ve svých 64 letech 30. ledna 2006 dosavadní předseda redakční rady PhDr. Zdeněk Bouček, rozhlasový redaktor a dokumentarista. A proto se přípravy tohoto čísla ujal nově zvolený předseda redaktor Ondřej Vaculík.

Číslo 16/2006 – mimo řady zpráv ze služebních cest rozhlasových pracovníků – obsahovalo stať G. Albrechtové: *Analytický přehled rozhlasové práce PhDr. Zdeňka Boučka* a další vzpomínky jeho kolegů: J. Hubičky, J. Halase, H. Kopetzkyho, U. Köhlera a M. Thailheima. Seminář na PBR byl věnován Rozhlasové reportáži, úvodní vystoupení si připravili J. Hraše, J. Punčochář, o reportáži v praxi hovořili kolegyně S. Lavičková a T. Černý, M. Janáč, L. Soukup, V. Moravec: *Rozhlasové zpravodajství a reportáž*, J. Bartošek: *Tematická a lexikální výstavba přímé rozhlasové reportáže*, E. Kopřivová: *Rozhlasová reportáž ve fondu knihovny ČRo* (všechna vystoupení jsme otiskli). Významný a rozsáhlý byl i příspěvek A. Hanáčkové „*Je to i můj problém.*“ *Několik zastavení nad dokumentárním cyklem ISMY po česku*. J. Punčochář (nový platný člen RR) napsal recenzi *Trampotovo „Zpravodajství“ jako souhrn témat mediálního výzkumu*.

V roce 2007 vrcholila příprava knihy *99 významných uměleckých osobností rozhlasu* k 85. výročí zahájení rozhlasového vysílání (Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, Praha 2008). Kmenoví autoři Světa rozhlasu napsali podstatnou část portrétů z této publikace, vedoucí tvůrčího kolektivu byla opět E. Ješutová.

I přesto – díky mimořádné obětavosti autorů – vyšla v tomto roce dvě čísla SR. V sedmnáctce se v rubrice *Rozhlasová teorie a praxe* objevilo několik zajímavostí *Volby a média* (T. Anteneová, J. Punčochář), *Chování tisku v předvolebních kampaních a během voleb ve spojeném království* (T. Anteneová), *Zpráva o existenci e-stránky Mluvený Panáček* (P. Hnilička, J. Kamborský), *Klubko* (M. Janáč), a 24! portrétů jubilantů. V příloze publikovala A. Hanáčková I. část *Antologie světového rozhlasového feature (1974–2004)*. M. Zdražil poslal dva články, jeden se týkal *Rozvoje výrobních a vysílacích technologií a jejich vlivu na rozhlasovou práci*.

Do redakční rady byla jmenována H. Havlíková, poradkyně GŘ, práce se však pro nedostatek času neúčastnila (stejně jako P. Hekela, který to měl z Olomouce opravdu „z ruky“).

18. číslo zaznamenalo několik podnětných vystoupení ze semináře na PBR: *Rozhlas veřejné služby v multimediálním 21. století* (V. Moravec), *Má veřejnoprávní rozhlas smysl v éře digitalizace?* (M. Řezníček), *Výzkum poslechovosti rádií v ČR: Radio projekt* (P. Keprtová), J. Volek z Fakulty sociálních studií poskytl kompletní text připravené prezentace *Proměny mediálních publik ve věku digitalizace*, postřehy ze soutěže PBR napsal O. Vaculík, aktuální byla i *Krátká zpráva o stavu literatury na rozhlasových tocích* (J. Halas) a článek A. Hanáčkové *Autorský subjekt v rozhlasovém feature čili O čem ten chlápek vlastně mluví?*, dále recenze V. Příkazského a Jana Punčocháře, jenž přispěl i do Přílohy článkem *Český rozhlas: identifikace zákazníků a způsobů měření jejich spokojenosti*. Dokument připomněl texty J. Bezdička *Herec a mikrofon* a *Kulisa, kterou slyšíme*.

Publikaci o 99 významných uměleckých osobnostech rozhlasu se dostalo značného ohlasu a dosud se stále prodává.

V tomto čísle vyšel bohužel poslední text teoretika a historika PhDr. Rostislava Běhala, který zemřel 17. 7. 2007. Jeho mimořádná paměť ve vztahu k událostem minulosti a jeho historický nadhled nám velice chybí.

V č. 19/2008: v rubrice Rozhlasová historie se zamýšlel J. Punčochář nad *Vývojem rozhlasového zpravodajství*, B. Janečková psala o *Dokumentu ve vysílání ČRo 2 – Praha*, J. Škápíková o *Aktuálních dokumentárních cyklech na vlnách ČRo 2 – Praha*, H. Hikelová a M. Kroupa o *Projektu „Příběhy 20. století“*, A. Hanáčková připravila pro Přílohu II. část *Antologie světového rozhlasového feature (1974–2004)*. Vyšlo i 18 portrétů rozhlasových osobností.

V čísle 20/2008 jsme otiskli připravené referáty pro seminář SRT, který se měl konat na Prix Bohemia Radio. Měl se zabývat Kulturní a uměleckou funkcí rozhlasového vysílání a referáty na něj připravili: E. Ješutová *Kulturní tendence v rozhlasovém vysílání*, dále R. Matys *Neúplná zpráva o jednom soutěžním příběhu*, V. Moravec *Ne každý příspěvek je reportáž* a J. Henke *K rozhlasové inscenaci Osamělosti přespolního běžce* ad. V čase, kdy měl seminář probíhat, konalo se další tvůrčí setkání adresované „stejnému publiku“. Proto výkonný výbor SRT rozhodl jej zrušit. V další části Světa rozhlasu psal o *Digitalizaci Archivu Českého rozhlasu* J. Truneček, J. Maršík zpracoval přehled – *Rozhlasová teorie a praxe v bakalářských pracích studentů FSV UK*, J. Punčochář napsal recenzi o *Zasvěceném pohledu na média a politiku*, J. Hraše pokračoval II. částí statě *1968 a rozhlas*. Redakční radu nakrátko rozšířil Mgr. J. Čížek. Velkým přínosem pro práci redakční rady je členství F. Rožánka v RR, jehož znamenité texty přinášíme v naší revui dosud a vždy vítáme jeho iniciativní návrhy (doutáme, že tomu tak bude i nadále). Jeho první článek ve Světe rozhlasu měl název *Přečtěte si rádio*.

A jsme již v roce 2009. První číslo tohoto roku, v pořadí 21., otisklo vystoupení generálního ředitele V. Kasíka v Masarykově dělnické akademii *Český rozhlas – médium veřejné služby*, přepsaný text pořadu *Setkávání*, do kterého si pozval J. Vedral J. Jiráka k debatě o situaci na mediální scéně. A. Štěrbová psala o *Času a prostoru rozhlasové inscenace*, Z. Palková o *Výslovnosti současné češtiny*, J. Hraše přišel s *Fiktivní polemikou Branžovského, Mukařovského a Růta*, F. Rožánek s příspěvkem *Český rozhlas si s internetem rozumí už 15 let*. Příloha obsáhla *Vzpomínku na Plzeň (ČsRo Plzeň – srpen 1968)* K. Sedláčka.

Ve Světe rozhlasu 22/2009 byly přetištěny referáty ze semináře PBR, který převzal loňské téma – Kulturní a umělecká funkce rozhlasového vysílání. Ve Světe rozhlasu tak byly texty dalších odborníků k tomuto tématu: s velkým ohlasem se setkal mimořádně fundovaný příspěvek J. Vedrala *Kulturní umělecká funkce veřejnoprávního rozhlasového vysílání v tekuté postmoderně* a další příspěvky V. Karfíka o *Kultuře a kultivovanosti rozhlasu*, B. Janečkové *Kulturní a umělecká funkce rozhlasu*, R. Kolka *K dalším kulturním funkcím rozhlasu* ad. Z historie byl publikován článek E. Ješutové *Český rozhlas, jeho předchůdci a stanice v historickém vývoji*. V příloze se zabývala I. Klůsová vztahem *Internetu a médií*. Portrétů rozhlasových osobností bylo rekordních 25.

Referáty z Programové konference Českého rozhlasu v čísle 23/2010 začínají textem P. Duhana *Český rozhlas se udržuje ideály, z nichž se zrodil*, následovala charakteristika ostatních vystoupení, o *Otaznících kolem feature* psala B. Janečková (vč. přepisu zvukových ukázek),

R. Oweyssi o *Změnách v názvosloví regionálních studií Českého rozhlasu od roku 1990*. Redakční rada měla – a stále má – problémy se získáváním článků o novinkách z oblasti rozhlasové techniky. Přitom právě v této oblasti dochází k převratným změnám. Asi to bude tím, že technici většinou nejsou „psavci“. Obsah rubriky většinou zachraňoval M. Zadražil. V tomto čísle publikoval zprávu z *Výročního zasedání skupiny kontaktních inženýrů Eurorádia*, F. Rožánek pak přiblížil *Tmitou cestu digitálního rozhlasu*. V redakční radě začala pracovat redaktorka PhDr. Dagmar Jaklová-Oravová.

Prvním článkem čísla 24/2010 byla Rožánkova *Hádka o budoucnost rozhlasu* (dvě mezinárodní konference rozebíraly otázku, jestli je budoucnost rozhlasového vysílání v digitalizaci, nebo spíše v těsnějším sepětím s internetem). Na semináři PBR v Poděbradech se hovořilo k tématu *Rozhlasový dokument – svědectví doby*, úvod proslovil P. Kubica: *Poznámky filmového dokumentaristy k problematice obecně a úvod k českému překladu obecné teorie a typologie dokumentu*, pokračovala A. Hanáčková: *Český rozhlasový dokument 2010*, O. Vaculík pak hovořil konkrétně k vynikajícímu snímku *Romové versus neonacisté a jak to vidí lid obecný* (1. místo v kategorii Dokument na soutěžní přehlídce Report), dále B. Janečková k *Ukázkám české dokumentární tvorby napříč desetiletími* (vše bylo otiskáno v tomto čísle). Dále J. Vedral přinesl text *Veřejný prostor a veřejnoprávní služba*, R. Zavoral *Český rozhlas – značka, nebo symbol?*. V rubrice Rozhlasová historie zmiňujeme dva články: P. Sedlák – J. Prokeš: *Nad kávou o koncepcích rozhlasového vysílání aneb Exkurze do rozhlasové lidové demokracie (1945–1947)* a J. Hraše: *Excelentní příklad rozhlasové montáže a také o prvenství rozhlasové sportovní reportáže*. J. Maršík pokračoval v přehledu *Rozhlasová teorie a praxe v diplomových a rigorózních pracích obhájených na FSV UK v letech 2006–2009*.

O činnosti *Tvůrčí skupiny elévů Českého rozhlasu* informoval v čísle 25/2011 V. Příkazský, B. Janečková o *Rozhlasovém dokumentu – svědectví doby*, F. Rožánek nazval svůj článek *Multimédia za časů krize*, do rubriky o historii přispěl Jiří Hraše textem *Radiojournal a montáž třicátých let*, v rubrice Rozhlasový dokument byl otiskn Gelův *Inženýr Pasteur*. Obsahem Přílohy byla diplomová práce M. Zajíčkové *Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech*. Do redakční rady se podařilo získat spisovatele, básníka a literárního redaktora Rudolfa Matyše.

Číslo 26/2011 obsahovalo několik zajímavých zpráv ze zahraničních cest (F. Rožánek napsal o *Digital Radio Conference*, D. Moravec o přehlídce *Prix Europa* a B. Janečková o *Prix Italia*), do Rozhlasové teorie a praxe přispěla E. Vojtová statí *České rozhlasové hry nové generace a Nástiněm vývoje cyklu Hry a dokumenty nové generace v letech 2009–2010*. Seminář v Poděbradech položil otázku – *Vyrůstá nám nová generace rozhlasáků? O výuce i výchově k rozhlasové tvorbě na českých, moravských i mezinárodních vysokých školách i v praxi* (referáty – A. Blažejovská: *Nemuset, ale moci*, D. W. Vaughan: *Nároky BBC na rozhlasové tvůrce i posluchače*, J. Vedral: *Tvůrci versus baviči: Nerozhodně*, T. Zikmund – V. Příkazský: *Praktická dílna rozhlasového řemesla*), z historie to byl *Pompe*

Funébre aneb Jak se také kdysi vysílalo a do Dokumentu byl zařazen autentický přepis *Poznámky o závadách poslechu atd.* (z knihy závad – reportáž z pohřbu T. G. Masaryka).

Zbývá připomenout podstatné z posledních třech čísel. A také to, že v tomto roce většina členů redakční rady a spolupracovníků Světa rozhlasu začala shromažďovat materiály k portrétům rozhlasových dokumentaristů pro knihu k 90. výročí rozhlasového vysílání.

Svět rozhlasu č. 27/2012 v rubrice Rozhlas ve světě otiskl bystré postřehy pěti účastníků *International Feature Conference* a Rožánkův *Moderní rozhlas švédského stříhu*. E. Ješutová se ujala smutného úkolu rozloučit se s režisérem, teoretikem, pedagogem a dlouholetým vynikajícím členem redakční rady Jiřím Hrašem (zemřel 26. 1. 2012). Jeho inspirativní práci zvláště v oblasti rozhlasové historie, vyhledávání dokumentů zasunutých v archivu, originální, promyšlená stanoviska k rozhlasovým pořadům citelně postrádáme.

J. Maršík poskytl *Informaci o teoretické a praktické přípravě budoucích rozhlasových novinářů na IKSŽ FSV UK a Přehled bakalářských prací na FSV 2009–2011*. Součástí tohoto čísla byly Protokoly z vysílání: *Atentát na zastupujícího říšského protektora, Projev E. Beneše z Anglie k vyvraždění Lidic*, rozsáhlá stať L. Smiřického a B. Matyáše *ČRo Olomouc 60. let minulého století ve vzpomínkách*. V Příloze byla publikována bakalářská práce E. Vojtové *Rozhlasové hry Ingeborg Bachmanové*.

Vztah hudby a slova ve vysílání veřejnoprávního rozhlasu (téma semináře SRT na PBR): příspěvky A. Zemančíkové, J. Štolby a L. Hurníka byly přetištěny v čísle 28/2012. Z dalších textů uvádíme *Nadstaniční programové projekty k 90 letům vzniku rozhlasového vysílání, Audiokabinet Českého rozhlasu Brno* (H. Hložková), *Návaznosti aneb O olomoucké rozhlasové režii* (T. Soldán), starší text *Programové bloky – nový typ pořadu nebo nový charakter rozhlasového programu?* (R. Běhal), *Jak mohou veřejnoprávní média přispět k bezpečnějšímu internetu?* (F. Rožánek), studie J. Svejkovského *Práce v Československém rozhlase 1953–1967*. Příloha: bakalářská práce P. Seemannové *Bedřich Seemann, Život a dílo (1900–1942)*.

Dosud poslední číslo 29/2013 se připravovalo souběžně se závěrečnými pracemi na publikaci 99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů (ČRo, SRT 2013). Řada velmi kvalitních příspěvků byla orientována ke 45. výročí srpnových událostí v roce 1968. Stěžejní a originální byla studie E. Ješutové *Československý rozhlas a srpen 1968*, autentický přepis audionahrávky *Vysílání Československého rozhlasu 21. srpna 1968*, s tématem souvisela i Příloha: rigorózní práce Z. Kotalové *Redakce mezinárodního života Československého rozhlasu v 60. letech* (vč. přehledu zahraničních zpravodajů ČsRo a ČRo a místa jejich působení). V rubrice *Rozhlasové teorie a praxe* uvedl J. Vedral *Několik pohledů na tzv. Minutové hry*, ke stejnému problému se vyjádřili O. Nováček, K. Žantovská a O. Knitl, A. Hanáčková zaslala názory své a studentů Univerzity Palackého na Vedralův-Dudíkův *Mor* a informaci o *Radiodocku – zatím v docích*. Pro začínající a nové kolegy – nejen z programu – začal Svět rozhlasu uveřejňovat tzv. *Okénko*, v němž J. Maršík uvádí stručný výklad základních pojmů,

se kterými se setkávají nebo budou setkávat v redakční praxi. Přibýlo 16 nových portrétů rozhlasových tvůrců. Redakční rada se rozrostla o dva nové členy, redaktora Slávu Volného a Tomáše Bělohávkovi, oba jsou vzdělání a zdatní autoři.

Výše uvedený výběr obsahuje nejpodstatnější texty publikované za uplynulých 15 let. Reprezentují více než 3000 stran. Dnes má rozhlas díky Světu rozhlasu k dispozici více jak 350 portrétů bývalých rozhlasových tvůrců, o nichž se nám ještě podařilo získat poznatky nejen z Archivu Českého rozhlasu, dobových tisků, ale především od ještě žijících pamětníků. Tato šance už v budoucnosti nebude.

Na základě mnohých ohlasů, vyžádaných hodnocení a připomínek se v jednotlivých číslech ustálilo 7–8 pravidelných rubrik, což plně odpovídá původnímu záměru vztahujícímu se k šíři teoreticko-kritické revue. A nyní chystáme jubilejní 30. číslo, které dnes dostáváte k přečtení a posouzení. Musíme o něco zvýšit náklad, protože o minulé číslo byl takový zájem, že jsme jen tak tak uchránili výtisky pro náš archiv. Redakční radu i vydavatele to samozřejmě mimořádně těší, stejně jako řada ohlasů od jednotlivců–studentů, badatelů a teoretiků knihoven aj. (několik originálních reakcí připojujeme).

Snad je pochopitelné, že všem podnětům okamžitě vyhovět nemůžeme. Mnozí by se chtěli ve Světu rozhlasu dočíst více o programových cílech rozhlasu, důvodech programových změn, jiní by přivítali zasvěcené hodnocení pořadů a rozhlasové tvorby, ale získat je mimo rozhlas, což je podstatné (sami sebe totiž pochválit umíme), není tak jednoduché.

To, že příspěvky nejsou honorované, jejich kvalitě nic neubírá. Ba naopak, všichni přispěvatelé jsou zdatnými odborníky v problematice, o níž píší – znamenití redaktori, autoři, pedagogové, historici, teoretici a další, s nimiž je redakce ve výborných vztazích a kteří, ač značně pracovně zaneprázdnění, nám nikdy napsání příspěvku neodmítnou.

Velký dík za mnohaletou práci patří předsedovi Ondřeji Vaculíkovi, členům redakční rady Mgr. Jiřímu Hubičkovi, PhDr. Dagmar Jaklové-Oravové, Mgr. Evě Ješutové, PhDr. Bohuslavě Kolářové, PhDr. Josefu Maršíkovi, CSc. (oba v redakční radě od 1. čísla), Rudolfu Matysovi, Vladimíru Příkazskému, Filipu Rožánkovi i oběma nováčkům Mgr. Tomáši Bělohávkovi a PhDr. Slávovi Volnému, také kořektorce Bc. Kamile Hugrové.

Největší ocenění si zaslouží historička Mgr. Eva Ješutová, vedoucí Archivních a programových fondů, do jejíž gesce Svět rozhlasu patří a která se nemalou měrou podílí na vlastním obsahu Světa rozhlasu. Její znalosti nejen rozhlasových archiválií jsou v tomto případě nezastupitelné.

Věřím, že můžeme s radostí začít s přípravou 31. čísla!

Poznámky:

- 1) Ješutová, Eva: Úvod k publikaci *Jsme s vámi, budte s námi*, Praha, Prostor 2013, s. 10.
- 2) Publikováno v úvodním slovu J. Hrašeho ke Světu rozhlasu 3/2000.

Ohlasy:

S laskavým svolením redaktorky Mgr. Jarmily Lakosilové přetiskujeme jí adresovaný dopis od Richarda Ernesta, publicisty (k jeho 75. narozeninám vyšel v čísle 29/2013 rozhovor, který s ním vedla J. Lakosilová).

Milá Jarmilo!

Tak Ti chci ještě napsat, že jsem včera málem nespál, protože jsem na internetu objevil, že Svět rozhlasu má svou webovou stránku a že se dají jednotlivá čísla stáhnout v PDF formátu a tak jednoduše číst.

Což jsem provedl, v posteli s mým iPadem, no a pak už jsem nebyl k odtržení od všech těch zajímavých článků o všech těch rozhlasácích, které jsem samozřejmě většinou znal, ale jejich jména se mi zvláště po odchodu do Holandska přeci jenom dost vypařila z paměti. Ale teď, když jsem ta jména znovu četl, se mi najednou vynořily i jejich tváře, ale hlavně jsem se dozvěděl mnoho nových detailů, o nichž třeba člověk něco tušil, ale přesto přesně nevěděl. No, jak jsme o tom posledně mluvili, že to doba nedovolovala, aby se lidé skutečně znali a poznali i ve svém soukromém životě.

Přečetl jsem si moc hezké medailonky, mimo jiné o Pepíkovi Podaném, kterého jsem měl moc rád, protože byl tak úžasně vtipnej, ale i o jiných lidech jako o Františkovi Honovi, o Běhalovi, ale i o Karlu Hrabalovi, velmi poučné. Také řadu článků Jirky Hrašeho a Tvých jsem si přečetl, ale mám jich ještě hodně k přečtení, jakož i od jiných autorů.

Takže jsem ti chtěl říci, že si myslím, že je to velice záslužná práce, že se přeci jen něco z té doby zachová pro generace příští, které si sice možná budou myslet, že to všechno nebylo tak zajímavé a žhavé, ale ty zkoumavější a hloubavější to možná jednou přeci jen zaujme.

Taky jsem si říkal, že muselo být často dost obtížné vůbec o všech těch lidech získat přesná data, to se např. u Hony moc dobře zřejmě nepodařilo, protože ani není uvedeno přesné datum jeho úmrtí. Taky mne rozesmutil ten příběh o Krautgartnerovi, který v emigraci zřejmě neuspěl, ale to se není co divit, komu bylo v té době přes čtyřicet a třeba neuměl dobře řeč, tak už se nechýtil.

Tak řekni paní Ješutové, že dělají dobrou práci a že jim držím palce a pozdravuju.

Srdečně zdraví rozhlasově nevyspalý,
Dick
Richard Ernest

Mgr. Ivana Fialová

Knihovna Ústavu soudobých dějin AV ČR

Knihovna oceňuje Svět rozhlasu

Jak se do knihovny Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR dostal první exemplář odborného bulletinu Svět rozhlasu, vydávaného odborem Archivních a programových fondů Českého rozhlasu, se již bohužel zjistit nepodaří. Možná ho přinesl některý vědecký pracovník ústavu, možné je i to, že připutoval poštou rovnou od vydavatele z Vinohrad. Jediné, co je možné doložit, je fakt, že se tak stalo v roce 2001, kdy vyšlo už sedmé číslo a kdy byl titul již zavedenou tiskovinou.

Bulletin se v knihovně objevil ve velmi příhodnou chvíli. Knihovna totiž právě rozjížděla akci, jejímž cílem bylo rozšířit bázi ústavních periodik i o ta, která vydávaly i jiné instituce než jen historická pracoviště, a svou pozornost zaměřila na interní, odborně specializované a regionální tisky. V souvislosti s tím se obracela na různé organizace jako například archivy, muzea i vysoké školy s nabídkou na spolupráci. Na masmédiu v té době ještě nedošlo a pak, když se Svět rozhlasu souhrou různých náhod dostal do ústavu, to už ani nebylo zapotřebí, protože kontakt se ustavil jaksí samovolně.

Snad by bylo dobré se nyní zmínit, proč byl bulletin v knihovně uvítán s takovou radostí. Knihovna jako součást ústavu, zaměřeného na základní výzkum v oboru soudobých dějin, byla koncipována jako speciální knihovna k dějinám Československa, českých zemí a Slovenska v mezinárodním kontextu od konce 30. let 20. století až do současnosti a jejím úkolem bylo shromažďovat domácí a zahraniční knižní a časopiseckou produkci k dějinám politickým, kulturním, sociálním i hospodářským. A bulletin Českého rozhlasu představoval další a ne tak úplně obvyklý zdroj informací, ze kterého bylo možné při bádání o soudobých dějinách čerpat. Vždyt rozhlas jako významné médium veřejné komunikace nepřinášel jen kulturní a vzdělávací programy, ale v těžkých chvílích se stával mobilizujícím prvkem společnosti a v srpnu roku 1968 dokonce symbolem odporu vůči totalitní moci. Jeho archivní fondy tím pádem uchovávají cenné dokumenty a svědectví o mnoha důležitých událostech v životě české a slovenské společnosti a tento bohatý materiál se díky bulletinu postupně dostává po povědomí všech, kdo chtějí vědět víc o nejnovější historii.

Již povahou na dějiny zaměřeného pracoviště je dáno, že nejvíc zájmu u vědeckých pracovníků, odborné veřejnosti, ale i studentů a dalších návštěvníků veřejně přístupné studovny vzbuzovaly především některé pravidelné rubriky, jež se historii věnovaly nejvíc. Jedná se o rubriku Rozhlasová historie, u níž lze namátkou uvést stať Jany

Odrobiňákové Slobodný slovenský vysielateľ a jeho miesto v SNP (SR, 11/2004), Protokoly z vysílání. Atentát na zastupujícího říšského protektora (SR, 27/2012) nebo Vysílání televizního studia „Sever“ 27. srpna 1968 či stať Evy Ješutové Československý rozhlas a srpen 1968 (oba příspěvky v SR, 29/2013). Dále o rubriku Osobnosti – výročí, která přináší medailony různých více či méně známých osobností spjatých s rozhlasem, jež zasvěceně informuje o jejich životě i práci, například medailon Hedy (Hedviky) Čechové, roz. Šimandlové, od Bohuslavy Kolářové (SR, 20/2008). Jmenovat je nutno i rubriku Rozhlasový dokument, v níž zaujal příspěvek T. G. Masaryk – seznam projevů (SR, 7/2001) a pak i Vysílání Československého rozhlasu 21. srpna 1968 – autentický přepis audionahrávky (SR, 29/2013). Ohlas měla taktéž rubrika Přílohy, jak dokládá zájem o Vzpomínku na Plzeň (Československý rozhlas Plzeň – srpen 1968 a roky poté) od Karla Sedláčka (SR, 21/2009), nebo rigorózní práce Zdenky Kotalové Redakce mezinárodního života Československého rozhlasu v 60. letech (SR, 29/2013).

Všechny pro ilustraci vyjmenované příspěvky svědčí o tom, že redakce bulletinu umí z rozhlasového archivu i vzpomínek pamětníků vyhmátnout a zpracovat témata, která mají schopnost vzbudit zájem i u odborně zaměřených uživatelů ústavní studovny, neboť ti je pak mohou využít jako obohacující příspěvek svého bádání. Do určité míry lze přínosnost práce s fondy rozhlasového archivu doložit na publikaci, kterou vydal Ústav pro soudobé dějiny AV ČR v roce 2004 v nakladatelství Doplněk pod názvem Pražské jaro v médiích (Výběr z dobové publicistiky), jejíž autor Jiří Hoppe hledal podněty mimo jiné i v knize historičky, vedoucí APF a časté příspěvatelky do bulletinu Svět rozhlasu Evy Ješutové Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí Českého rozhlasu (Praha, Český rozhlas 2003).

PhDr. Josef Maršík, CSc.

Svět rozhlasu pomáhá při přípravě studentů – budoucích rozhlasových pracovníků

K pochvalným slovům na adresu našeho časopisu, nesporně oprávněným, si dovoluji přidat ještě jedno podle mého soudu důležité hledisko, které by při rozhodování o jeho dalším směřování nemělo být přehlédnuto.

Bulletin Svět rozhlasu totiž dnes představuje významné (a téměř jediné) spojení rozhlasové praxe s rozhlasovou teorií, poskytuje prostor pro výměnu zkušeností z různých oborů rozhlasové tvůrčí práce a informuje o programových, technických, technologických postupech a metodách rozhlasové práce, a to jak doma, tak také v zahraničí.

Na každoročních seminářích připravovaných Sdružením pro rozhlasovou tvorbu nejednou zaznělo upozornění, jak neprozíravé jsou názory, že se dnes lze bez rozhlasové teorie a poznatků předchozích generací rozhlasových tvůrců docela dobře obejít. Nepříliš velký zájem studovat a dále rozvíjet rozhlasovou teorii zřejmě stále přetrvává jako důsledek minulých selhání a proher, kdy teorie byla především služkou ideologie. Osvojení si elementárních pouček z několika zahraničních pejprbekových příruček, doplněných radami zkušenějších kolegů (i když často velmi užitečných) pro moderní rozhlasovou tvůrčí práci ale sotva dostačuje. Nezdířka jsme pak svědky objevování dávno objevených Amerik, pořadů, které jsou posluchačům již „nějak povědomé“, „nových“ tvůrčích postupů, nad kterými se zamýšleli již Gelové, Kolářové, Chalupové, Mastní, Nutzové a další průkopníci rozhlasové tvorby. Přitom to nové a cenné poznání, které přináší současná praxe, se nezdířka stává bez reflexe souvislosti s předchozími zkušenostmi jen chaotickým souborem nesystematických rad a „zlatých pravidel“, nepřekračujících horizont každodenního praktikizmu a subjektivního empirizmu. Proto bulletin věnoval pozornost (možná pro některého čtenáře až příliš velkou) historickým souvislostem rozhlasové tvorby, a to nejen významným osobnostem, ale také metodám a pořadům, které znamenaly její kvalitativní posun.

Z širokého okruhu metodologických problémů souvisejících se vztahem rozhlasové teorie a praxe bych chtěl připomenout jen např. nepřilíš dostatečnou a chaotickou pojmovou vybavenost v diskusích o konkrétních rozhlasových tématech. V poslední době jsem měl možnost zúčastnit se několika z nich, a to v oboru žurnalistiky, kterým se především zabývám. I základní kategorie byly nezdířka používány bez jasného pochopení jejich obsahu. Co na tom, že zpravodajství (přinášející informace) by mělo být striktně odděleno od publicistiky (přinášející názory, stanoviska, hodnocení, komentáře), když se pak diskuse týká „zpravodajské reportáže“ (trochu mi to připomnělo jiný hybrid, tolik prosazovaný v předlistopadovém období – tzv. komentovaná zpráva). Je samozřejmě možné namítnout, že rozhodující je obsah pořadu, terminologie je jen vedlejší formou a vytýkání terminologické nepřesnosti je jen jakýmsi otravným hnidopištvím...

Na nutnost přesné a jasné pojmové výstavby rozhlasové teorie a praxe důrazně upozorňoval již Jan Lopatka ve své stati Existuje rozhlasová teorie?¹ Jeho slova stojí za to si připomenout: „Jde o určitou ‚výrazovou konvenci‘, historicky vzniklý způsob předávání a označování odborných informací, který každý specializovaný obor má. Tuto okolnost ... nelze podceňovat, protože je jedním z činitelů zvyšujících konfuznost, chaotičnost systému poznání. Není snad nutné nijak zvlášť zdůrazňovat, že otázky terminologie nejsou jen nějakou vnější záležitostí, ale že jsou naopak klíčovými otázkami. Neboť do značné míry platí, že to, jak přesně a hierarchicky adekvátně dovedeme ‚pojmenovat‘ jevy a vztahy ve svém odvětví, bývá bezprostředním ukazatelem toho, jak daleko tu jsme s ... myšlením. Otázky pojmové jsou klíčovými otázkami v neposlední řadě proto, že uvažujeme-li o exaktnosti, přesněji o cestách k exaktnosti, jde především o přesnost pojmovou a s ní související možnost verifikace jednotlivých hypotéz.“ Proto se Svět

rozhlasu věnoval také otázkám terminologickým (a měl by se jim ve všech oblastech rozhlasové činnosti systematicky věnovat i nadále).

Máme-li si i dnes odpovědět na Lopatkovu otázku, musíme konstatovat, že téměř za padesát let od publikování jeho stati se situace nijak výrazně nezměnila. Např. teorii rozhlasové žurnalistiky se věnuje jen několik tvůrčích pracovníků a sotva lze hovořit o týmové teoretické základně, která by se systematicky zabývala rozhlasovou tvorbou, integrovala a rozvíjela dosavadní poznání s využitím poznatků hraničních vědních disciplín. Na Katedře žurnalistiky Fakulty sociálních věd, která by měla být přirozeným výzkumným a teoretickým pracovištěm v oboru rozhlasové žurnalistiky, zaměřujeme maximum své kapacity především na pedagogickou práci. Zbývá pak často jen málo sil a prostředků k soustavnému základnímu výzkumu, který je pro rozvoj teorie rozhlasové žurnalistiky nezbytný. Dílčí témata rozhlasové tvorby jsou pak zkoumána především v diplomových bakalářských a magisterských pracích, na které jsou se stručnou anotací pravidelně čtenáři časopisu upozorňováni.

Oceňujeme proto, že bulletin Svět rozhlasu do určité míry supluje nedostatek odborné literatury a svým širokým tematickým záběrem, který připomněla paní PhDr. Bohuslava Kolářová, pomáhá také při přípravě našich studentů, z nichž někteří po ukončení studia nastoupí na pracovní místa v Českém rozhlase. Především jako důležitý pramen informací při přípravě seminárních a závěrečných prací a zejména při rozvoji jejich poznání historie a současnosti rozhlasového vysílání u nás i v zahraničí.

Poznámka:

1) Lopatka, J.: Existuje rozhlasová teorie? In: Studie a úvahy č. 3. Praha, Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1964.

Filip Rožánek

Dětské vysílání Českého rozhlasu hledá cestu k digitální generaci

Český rozhlas je unikátní výrobce pořadů pro děti a mládež, které mají ambici předat svým posluchačům něco víc než jen povrchní zábavu. Bohužel však tuto pozici přes rostoucí konkurenci o své vůli dlouhodobě vyklízel. Týdenní čas určený dětem a mládeži postupně klesal, až se v roce 2011 ocitl na dvacetiletém minimu čítajícím 450 minut tvorby pro děti za týden.

Dělo se tak ať už z důvodu hledání úspor, nebo vyhrazení vysílacích časů pro jiné magazíny. Prakticky výhradním vysílatelem obsahu pro děti a mládež, tedy nikoliv pořadů pro rodiče nebo pořadů o dětech, byla (a nadále je) stanice Dvojka (Praha). Dříve oslovovaly dětské publikum i další stanice Českého rozhlasu, například stanice Vltava měla někdejší nedělní půlhodinové hudebně-vzdělávací Sluchátko, na Českém rozhlase 6 působil tým pořadu Rádium. Některé regionální stanice pak zařazovaly krátké pohádky, jako příklad uvedme vysílání Českého rozhlasu Olomouc.

Mluvené slovo pro děti v rozhlase vždy chválili logopedi. „Zatímco od televize budeme muset asi děti odtrhnout, k rozhlasu bychom je měli spíše strkat. Nejen pro nesporné kvality některých pořadů, ale i proto, že podporují také schopnost naslouchat a přemýšlet,“ píše PaedDr. Dana Kutálková, klinická logopedka Nemocnice Na Homolce, ve své knize Logopedická prevence. Kvalitní mluvené slovo totiž děti podvědomě učí správnou výslovnost a malí posluchači mimoděk pochytí také správné tempo řeči.

Sečteme-li stopáže jednotlivých relací, ještě v roce 1991 se pro děti na stanici Praha vyrábělo 1480 minut pořadů týdně.¹ K 15. květnu 1992 vedení rozhlasu zrušilo Hlavní redakci pro děti a mládež, místo níž vznikla nepoměrně menší redakce vysílání pro děti a mládež, a pořadů pro tuto věkovou skupinu začalo ubývat. Po rozdělení federace, v roce 1993, jich ještě bylo 960 minut týdně.

Pak už ale objem dětského vysílání soustavně klesal, pouze s výjimkou roku 2006, kdy narostl na 1009 minut za týden. Pořady byly rušeny bez náhrady, reálně se tedy Český rozhlas v důsledku vlastních rozhodnutí připravoval o dětského posluchače a vyháněl ho jinam, ať už ke konkurenci, nebo na jiné platformy. Důvody bychom asi našli různé, jeden z těch hlavních byl, že se od roku 1993 na postu šéfredaktora Prahy (Dvojky) vystřídal 8 lidí, kteří průměrně vydrželi ve funkci 2 a ¼ roku. Prakticky každý přinesl nějakou novou koncepci, ať už programovou, nebo organizační. Nad šéfredaktory navíc mezi lety 2002–2010 přibývali ještě ředitelé.

Rozhlas si sice uvědomoval, že mladým posluchačům něco dluží (přinejmenším od doby, kdy přišli o stanici Rádio Mikroforum), a už od dob ředitele Vlastimila Ježka uvažoval o stanici nazývané Čtyřka, reálně se však daly věci do pohybu až s rozvojem internetu.

V roce 2001 se na webu Českého rozhlasu objevila rubrika určená mladým s názvem Radium. Později k ní přibývalo internetové rádio, koncipované jako základ budoucí Čtyřky, a od roku 2002 i rozhlasový pořad vysílaný na Českém rozhlase 6 (od 1. října 2002 jako týdeník, později každý den). Tento tým pod vedením Ladislava Lindner-Kylara skutečně během ledna a února 2005 předložil a zpracoval programové schéma a projekt nové digitální stanice pro mladé pod názvem Radio Wave. Souběžně byl předložen také projekt digitálního dětského okruhu, přednost však dostalo právě Radio Wave. Začalo vysílat 13. ledna 2006. Jeho cílová skupina (15–30 let s důrazem na muže) ale nemohla vyřešit problém klesajícího objemu vysílání pro děti.

Rušení se mezitím nevyhnulo ani dlouholetým formátům. Odpolední klub Domino, vysílaný od 6. ledna 1982, byl v roce 1997 nejprve transformován na delší večerní blok obsahující i pořady Hajaja a Rádio na polštář a nakonec v roce 1999 zcela zrušen. Název si pak v podobě internetového rádia zaregistrovalo občanské sdružení

mimo Český rozhlas. Znovu se pořad na vlny ČRo 2 – Praha vrátil až v prvním pololetí roku 2004.

Podobný případ byl Periskop Mileny Lukavské, zavedený v roce 2002 a zrušený po devíti letech v lednu 2011, načež se po roce experimentálně vrátil v jiné podobě na tehdejší digitální okruh Leonardo s jiným tvůrčím týmem. V této podobě, která vzešla z interní rozhlasové soutěže vyhlášené generálním ředitelem, vydržel ve vysílání půl roku. Ačkoliv lze v jeho dramaturgii vysledovat zajímavé experimenty, třeba pokus o zvukový komiks, nutno přiznat, že třeba právě tato rubrika doplatila na nízkonákladové řešení a rozpačitou kvalitu scénářů i hereckých – či spíše nehereckých – výkonů.

Rozhlas pro další generaci

Odděleně od vysílání se rozvíjely webové stránky určené dětem. První z nich rozhlas představil už v roce 2001 pod názvem Spektrum (později změněným na Děti a ještě později na Webík). Obsahu se ujala redaktorka Lenka Kupková, která do on-line oddělení přišla ze zahraničního vysílání, tedy z ČRo 7 – Radio Praha. Tam pořádala soutěž „Malujeme po síti“, do které děti z celého světa posílaly své ilustrace a výtvarná díla na zadané téma. Původní záměr byl, že tak rozhlas získá obrázky k anglickým webovým stránkám o České republice. Nakonec se ze soutěže stala tradice, která přetrvává dodnes a každý rok její vernisáž přiláká stovky lidí. Počty soutěžních prací se počítají na tisíce.

K Webíku a Malujeme po síti přibyl v září roku 2010 Teenweb, jímž se rozhlas pokusil oslovit teenagery, tedy skupinu mladých lidí od 13 do 19 let. Stránky vznikly v kapacitách internetového oddělení rozhlasu, kde se jim věnovala jedna redaktorka. Kromě textového obsahu nabízely dva internetové streamy (Wave Guitar a Wave Party). Personální, produkční, propagační a technické limity však společně s vysokou konkurencí vedly k tomu, že Teenweb výrazněji nepronikl do podvědomí běžných uživatelů. Navíc se přetahoval o v podstatě stejnou skupinu uživatelů s webem pořadu Domino, který také vznikl v září 2010. Přesto Teenweb pod vedením Terezy Rašové (tehdy Jelenové) fungoval až do konce června 2012.

Jak weby, tak pořady Českého rozhlasu určené dětem se postupem času opotřebovaly a dostávaly se na okraj zájmu nejmladší generace. Příliš se nepotkávaly se životy a zájmy současných dětí a nedokázaly z rozličných důvodů efektivně podchytil nástup nových technologií. Výjimkou nebyly reakce sice spokojené, ovšem od seniorů. Nebylo příliš divu: když Národní institut dětí a mládeže v červnu 2011 publikoval výsledky průzkumu o tom, jak děti ve věku 6–15 let tráví volný čas, bylo to pro rozhlas smutné čtení. V grafu se poslech rádia vůbec neobjevil (pro představu, na posledním místě byly fast foody se 2 %).

28. července 2011 zvolila Rada Českého rozhlasu do funkce generálního ředitele Mgr. Petera Duhana, který mezi své priority zařadil také reformu dětského vysílání. Pověřil autora tohoto textu, aby sestavil tým, jenž doporučí konkrétní změny, jež zaručí, že mluvené slovo neprohráje s fast foodem, ať v původním smyslu slova, nebo v tom přeneseném.

Projektový tým tvořili: dramaturgyně Vltavy Kateřina Rathouská, redaktorka Domina Magdalena Šorelová, re-

daktorka Webíku Lenka Kupková, produkční Kateřina Coufalová a vedoucí internetové redakce Filip Rožánek. Výstupem tohoto týmu byl v listopadu 2011 podrobný materiál o rozsahu 53 stran, jenž shrnoval dostupná sociologická a demografická data o současných českých dětech a jejich zájmech, mapoval jejich idoly a hodnotové postoje, popisoval konkurenční prostředí a hodnotil stav dosavadní produkce Českého rozhlasu.

Nejpodstatnější částí však byly náměty na reformu vysílání včetně doporučení v oblasti nových médií a mediálních partnerství. Jedním z klíčových námětů bylo rozšíření večerního bloku na Dvojce. Vedení rozhlasu po diskusi nad materiálem požádalo, aby byla reforma zaměřena také na digitální vysílání. Koncept byl proto následně rozpracován do kostry celodenního programu pro děti.

Výběrové řízení na vedoucího centra pro děti a mládež vypsalo rozhlas na přelomu ledna a února 2012. Všichni uchazeči museli předložit zpracovanou koncepci digitální stanice pro děti, jejíž start byl stanoven na září 2012, tedy na začátek nového školního roku. Přihlásilo se 37 zájemců, kteří prošli náročným konkurzem. Ten zahrnoval například rozbor konkrétního dílu Domina, různé manažerské modelové situace nebo literární a jazykové testy, finalisté pak zpracovávali ještě koncepci webových stránek pro děti a prošli osobnostním testem. Výběrem výběrového řízení se jednomyslným rozhodnutím stala zpěvačka, herečka a moderátorka Zora Jandová. Mezi rozhlasáky se zařadila od 1. června 2012, takřka symbolicky na mezinárodní den dětí.

Na proměnu vysílání tedy reálně měla dva měsíce čistého času, navíc v době dovolených. Přesto se v rekordně krátkém čase zdařilo spustit web, předělat večerní vysílání, natočit novou četbu na pokračování, vytvořit dlouhodobou soutěž pro celou rodinu, uspořádat akci k zahájení školního roku a alespoň provizorně spustit dva písničkové internetové streamy.

Základní cílovou skupinou jsou od té doby děti ve věku od 5 do 12 let. Dnem „d“, kdy všechny změny vypukly, bylo pondělí 3. 9. 2012. Následovala nová verze Webíku pro nejmenší děti a od listopadu 2012 se rozběhl ostrý provoz Rádía Junior v podobě celodenní internetové stanice. Vysílání pro děti končilo ve 21 hodin, kdy ho až do rána vystřídal nekomentovaný písničkový proud pro mládež. O víkendu vysílání začínalo v 8.00, ve všední dny v 6.30. V 19 hodin se internetový stream propojil s Klubem Rádía Junior na Dvojce.

Nový stream přinesl původní tvorbu zaměřenou na různé věkové kategorie dětí. Postavička víly Budínky představila své Notováničko – písničky pro děti trochu jinak, Zora Jandová osobně zaštitila Desetiminutovku, která přes různé překvapující zajímavosti vedla děti k opravdovému zájmu o daný problém nebo téma a rozšiřovala jejich obecné znalosti. Moderátoři Tomáš Vacek a Jiří Kohout pomáhali jako poškoláci Venda a Fráňa zvládnout např. nástrahy pravopisu nebo vymyslet jednoduché mnemotechnické pomůcky při učení.

Rádío Junior jako digitální stanice

Od 1. března 2013 se dosah Rádía Junior rozšířil. Stanice vstoupila do digitálního vysílání a od toho dne je dostupná nejen na webu, ale i v televizi, v digitálním rozhlasu DAB, na satelitu, v kabelových televizích

a prostřednictvím televize přes pevnou telefonní linku (IPTV). Znamenalo to i podstatnou změnu v programu, pořady od 7.00 do 20.00 jsou od března 2013 moderovány živě. Celým dnem provázejí moderátoři, kteří se střídají pro ranní a odpolední blok. Ranní vysílání by mělo děti zejména dobře naladit, pomoci jim vstát i se včas vypravit do školy a školky. Program reflektuje přirozený průběh dne dítěte a zohledňuje, jak staří posluchači mohou být v danou dobu v dosahu. Dopoledne je tedy věnováno především mladším dětem v mateřských školách a postupně pokračuje směrem ke starším.

Program tvoří písničky, pohádky českých a slovenských autorů, četby na pokračování, Hajaja, seriály, povídky se zajímavými hosty, dobrodružné příběhy, vtipné hlášky, soutěže nebo národní písně pro malé děti. Z původní Desetiminutovky se stala rubrika „Zapiš si to za uši“, což jsou zajímavosti, kterými mohou děti překvapit třeba učitelky ve školce a škole. Děti mají i svou zpravodajskou relaci, ve Zprávičkách se přiměřeně věku dozvídají například o výročí vědeckých objevů. Tipy na nové knížky přináší Knižní záložka, kterou připravuje Jana Klusáková. V sobotu a v neděli jsou v digitálním vysílání i na Dvojce speciály Rádía Junior, přičemž v tom sobotním se pravidelně objevuje nejmladší moderátor v zemi Honzík Špitálský (v září 2013 teprve začal chodit do školy).

Stanice se nevyhýbá současné populární hudbě, ve které se vnímání cílových skupin s rozvojem moderních technologií čím dál více stírá (dítě si písničku najde během pár kliknutí na YouTube), na druhou stranu však v rámci možností hlídá texty, včetně anglických, aby neobsahovaly odkazy na násilí, neměly sexuální podtext nebo nenabádaly ke konzumaci alkoholu a drog. Při objemu vysílání je to poměrně náročný úkol.

MgA. Zora Jandová

Jaké je a bude Rádio Junior

Rádio Junior je společníkem dětí v zábavě i v aktivitách, které rozvíjejí jejich potenciál. Chápeme ho jako bezpečné místo pro jejich aktivity. Podporuje komunikaci mezi dětmi navzájem a také napomáhá vytváření mezigeneračních mostů nejen mezi dětmi a jejich rodiči, ale i prarodiči, eventuálně pedagogy prostřednictvím interaktivních formátů. Stanice pomáhá dětem zorientovat se ve světě dospělých, který je obklopuje. V druhém plánu naopak umožňuje dospělým pohled do světa dětí. Je zprostředkovatelem korektních informací, díky nimž se děti nejenom vzdělávají a kultivují, ale díky poznání se učí tolerantnímu pohledu na různobarevný svět.

Obecně vzato, Rádio Junior cílí na děti ve věku od 5 do 12 let – zejména v živém digitálním vysílání. Na Dvojce ČRo (a o víkendech i v digitálním vysílání) se zaměřuje na formáty rodinného charakteru, které oslovují nejenom děti, ale i dospělé v jejich okolí. Na webových stránkách **Webík** pro menší děti rozvíjí kreativitu a hravost, čemuž odpovídá i výtvarné řešení. **Web Rádía Junior** pro větší děti slouží jako platforma pro získávání informací, které děti využijí ať už v běžném praktickém životě, nebo ve škole. Obě stránky jsou dostupné prostřednictvím rozcestníku na adrese www.radiojunior.cz.

Zachováno zůstalo propojení s ČRo Dvojka mezi 19. a 20. hodinou. Nad rámec Rádía Junior zůstává ve vysílání Dvojky nedělní pohádka a sobotní rozhlasová hra pro mládež, nezměnil se ani tradiční Hajaja (ikonickou flétnovou znělkou nevyjímaje). Rádio Junior o prázdninách vyjelo i mezi své posluchače: uspořádalo například setkání na hradě Bouzov, na festivalu Letní Letná nebo v rámci Vyšehrátek na pražském Vyšehradě.

Rádio Junior se během jednoho roku dokázalo zapsat do povědomí posluchačů i různých partnerských organizací. Podílí se na charitativních aktivitách a obecně prospěšných záměrech, navázalo kontakty s Folklorem sdružením, s nakladateli, s veřejnými organizacemi a dalšími institucemi. Na vysílání chodí velmi potěšující příznivé ohlasy, včetně krajanů, kteří vzhledem k časovému posunu poslouchají pořady ze záznamu, případně ladí noční proud písniček. Rádio Junior si takto pochvaluje třeba česká škola v americkém Texasu. A velmi hezká zpráva přišla také těsně před uzávěrkou tohoto čísla Světa rozhlasu. Rádio Junior se v listopadu 2013 dozvědělo první výsledky své poslechovosti. Denně si ho naladí přes 7000 posluchačů starších 12 let (výzkum poslechovosti bohužel mladší posluchače neměří).

Rádio Junior na vavřínech určitě neusne. Redakce si je dobře vědoma toho, že se vysílání musí neustále vyvíjet a zlepšovat. Rozhodně už ale dokázala, že malý tým (čítá sedm lidí) dokáže velké věci.

Poznámka:

- 1) Tento údaj, stejně jako ostatní čísla v tomto odstavci, pochází z projektu Rozhlas pro další generaci (2011), který připravil autorský tým pod vedením Filipa Rožánka. Pro účely tohoto projektu byly sečteny skutečně odvysílané stopáže pořadů pro děti a mládež v jednotlivých letech, přičemž uvedené hodnoty jsou průměrem týdenních hodnot za celý rok.

Rádio Junior navíc ke všem současným aktivitám rozšiřuje své snažení směrem k mateřským a základním školám. Nejde jen o vysílání samotné, ale i o akce s přímým kontaktem s posluchači v budovách Českého rozhlasu (včetně regionálních studií) i mimo rozhlas (mateřské školky, základní školy, venkovní akce a vystoupení pro školy). Pořádáme setkání s pedagogy v regionech s besedou o možnostech aktivní spolupráce. Další cennou zpětnou vazbu jsme získali z více než 1800 dotazníků, které částečně vyplnily samy děti, částečně jejich rodiče a učitelé. Rozšiřujeme spolupráci s dětmi a vychovateli v dětských domovech a rozvíjíme podporu českým školám působícím v zahraničí.

Protože se ukázal jako správný předpoklad, že na výjezdech za dětmi (Jičín – město pohádky, Pohádkový Bouzov aj.) získáváme nové posluchače a návštěvníky webových stránek nejenom z řad dětí, budeme tyto akce pořádat častěji a pravidelně v různých místech republiky. Říkáme jim Blízká setkání s Rádiem Junior a jde o neefektivnější metodu, jak na stanici upozornit. Výjezdy za dětmi a jejich rodiči do regionů – není-li v daném místě studio ČRo, pak třeba do knihoven a podobných zařízení – pomáhají Rádio Junior dostat do povědomí posluchačů.

Nadále bude pokračovat úspěšná mezinárodní výtvarná soutěž „Malujeme po síti“ (okolo 5800 účastníků), která míří už ke dvacátému ročníku, jenž připadne na rok 2015. Vedle výtvarné soutěže Rádio Junior podporuje nadané malé zpěváky do 12 let. Kromě pěvecké soutěže Česko zpívá je navázána spolupráce se soutěží dětských folklorních zpěváků Zpěváček. Ve vysílání pořádáme dlouhodobé interaktivní a zážitkové soutěže rodinného typu, v nichž děti tvoří týmy se svými příbuznými. Připraveny máme soutěž pro žáky ZŠ a jejich pedagogy. Rozpracována je řada dalších nových vzdělávacích formátů (zdravý životní styl, první pomoc, logopedie atd.).

S Rádiem Junior je spojena také produkce CD. Pod jeho značkou vyjde Notovaničko – jsou to nahrávky národních písniček s notovým materiálem přizpůsobeným aranžmá, rozsahem dětského hlasu/zpěvního partu i hudebním doprovodem (klavír, kytara, případně flétna) schopnostem a možností dětí (či dospělých). Dalším

CD jsou Uspávanky, ukolébavky z Čech, Moravy, Slezska i ze Slovenska. Je to první část projektu vztahujícího se k záchraně národního kulturního dědictví s potenciálem vytvoření databáze národních/lidových písniček na Webíku. Tyto nahrávky pak Rádio Junior využije ve svém programu po pohádkách na dobrou noc jako závěr vysílání. Projekt je zaměřen i na posluchače v zahraničí – rodiče z řad krajanů chtějí, aby si jejich děti zachovaly kontakt s češtinou a národními/lidovými písničkami.

Spustíme projekt „Poznej svého souseda“, zaměřený na poznávání jiných kultur a na výchovu k toleranci. Rádi bychom navázali kontakty s jinými rozhlasovými stanicemi podobného typu v okolních státech a zprostředkovali pohled do světa menšin žijících na našem území, což vnímáme jako naplnění veřejnoprávní role Českého rozhlasu. K té patří i charitativní projekty: Rádio Junior podporuje sbírku Světluška, sdružení Život dětem a každoroční předvánoční sbírku Daruj hračku.

Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., a studenti UJEP

Více otázek než odpovědí v Plamperově-Vrzákově Tacetu (Tichu 2)

(Příspěvek k možnostem interpretace rozhlasového dramatického díla)

V předmětu Rozhlasová dramatická tvorba jsem studentům předchozí dva roky ukazovala práci s prostorem v rozhlase mimo jiné i na německé verzi rozhlasové hry Paula Plamera Tacet (Ticho 2). Když nechala pražská dramaturgie hru přeložit a režisér Aleš Vrzák ji vzápětí v české verzi nastudoval, byla to výborná příležitost nabídnout hru studentům, kteří jsou generačními vrstevníky hlavní hrdinky. Aniž bych přesně specifikovala, co má být předmětem analýzy, sešlo se množství především interpretačně orientovaných prací. Spolu se svou recenzí nyní nabízím výběr možných pohledů na hru, která byla oceněna v Německu i u nás (Vrzákovu režii ocenila porota Prix Bohemia Radio 2013 3. cenou).

Kompletní práce si můžete přečíst i na internetové stránce www.radiodock.cz, kterou naplňujeme právě se studenty Katedry divadelních, filmových a mediálních studií FF Univerzity Palackého v Olomouci.

Faktografie hry

(převzato z internetové stránky Panáček v říši mluveného slova)

Tacet (Ruhe 2). Paul Plamper. Překlad Zuzana Augustová. Dramaturgie Klára Novotná. Režie Aleš Vrzák. Osoby a obsazení: Tereza (Šárka Vaculíková), matka (Vilma Cibulková), otec (Igor Bareš), dr. Dietz (Jan Vondráček), Uli (Jan Dolanský), primář (Zdeněk Maryška), Laura (Lenka Krobotová), Olaf B. (Václav Neužil), Heike (Naděžda Vicenová), žena (Lucie Polišínská), muž (Richard Fiala), oblíbená nepřítelkyně (Pavla Baretová), šéf agentury (Michal Novotný), praktická lékařka (Petra Jungmanová), Herrmann (Hanus Bor), Artur (Pavel Batěk), šaman (Martin Myšička), sociální pracovnice (Dana Batulková) a další. Natočeno 2012. Premiéra 24. 9. 2013 (ČRo 3 – Vltava, 21.30 h.; 46 min.).

Andrea Hanáčková, psáno pro Týdeník Rozhlas 45/2013

Nezvyklá syrovost zvuku, velkorysá práce s prostorem, velká míra autenticity dramatických dialogů, ostrý, k posluchačům téměř bezohledný střih a divné ticho. To vše jsme konstatovali v jednom ze studií Českého rozhlasu přede dvěma lety při společném poslechu originální verze německé rozhlasové hry Paula Plamera Tacet (Ruhe 2). Autor v ní navázal na své předchozí ohledávání fenoménu ticha, kdy ve hře Ruhe 1 (2008) podrobil akustickému zkoumání společenství lidí v kavárně. Stali se nechtěnými svědky vyhocené mezilidské situace a musí se k ní nějak postavit. Nastalé ticho vypovědělo nakonec o potřebě pomáhat, odvaze, lhostejnosti, pokrytecké korektnosti i o strachu více než množství slov. Už tato hra v roce 2008 vzbudila v Německu pozornost, její volná variace přinesla Plamperovi cenu Prix Europe 2011.

Rozhlasová dramaturgyně Klára Novotná oslovila překladatelku Zuzanu Augustovou a mohla tak vzniknout česká verze oceněné německé hry. Pod názvem Tacet (Ticho 2) ji 27. září 2013 uvedl v premiéře Český rozhlas Vltava. Kromě důvěrně známých střeoevropských reálií (charakter postav, zvuková prostředí) velmi rezonuje i ústřední téma hry – problematičnost jakéhokoli výrazného osobního gesta, projevu jinakosti, vzepření se mainstreamovému způsobu života. Tereza, mladá zaměstnankyně reklamní agentury, jednoho dne přestane mluvit. Důvod nikdo nezná a až do konce hry ho nikdo nezjistí a nepojmenuje. Rozmluvit se jí snaží otec, matka, přítel, expřítel, kamarádka, psychiatr, klienti léčebny, alternativní léčitel. Vše marno. Tereza nepromluví a po sérii vyšetření je odeslána do invalidního důchodu. Rychlý sled událostí se v závěru hry zpomaluje, Terezu

opouští všichni živí lidé, promlouvá k ní už jen telefonní záznamník a okolí si postupně zvyká na podivínskou ženu, která vše samostatně a s přehledem zvládá, jen se ke světu vůbec nijak verbálně nevyjadřuje.

Režisér Aleš Vrzák šťastně tuto zcela němou postavu obsadil herečkou Šárkou Vaculíkovou, která pokorně přijala roli, z níž v rádiu spíše tušíme jen dech. Přesto díky reakcím ostatních postav vyrostla ve svém tichu natolik, že si umíme představit její klidnou mimiku i drobnou práci gestickou – vidím jemnou hru prstů, sepnuté ruce, otočení dlaně. Největší prostor pro sebe v inscenaci získala impulzivní matka v podání Vilmy Cibulkové, sebe středná, v projevu překotná, nervózní, přesto vytrvale pečující osoba, jež především touží být jinde a v jiné společnosti, což se jí nakonec podaří. Otec je v německé verzi váhavý intelektuál, poněkud ztracený v hlučném světě i ve svém novém životě s novou rodinou, v českém podání Igora Bareše působí tlumenějším dojmem a jeho finální rozlučka s Terezou nezní příliš přesvědčivě. Protipól mlčenlivé Tereze výborně vytváří Laura Lenky Krobotové – její neurotická mluva, nešikovně projevovaná empatie v kombinaci s reálnou neschopností hovořit přímo a pravdivě prozrazují obecnou prázdnotu slov, jeden z možných důvodů, proč je Tereza navždy vynechala ze svého výrazového aparátu.

Režisér Vrzák a zvukový designér Ladislav Železný respektovali dramatickou předlohu doslovně a (stejně jako německá realizace) využili autentické natáčecí prostory. Výborně působí intimní prostor bytu, kde pohyb a akci prozrazují jemné zvukové detaily (čištění zubů, šustění peřin), výmluvné jsou exteriéry obchodu i velkorysý celek parku s dětským hřištěm. Celou střední část zabírají scény z psychiatrické léčebny – zatímco samotná ambulance s psychiatrem vytváří neosobní echo a člověk si v ní připadá ještě osamělejší a více nahý, hromadné scény skupinové terapie, případně hovor dvou lékařů v dlouhé chodbě vnímáme na samé hranici srozumitelnosti. Chápu tento režijně-zvukařský záměr jako obdobu hloubky filmového záběru, v němž podstatnější než detailní rozpoznání obrazu je pocit, který záběr navozuje. I tady je posluchač v pozici osoby, která vyslechla něco, co vlastně slyšet neměla. De facto se totiž poměrně záhy ocitá rozhlasový posluchač v roli samotné Terezy a je atakován různými zvuky, lidmi, výzvami stejně jako ona. Stejně jako ona si tedy musí průběžně pokládat otázky po smyslu a váze slov a má možnost minimálně do budoucna lépe svá slova vážit a měřit jimi přesně.

Úvodní zmínka o záslužnosti dramaturgické práce s úspěšnou zahraniční hrou budiž v závěru doplněna vírou v to, že rozhlasová dramaturgie stejně intenzivně komunikují s českými potenciálními dramatiky mladší a střední generace. Bylo by příjemné, kdyby hra obdobné zvukové razance, originálního nápadu a intenzivního vyznění vzešla také z českého prostoru.

Veronika Jiroušková

Důvod k mlčení může být banální. Nemluvnost však nabývá na závažnosti v okamžiku, kdy přetrvává a okolí se dlouhodobě nedostává vysvětlující odpovědi. Minimalistická zápleтка rozhlasové hry německého dramatika Paula Plampera *Tacet – Ticho 2*, která se nyní dočkala českého nastudování v režii Aleše Vrzáka, staví na překvapivě pevném a promyšleném psychologickém

podloží a představuje nadějnou látku pro naplnění rozhlasových specifik. Způsob snímání zajistí, že je posluchač do děje vtažen záhy zcela bezprostředně, neboť je identifikován s oněmělou Terezou, která se stává bezbranným terčem monologických přestřelek. Sdílí s ní totiž pozici naslouchajícího bez možnosti odezvy. Zato pozorně vnímá, jak se reakce lidí z Terezina okruhu mění v závislosti na emocích, jak postupně vyplouvají na povrch tabu vzájemných vztahů a odpadají již nepotřebné masky přetvářky.

Autor nedal inscenátorům příliš mnoho prostředků, jak auditivně zapůsobit a srozumitelně recipienta orientovat, když je postavil před téma mlčení v rozhlase. O to větší díl odpovědnosti přebraly další složky rozhlasového působení. Volba herců, prostor natáčení a způsob střihu klíčovým způsobem podměnily pozitivní výsledek.

Rozhovory bez aktivní účasti přítomného partnera kladly vysoké nároky na herce. Zpočátku výrazné odmítky jsou s gradací zápletky čím dál závažnější a poukazují na nedostatek empatie, zájmu a ochoty mlčící ženě porozumět. Paradoxní je, že Tereze dokážou naslouchat emociálně konstantní a vstřícní lidé mimo okruh jejich blízkých, zejména pak vyšetřující lékař Dietz v podání Jana Vondráčka, sociální pracovnice Dany Batulkové či bývalý přítel Artur Pavla Batěka. Právě jisté nakročení k lidskosti těmto postavám připisuje atributy živoucích charakterů a odlišuje je od typových figur matky, otce, milence Uliho, kolegyně z práce či spolupacientky Laury, kteří na anamnézu nemluvnosti pohlížejí ze své sobecké pozice racionálně, netrpělivě a lakonicky, když požadují normalizaci Terezina stavu.

Celistvá nelineární montáž útržků z rozhovorů bez zvukových předělů poskytuje mnohaúrovňový pohled na situaci a její vývoj, přičemž informace o uplynulém čase jsou verbalizovány a tvoří organickou součást replik. Snaze o vrcholnou autenticitu příběhu se podřizuje zvuková stránka inscenace, kdy ručovou kulisu poskytují převážně reálné exteriéry. Ocítáme se tak na chodbě divadla, v parku, na ulici nebo v kabině vozu. Reportážní charakter některých sekvencí stírá hranice mezi skutečností a fikcí tak lehce, až je dosaženo žádaného efektu zpřítomnění. V záběrech z interiéru oceníme práci s hloubkou prostoru v léčebném zařízení či na chodbě bytového domu, která napomáhá plastickému vyznění inscenace. Ačkoliv by se mohlo zdát, že potlačení stylizované zvukové složky ve prospěch mluveného slova zapůsobí stroze, v tomto případě se strážlivost vyplatila. Díky tomu se hudební podkres objevuje skutečně jen na místech, kde má evokace atmosféry smysl. Děje se tak ve scéně skupinové terapie nebo improvizovaného šamanského rituálu, který je posledním z matčiných povrchních pokusů o navázání kontaktu s dcerou. Zásluhou energetické proměnlivosti herectví Vilmy Cibulkové v roli matky se ovšem úctyhodně podaří tento moment na hranici mezi komikou a tragikou vybalancovat.

Série otázek pro posluchače rozhlasové hry *Tacet – Ticho 2* vyplývá i z nejednoznačnosti její pointy. Jako jeden z možných výkladů se nabízí úvaha, že nejtěžší pro člověka není samota, nýbrž opuštění. Pro současného příslušníka západního světa je hra svědectvím o tom, jak málo dokážeme naslouchat a rozumět tichu jiného člověka, neboť jsme posedlí verbální komunikací. Jenže, co když je tam, kde mlčíme, docela hezky?

Tereza Čápková

/.../ Posлуchač je do hry uveden zvukovou stopou, kterou tvoří vážná hudba, smyčcový koncert od D. Šostakoviče. Již samotný úvod tak dokáže navodit pocit izolovanosti a stísněnosti, který si můžeme spojit s postavou Terezy. Dále režisér pracuje se stylizovaným zvukem, který využívá pro ztvárnění mizanscény prostředí (*zvuk motoru auta, psaní na klávesnici v ordinaci, čištění zubů, zvonek na dveřích...*), zvuk po většinu hry zní spolu s mluveným slovem. Jednotlivá prostředí jsou ale možná až příliš realisticky vykreslena, zvuk v těchto případech na sebe strhává více pozornosti, než by mu mělo patřit. Stříhová skladba je podobná filmovému střihu. Každé prostředí můžeme vnímat jako filmové obrazy-záběry. Z těchto záběrů si posluchač vybírá, na jakou část pomyslného obrazu se pomocí imaginace zaměří (detail, polocelek, celek). Temporytmus hry je tvořen hereckou prací s hlasem a dialogy, které jsou krátké a přesto výstižné. Jan Dolanský například svým hlasem dokáže výborně vystihnout intimní chvíli mezi ním a Terezou v posteli. Na skupinovém sezení v terapii je zase cítit trapnost a povrchnost celé situace. Na malém prostoru tak herci vytváří celý dramatický příběh. Autor hry Terezu opouští ve chvíli, kdy uplyne celý rok mlčení. Symbolicky hra končí v šumu, ve kterém se postupně ztrácejí zvuky přírody a dětských smíchů.

Pro své osobní vysvětlení, proč Tereza mlčela, bych použila slova Karla Plíhala: „*Když mlčíš, slyšíš melodie lidí kolem sebe.*“

Tereza Osmančíková

/.../ Režisér Aleš Vrzák dokázal režijně sjednotit všechny rozhlasové složky a vytvořit kompozičně sjednocené a ucelené dílo. Ojedinelá práce režiséra se projevila především na citlivém přístupu k samotnému tématu. To lze symbolicky převést na dnešní stav společnosti, jež nekomunikuje, není tolerantní a odmítá se přizpůsobovat potřebám slabších jedinců. Závažnost tématu podtrhuje režisér realistickou prací se zvuky i herci, čímž prohlubuje aktuálnost vyznění a surovost zobrazeného problému. Rychlý sled dramatických situací (vždy jde o nějakou podobu verbálních útoků různých osob na Terezu) střídají pomalé delší scény, často i bez replik, pouze s ruchy.

Tereza (Šárka Vaculíková) je víceméně „godotovskou“ hrdinkou, která je sice centrálním bodem hry a ústřední osobou hýbající dějem, nicméně její přítomnost je znatelná pouze skrze ruchy, jež způsobuje svým pohybem. /.../ Vnímáme její přítomnost při čištění zubů, zabouchnutí dveří, nakládání zboží do košíku, při chůzi do schodů. Šárka Vaculíková je po celou dobu přítomna veškerému jednání, ale za celou dobu nepromluví jediné slovo, což v posluchači vyvolává pocit frustrace. Na základě jejího mlčení se však rozkrývají povahy Terezinych blízkých. Otec (Igor Bareš) je zaujat svou novou rodinou natolik, že nebere Terezu vážně a obviňuje ji ze simulace. Matka (Vilma Cibulková) je na pokraji hysterie, hroutí se a nakonec Terezu opouští, aby si mohla znovu bez starostí užívat života. Vilma Cibulková propůjčuje postavě matky řadu vlastností skrze hlasové prostředky, rychlé tempo řeči a intonaci, působí pak naléhavě, roztěkaně, sebestředně. Její povahu odkrývají rov-

ně repliky, které pronáší, a důrazy na osobní zájmena. („Tak ty jsi v nemocnici a JÁ se to dozvím jako poslední.“ „Terezko, snaž se nějak dostat z té izolace. Kvůli MNĚ.“ apod.) Využívá všech paralingvistických prostředků k dosažení věrohodnosti a naplnění autorského záměru.

Prostor rozhlasové původní hry *Tacet* (Ticho 2) disponuje velkým množstvím prostředí, která jsou razantně stříhově oddělena, bez zvukových předělů a spojovací hudby. Ocitáme se ve foyer koncertní síně, bytě, ordinaci, nemocničním pokoji, kanceláři, ruchu ulice i supermarketu. Každé prostředí je výrazně odlišeno prostřednictvím zvukových efektů, které jsou reálné, nikoli studiově a uměle vytvářeny, čímž tato hra získává na ojedinelosti a autentičnosti. Rychlé střídání prostředí podporuje napětí a gradaci především ve chvíli, kdy se Tereza stává terčem výčitek, útoků a obviňování ze strany netrpělivých přátel a rodiny.

Syžet rozhlasové hry se rozprostírá do delšího časového úseku, změny v rozpětí několika dnů, ale i let vyjadřuje režie pouhým střihem. Údaj o čase a jeho posunu je sdělován skrze rozmluvy postav (Matka: „Vypadáš lépe než předevčirem.“ Sociální pracovnice: „Tak zase za rok, však už to znáte.“) a napomáhá při orientaci ve vývoji chování postav vůči Tereze.

Zvuky jsou zastoupeny pouze v míře reálného pohybu a jednání dramatických postav, ruchy vyjadřují zejména prostředí, ve kterém se postavy nacházejí (park – zpěv ptáků, štěrk pod nohama, rozhovor lidí; ordinace – klepání do klávesnice počítače, duté ticho, ozvěna při hovoru apod.). Realita zvuků jen podporuje dojem voyeurismu, díky kterému nahlížíme do nitra hrdinů i do duše nemocné společnosti.

Eva Zálešáková

/.../ Závěr je do velké míry znepokojující. Posлуchač s nadějí očekává rozuzlení, uspokojivý konec, který ovšem nepřijde. Terezu všichni opouští, z éteru přímo sálá beznaděj. Jsou lidé opravdu tolik závislí na slovech? Vždyť se pořád někde ozývá, že za člověka mluví hlavně jeho činy. Jak ovšem Plamper s úspěchem dokazuje, cesta k porozumění a pravdě leží někde jinde. V nitru nás samých, někde, kam možná zatím ještě nemáme přístup.

Zuzana Řezníčková

Představme si člověka, který z ničeho nic přestane mluvit. Úplně. Člověka, který se najednou rozhodne ustoupit z jeviště svého života a stát se němým pozorovatelem či pouze jakousi kulísou v pozadí, kolem které se děj zpočátku stále točí, ale potom ji takřka zapomenutou opouští. Takovou postavou je poněkud zvláštní hrdinka rozhlasové hry *Tacet* německého dramatika Paula Plampera Tereza. Jedinými projevy Tereziny existence je za celou dobu trvání rozhlasové inscenace pouze zvuk odsunutí židle a vypnutí záznamníku. Přesto doslova cítíme přítomnost její postavy, která němě upírá oči na rodiče, přátele, doktory, prostě na všechny, kteří ji chtějí přimět k hovoru. Tohoto efektu je docíleno prostou přítomností herečky při nahrávání pořadu, ačkoli v jeho průběhu neřekne ani slovo. Pouhá její přítomnost dokáže citelně ovlivnit herecké výkony ostatních účinkujících, takže jde opravdu slyšet, že své

promluvy adresují konkrétnímu člověku a ne „jen tak do prázdna“.

Velkým úkolem v rámci této rozhlasové inscenace byla práce s tichem. Absence zvuku je v rozhlasovém kontextu obecně spíše ke škodě, ale pokud se s ní zručně nakládá, může vzniknout podobně zdařilé rozhlasové dílo jako *Tacet*. Hlavním rysem ticha (jedinou Terezinou reakcí na okolní dění), které zde slyšíme, je jeho zneklidňující účinek na ostatní postavy hry. Ty jsou pravděpodobně stejně jako většina z nás přesvědčeny, že člověk je v podstatě povinen komunikovat s ostatními lidmi, a Terezin stav je proto nejdříve velmi zneklidňuje a poté až popouzí. Mají za to, že se jedná o formu protestu či nesouhlasu s jejich chováním, a proto si celou věc vztahují na sebe. Úporně se snaží Terezu přimět ke komunikaci, ale jejich promluvy, narážející na hradbu mlčení, vyznívají banálně a sebestředně a odhalují nefunkčnost jejich vzájemných vztahů.

Jelikož ani jedna z postav nemá ohledně jednání s Terezou úplně čisté svědomí, brzy začnou její mlčení brát jako způsob trestu. Nutno říci, že trestu poměrně krutého. Možná ale, že Tereza to takto vůbec nemyslí. Možná se jedná o formu trestu pro ni samou. Nebo sama sebe uzavřela do nějakého jiného světa, jak si myslí její bývalý přítel Artur. O samotné hrdince se toho posluchač příliš nedozví, a proto si musí její mlčení vyložit po svém. I postavy kolem ní se s přetrvávajícím tichem smíří a rezignují na jakoukoli péči. A právě to je – zdá se – to, oč Tereza usilovala. Zůstane sama, nevšímá si okolo plynoucího života tvořeného afektovaně nadšenými záznamníkovými vzkazy od matky, občasnými kontrolami ze sociálního úřadu, neosobní pozornosti ze strany prodavačky v obchodě a pozorováním lidí a přírody. Právě poslední tichá scéna, kdy téměř vidíme Terezu sedící na lavičce v parku a dívající se kolem sebe doširoka otevřenými očima, napovídá, že je nyní možná právě tak osamělá, jako když mluvila.

Barbora Prágerová

Ačkoliv nejsem příliš poučeným posluchačem rozhlasových inscenací, hra *Tacet* režiséra Paula Plampera mě velice zaujala, a to především zvoleným tématem ticha. Navzdory tomu, že obrazová složka v rozhlase absentuje, stejně jako hrdinka Tereza není hlasem přítomna v analyzovaném rozhlasovém dramatu, považuji ji hru za silně vizuální. Působí na mě téměř jako zvuková složka audiovizuálního díla například rychlými střihy ztěžujícími okamžitou *orientaci v prostoru*, komikou vyvěrající z *představy* jakéhosi „východního“ léčitele, neslyšitelnou hlavní hrdinkou, která se přesto velmi často a velmi intenzivně někam *dívá* (v kontextu rozhlasového média působí až tragikomicky několikrát zmiňovaný Terezin *pohled*). /.../ Hra výmluvně odhaluje, jak si jsme tváří v tvář sami sobě (protože hranice ticha vytváří projekční plátno vlastních pocitů) nejistí a často bezradní.

Dominika Orságová

Pojmem dialog se myslí rozhovor mezi dvěma a více lidmi, kteří si mezi sebou vyměňují nejen informace, ale také určitou energii. Co se ale děje, když druhá strana neodpovídá? V takové situaci sice nefunguje dialog na oné verbální bázi, o to víc je však zesílena ro-

vina nonverbální. To, že člověk nemluví, neznamená, že nekomunikuje. I ticho je způsob komunikace. Právě tuto skutečnost zkoumá rozhlasová hra a inscenace Paula Plampera *Tacet – Ticho 2*, jehož českou verzi natočil pro Český rozhlas – Vltava v roce 2013 režisér Aleš Vrzák.

V divadle či filmu by role mladé ženy Terezy, která z ničeho nic oněměla, mohla být zajímavou zkouškou hereckého umění pro její představitelku – všechny emoce, pocity, reakce by herečka musela vyjádřit mimikou a gesty. Pozornost diváků by byla (pokud by režisér nezvolil jinak) zaměřena hlavně na ni. Povaha rozhlasového umění – tedy skutečnost, že jednajících postavy nevidíme, nýbrž slyšíme – ovšem naši pozornost přenáší zejména na osoby, které se marně pokouší s Terezou navázat spojení. Pouze skrze ně máme jako posluchači s touto ženou kontakt – to ony zprostředkovávají pauzy, které slouží jako možný prostor pro Terezino vyjádření. A tento prostor dívka využívá, jen ne k mluvě, ale k tichu, které je často mnohem více vypovídající než slova.

I přesto, že se inscenace této rozhlasové hry dá natočit pouze s herci, jejichž postavy mají své repliky, rozhodl se režisér Aleš Vrzák obsadit i němou roli. Terezu „hraje“ Šárka Vaculíková. Bylo by jistě zajímavé porovnat, jak by se inscenace lišila v případě režisérova rozhodnutí nechat vše pouze na hercích, kteří k Tereze mluví. Je dost dobře možné, že by takto natočená inscenace nefungovala a že pozorný posluchač by poznal určitou umělost vyplývající z absence oné důležité výměny energií.

Díky Šárce Vaculíkové Terezu cítíme, a někdy dokonce zaslechne i její pohyby. Její mlčení až s určitou krutostí zdůrazňuje planost a bezvýznamnost palby slov osob, které se snaží přimět ji k mluvení. Tereza se totiž svým rozhodnutím rozhodla vyčlenit ze společnosti, což všechny, kteří do této společnosti patří a jsou na ni zvyklí, nesmírně znervózňuje. Jejich systém, který jim dává určitý pocit jistoty, je tím totiž silně narušen a oni se za každou cenu snaží vrátit jej do původních kolejí. Terezino mlčení všem bez výjimky nastavuje zrcadlo bezradnosti v jejich životech.

Tato skutečnost je velmi zajímavým východiskem pro hereckou interpretaci. Herci hrající Tereziny přátele a známé vyjadřují skrze naléhavost v hlasech snahu dát vše do pořádku a přimět Terezu k hovoru. Pauzy v rozhovoru se snaží vyplnit čímkoli, jen aby nemuseli poslouchat ono Terezino mlčení. A tímto mluvením za každou cenu o sobě prozrazují víc, než by možná chtěli. Tento přístup je u všech postav podobný, odlišnost však tkví v jejich temperamentu, kdy každý usiluje o stejnou věc svým vlastním způsobem.

Terezino mlčení nejvýrazněji odhaluje niterné bolesti a nevyřešené problémy jejich nejbližších – rodičů (Vilma Cibulková a Igor Bareš) a přítele Uliho (Jan Dolanský). Posluchač se z kontextu dozvídá, že Terezini rodiče se zřejmě nerozešli úplně v dobrém a to, co si nevysvětlili, se najednou vynořuje skrze Terezino ticho. Z herecké interpretace Vilmy Cibulkové slyšíme matčinu silnou nejistotu, kterou se snaží zamaskovat jakoby jasným a uspořádaným projevem. Ten se projevuje například dechovými akcenty, kterými si postava jakoby potvrzuje vlastní slova.

Herečka velmi výstižně vyjadřuje, jak se tato snaha postupně bortí a jak na povrch vyplývají matčiny potlačené emoce. Otec v podání Igora Bareše působí poněkud chladněji. S dcerou se snaží mluvit mile, přesto v promluvách cítíme jistou odtažitost či možná přímo zklamání. Pro všechny postavy v této inscenaci je typické, že se snaží hrát jakési role, o nichž si myslí, že se od nich v dané situaci očekávají. Pro herce to znamená vlastně roli na druhou – roli v roli, kdy musí vyjádřit nejen jednání a mluvu postav, ale skrze hlasové prostředky také to, co si skutečně myslí. V projevu nejautentičtější a neupřímnější se zdá být Terezin přítel Uli. I zde však skrze projev Jana Dolanského cítíme, že mladý muž nepřiznává úplně všechno. Nepřiznává, protože si to sám neuvědomuje. My z poslechu ovšem cítíme, že Uli k Tereze vlastně necítí a ani zřejmě nikdy necítil lásku. Tereza pro něj znamenala jen určité naplnění představ a jejich vztah mu byl jakýmsi prostředkem k sebeurčení. Tuto iluzi ovšem Tereza svým mlčením přerušila a Uli najednou neví, jak se vyrovnat sám se sebou. To vše cítíme z rostoucí naléhavosti a nervozity hercova projevu.

Posluchačsky nesmírně zajímavý je rovněž herecký výkon Pavly Beretové v roli Tereziny „oblíbené nepřítelkyně“. Ta hovoří rádobou milou a přátelskou intonací, přesto díky drobným nuancím, jako je například příděch na konci replik, cítíme v jejím projevu silný ironický nádech a zlomyslnou faleš, za nimiž se však ještě hlouběji skrývá vlastní nejistota.

Nervozitu lidí z Terezina okolí zdůrazňuje ostrý střih, kdy jednotlivé scény nejsou od sebe nijak výrazně odlišeny. Změna scény či prostředí je znatelná pouze z kontextu promluv a odlišností pohybů. V určitých momentech inscenace jsou repliky několika různých promluv k Tereze řazeny střídavě za sebou, čímž režisér znázorňuje sílu tlaku, který je na Terezu z okolí vyvíjen.

Plamperova hra *Tacet – Ticho 2* je výjimečným dílem sama o sobě, neboť autor v textu bere v potaz specifika rozhlasového média, skrze něž rozvíjí základní situaci. Kvalita české inscenace tkví v pozoruhodných hereckých výkonech, které text ctí a zároveň přinášejí něco navíc – odhalují, co se skrývá za slovy postav, které se místo pohledu na vlastní život snaží napravit život někoho jiného. Někoho, kdo vybočil z řady.

Veronika Stašková

/.../ V momentě, kdy je Tereza již hospitalizována na psychiatrii a přichází ji navštívit kolegyně z práce, jsme svědky toho, jak jsou slova a jejich významy zneužívána. Kolegyně jí přinese přání, ve kterém jí celý pracovní kolektiv přeje štěstí, zdraví a další věci, které se obvykle v přáních objevují. Závěrem se v přání nachází věta „To Ti ze srdce přeju...“. A kolegyně dodává, že se tam podepsal i nový zaměstnanec Honza, který se s Terezou ještě nikdy nesetkal. Absurditu a prázdnotu tohoto přání umocňuje vtíravá melodie anglického narozeninového popěvku *Happy Birthday*. Je zde snad demonstrován důvod, proč se Tereza uzamkla do ticha, proč vystoupila ze zaběhnutých kolejí svého života? Uviděla snad tehdy na koncertě rozdílnost mezi funkcí hudby a funkcí slov? Jsou slova skutečně tak důležitá, jak je

všeobecně zakódováno ve společnosti? Je vůbec pro skutečné lidské bytí zapotřebí slov? Terezin bývalý přítel Artur se jí jako jediný neptá na to, proč mlčí, nezahrnuje ji výčitkami, pouze se zajímá o to, zda je tam, co Tereza mlčí, pěkně. Možná, že tam někde uvnitř, ve světě beze slov, je skutečně mnohem krásněji, čistěji než venku, kde je člověk neustále zahlcován přívalem nových a nových slov, která často vlastně vůbec nic neznamenají.

Jan Tomšů

/.../ Nejzajímavějším prvkem české inscenace rozhlasové hry *Tacet* pod taktovkou Aleše Vrzáka je samotný inscenační princip. Hru se rozhodl natočit mimo bezpečí nahrávacího studia. Vyrazil se svými herci do reálného světa ulic, bytů, nemocničních prostor či parků. Tato volba dodala inscenaci autenticitu a syrovost. Dalším prvkem, který je velmi podstatný pro orientaci v prostoru, je umístění mikrofonu. Dá se říct, že mikrofonem je v tomto případě samotná Tereza. Režisér tím vytvořil dojem neustálého subjektivního pohledu hlavní hrdinky. Ostatní postavy, které v *Tacetu* vystupují, mluví přímo na Terezu a my si díky změnám charakteru zvuku, jako je například kolísání hlasitosti replik a okolní atmosféry, můžeme velmi detailně vybavit prostředí děje a pohyb herců v něm. Jediný obraz, který si nevytvoříme, je podoba Terezy, a to právě z důvodu subjektivního pohledu, chcete-li, poslechu. Svět a dění inscenace vnímáme cíleně skrze ni.

Tereza Sýkorová

/.../ Z jakého důvodu Tereza nemluví? Možná ji nějaká událost ovlivnila natolik, že jí vzala řeč. Nebo prostě touží po tom být sama. Opravdu sama. Na tento krok se nějaký čas vnitřně připravovala. A kdyby to tak bylo, bylo by to v pořádku? Není to od Terezy kruté a bezohledné? Její blízcí se trápí. A ona – mlčí. Na druhou stranu – proč by neměla mít právo žít svůj život tak, jak to cítí? Prostě mluvit nechce. Nechce komunikovat. Proč to musí být pro její okolí takový problém? Proč jí musí neustále atakovat, prosit ji, přemlouvat ji, přesvědčovat ji, slovně ji vydírat? Proč musí být vláčena po doktorech, hospitalizována na psychiatrické klinice, absolvovat skupinová sezení, být kontrolována sociální pracovníci? Jenže, co když nemluví znamená nebyť normální? Co když se jedná o vážné psychické onemocnění? Jak zní odpovědi?

Lenka Petřlová

Nacházíme se v době, kdy je považováno za úspěch, že spolu rodiče mluví, aniž by si vjeli do vlasů. Mezi milenci je mlčení považováno za dostačující vyjádření nespokojenosti a v práci ticho vlastně nikoho ani moc nezajímá, dokud nenarušuje jeho vlastní činnost. V době, kdy jsou lidé ochotni svým blízkým dělat oporu maximálně rok, než se rozhodnou vrátit se zpět ke svým životům. A tuto dobu se rozhodl Paul Plamper vyobrazit ve své rozhlasové hře *Tacet*.

„Mám pocit, že by Tereza chtěla mluvit, ale nemůže,“ informuje posluchače doktor z psychiatrické kliniky. Nikdo to nechápe, všichni se snaží přijít na kloub jejímu

mlčení a udělat z ní zase „normální“ holku. Co když si ale Tereza uvědomila, že s tím, co ostatní považují za „normální“, ona nesouhlasí – co když už má všeho, co je po ní rodinou, přáteli a společnostmi vyžadováno, dost? Co když si uvědomila, že o všech těchto lidech, kteří ji obklopují, vlastně nic neví, a co když je mlčení – spojené s absolutním nasloucháním – jediný způsob, jak se těmto lidem přiblížit, jak je poznat? A není děsivé, co jsou ze sebe lidé v pocitu tísně (způsobeného tichem) vypustit? Proč máme pocit, že musíme neustále mluvit, hájit se, vysvětlovat, ospravedlňovat? Opravdu jinak skončíme sami?

.../ Přítel Uli se nejprve snaží zjistit, kde udělal chybu on sám. V záplavě ticha se ale propadá do zoufalství, zapomíná, o koho v tomto rozhovoru (pokud se jeho „dialog s nikým“ dá označit za rozhovor) jde, a pomalu přechází k věcem, které ve vztahu vadí jemu samotnému. Na příkladu Uliho by se dalo demonstrovat, jakým způsobem na lidi mlčení působí – dostal by se někdy k tomu, že vlastně ani on sám není stoprocentně spokojen, pokud by tím nechtěl Terezu donutit mluvit? Čí mlčení je horší? Terezy, která nemluví vůbec, nebo Uliho, který sice mluví, ale neříká, co si skutečně myslí?

Hra vzbuzuje více otázek, než dává odpovědi – už jen proto, že nám není zodpovězena ani nejzákladnější otázka – proč vlastně Tereza nemluví? .../ Nejvíce vyprávějící se zdá scéna poslední – Tereza už zůstala sama, prochází obchod, ulici, zastavuje se nejspíše někde u dětského hřiště v parku. Vnímá okolí. Umlčela samu sebe, umlčela ostatní, a teď konečně může začít naslouchat.

Jana Zbořilová

Běžným tématem médií, která nás obklopují, jsou nejrůznější formy protestů, které se konají po celém světě. Jejich cíle jsou odlišné: záchrana deštného pralesa, boj proti hladu a AIDS v Africe, proti zabíjení slonů a velryb a mnoho dalších. Podle mě si autor jako téma svojí rozhlasové hry vybral rozhodnutí člověka jít proti mainstreamu a establishmentu konvenčního světa, který spouště jedinců nevyhovuje k žití, a tak v něm alespoň přežívají. Přichází s otázkou, kterou často probírají nejen psychologové, ale i někteří vnímavější jedinci společnosti, kteří vidí důvod nespokojenosti, hádek a celkové špatné nálady v tom, že spolu lidé málo mluví. Nekomunikují. Spisovatel přichází s pohledem společnosti na člověka, který se snaží oprostít od zažitých konvencí, od společnosti, která vyžaduje stabilní předvídatelný přístup. Na rozhodnutí Terezy nemluvit demonstrovuje proměnu jejího okolí, které si na netradiční půdě připadá nejistě. Má strach z nového postoje, a proto raději, po chvíli snažení, volí ústup a pohodlné vysvětlení, že Tereza se prostě zbláznila. .../

Posluchač repliky mezi postavami vnímá jako dialogy. V některých případech o dialogy jde, ale ve většině se jedná o monology, které postavy pronášejí samy k sobě. V některých momentech se může zdát, jako by mluvili s vlastním svědomím, ale když se zabředne do potlačované pravdy, obrátí a Terezu začínají obviňovat, že ona je příčinou všeho špatného. Dramatické situace, které v ději nastávají, jsou zvýrazněné hlasitou, naléhavou, někdy kapitulujičím mluvou. Kvůli dramatickosti se během replik také šeptá a mění hlasitost.

Zuzana Marešová

Za velmi zdařilý považují celkový sound design inscenace. Za použití jednoduchých podkladových zvuků, které určují úkony, jež postavy vykonávají, nebo okolí, které je obklopuje, byla vytvořena unikátní atmosféra každé scény a posluchači se před očima automaticky vykreslovalo prostředí děje. Zvuk čistění zubů, vody tekoucí z kohoutku, motoru auta, blinkru, šumu peřin, zvonku u dveří, ruchu kanceláře, telefonu, zpěvu ptáků, to všechno činí děj reálnějším a určitým způsobem věrohodnějším. Implementované zvuky však mnohdy mají ještě širší pole působnosti. Podtrhují vyznění tématu nebo v posluchači pomáhají navodit určité pocity. .../ Také zvuky každodennosti, objevující se ve finálních scénách odehrávajících se v supermarketu a parku, mají významotvornou funkci. Napovídají posluchači, že navzdory Terezině situaci plyne život nerušeně dál a navozují pocit určitého smíru a klidu. .../ Inscenace je dále charakteristická rychlým sledem scén, které zvyšují napětí a umocňují nervozitu posluchačů. Tento neklid pak podtrhuje užívání časových zkratk, které prostupuje celou inscenací. Upozornění na časové údaje jsou nenápadně začleněny do toku řeči postav a jsou mimo jiné připomínkou faktu, že čas neúprosně proplová mezi prsty.

Rozhlasová inscenace *Tacet – Ticho 2* je dokonalým spojením ideje nesené dramatickým textem a důmyslným režijním přístupem, který všechny složky uspořádal takovým způsobem, aby jim dal co nejlépe vyniknout. Konec hry proti průběhu inscenace kontrastně plyne pomalým, klidným tempem, které v kombinaci s otevřeným, nerozřešeným závěrem zanechává v posluchači ještě dlouhou dobu rozvířené myšlenky snažící se objasnit důvody, jež člověka vedou k dobrovolnému vězení ticha. Nebo snad svobodě?

Barbora Křížová

.../ Ostatní postavy jsou rozvíjeny především skrze mlčící Terezu. Je zde dobře propracovaná monologičnost v dialogu, ve většině případů jde pouze o monology, ale stejně jako třeba v inscenaci *Lidský hlas* od Jeana Cocteua si můžeme i zde doplnit repliky, které by říkala hlavní postava. Jako bychom my sami jako posluchači odpovídali na otázky, na které Tereza mlčí.

Inscenace velmi zdařile zachycuje dnešní společnost v její úspěchanosti a neschopnosti se na chvíli zastavit a mlčet, jako by nás obtěžovalo být se svými vlastními myšlenkami, protože bychom najednou museli přemýšlet, protože bychom najednou museli řešit věci, které řešit nechceme, protože bychom slyšeli ticho, které je pro mnohé lidi tak děsivé. A když přece jenom mlčíme, tak jsme najednou bezvýznamní, každý nás přehlídí, jsme nesoběstační, jako by slova znamenala všechno – bez slov se neobejdeme. Na první pohled to vypadá, že se Tereza uvěznila sama v sobě, když se nad tím však zamyslíme hlouběji, tak to byla ona, která se osvobodila, a všichni ostatní kolem ní žili ve vězení slov.

Velkým plusem celé inscenace je její intimita a snaha vtáhnout posluchače do děje, ale ne násilně, nýbrž s respektem k Terezině příběhu. Především díky tomu nejde o „tuctový kus“, ale o inscenaci hodnou k zamyšlení se nad tím, kolik my sami používáme zbytečných slov a zda by nám bez nich nebylo někdy lépe. Třeba bychom si sami někdy jen tak potřebovali sednout na lavičku v parku a slyšet zpívající ptáky.

Ing. Ľuboš Kasala – PhDr. Eva Chudinová, Ph.D.

Zelená vlna – piaty rok na vlnách Slovenského rozhlasu RTVS

Rozhlasové vysielanie si od svojho vzniku získalo sympatie publika najmä svojou schopnosťou poskytovať operatívne a autentické informácie či iné zážitky, sprostredkované jediným – zvukovým kanálom.

Napriek neskoršiemu vzniku televízneho vysielania, rozhlas zostal médiom, ktoré je operatívne, aktuálne, autentické a rýchle a navyše jeho sledovanie si nevyžaduje úplnú pozornosť poslucháča, teda pri jeho počúvaní recipient môže vykonávať aj inú činnosť. Ani vznik internetu, rozmach komunikácie cez sociálne siete, neohrozil existenciu rozhlasového vysielania, aj keď jeho sila zoslabla v dôsledku vzniku nových médií. Rozhlasová žurnalistická tvorba je otvorený systém, v ktorom sa prelínajú a funkčne dopĺňajú viaceré druhy tvorivých prejavov v rôznorodej kombinácii autorských obsahových zámerov a zvukovej realizácie. Význam rozhlasového vysielania a predovšetkým spravodajstva stále zohráva významnú úlohu v jeho typickej črte – operatívnosti. V tomto kontexte je nutné posudzovať aj význam dopravného rozhlasového spravodajstva.

Zelená vlna – najväčšie originálne dopravné spravodajstvo na Slovensku.

Prvý september 2009 – to je dátum, keď sa na slovenské rozhlasové vlny verejnoprávneho vysielania vrátil originálny dopravný servis pod značkou ZELENÁ VLNA. Dopravné spravodajstvo na programových službách Slovenského rozhlasu (od r. 2011 Rozhlas a televízia Slovenska, skr. RTVS) pokračuje v tradícii niekdajšieho federálneho vysielania, podobne ako Zelená vlna vo vysielaní Českého rozhlasu. Obidva redakčné tímy sú v súčasnosti v kontakte a spolupracujú na niektorých projektoch. Hlavným programovým okruhom dopravného spravodajstva v RTVS je Rádio Slovensko. Zelenú vlnu poslucháčom ponúka nepretržite 24 hodín denne: ráno, predpoludním, popoludní a večer každú pol hodinu zvyčajne po správach; v noci každú hodinu. Mimoriadne relácie dopravného spravodajstva pod názvom „Blesková Zelená vlna“ sa vysielajú kedykoľvek podľa potreby v prúdovom vysielaní. Dopravné správy Zelené vlny môžu počúvať aj poslucháči regionálneho vysielania Rádia Regina (Bratislava, Banská Bystrica, Košice); mládežníckeho Rádia_FM a maďarského Rádia Patria. Redakcia Zelené vlny v RTVS dodáva dopravné informácie aj trom licencovaným multiregionálnym a regionálnym rádiám: Jemné melódie, Rádio BEST FM a Rádio WOW. Z prieskumov počúvanosti rozhlasových staníc na Slovensku vyplýva, že Zelená vlna má najväčší dosah na poslucháčov-motoristov: dopravné správy pochádzajúce zo Zelené vlny RTVS môže počúvať na všetkých uvedených rozhlasových staniciach spolu cca jeden milión dvestotisíc poslucháčov. V tomto množstve recipientov je prirodzene veľmi vysoký potenciál dopravných informátorov.

Vlastné callcentrum Zelené vlny

Na rozdiel od Zelené vlny v Českom rozhlase, príjem a triedenie dopravných informácií si RTVS zabezpečuje vo vlastnom callcentre Zelené vlny: redaktori a mo-

derátori Zelené vlny sú zároveň operátormi dispečingu s bezplatným telefónnym číslom 0800 900 800. V uvedenom zmysle callcentrum Zelené vlny v RTVS čiastočne plní úlohy doposiaľ neexistujúceho Národného centra dopravných informácií pre svoje vlastné potreby (Zelená vlna Slovenského rozhlasu má byť súčasťou pripravovaného Národného systému dopravných informácií pod gesciou Ministerstva dopravy, výstavby a regionálneho rozvoja SR). V obsahovej dramaturgii Zelené vlny v RTVS sú okrem štandardných dopravných informácií – nehody, kolóny, zjazdnosť, obmedzenia, uzávierky apod., aj informácie o policajných radaroch a o meraní rýchlosti (dopravná polícia na Slovensku sama zverejňuje tieto informácie v rámci prevencie). Policajné kontroly zamerané na platnosť diaľničných známk, hmotnosť a preťaženie kamiónov, technický stav vozidiel či trestnú činnosť Zelená vlna nezverejňuje. V organizačnej štruktúre RTVS je dopravné spravodajstvo Zelená vlna súčasťou Sekcie spravodajstva, publicistiky a športu.

Dopravný servis v kontexte rozhlasového spravodajstva

Spravodajstvo je súhrn novinárskych prejavov, ktoré vecne, stručne a presne približujú aktuálnu či neznámu udalosť širšej verejnosti. Je jednou z dvoch základných zložiek novinárskeho celku v prostriedkoch masovej komunikácie. Spravodajstvo je časové, nesystematické, prchavé, udalosti v ňom by mali byť neobvyklé alebo nečakané, malo by mať spravodajskú hodnotu, slúži na orientáciu a smerovanie pozornosti a nenahradzuje skutočné videnie a napokon spravodajstvo je predvídateľné. Spravodajstvo budí zvláštnu pozornosť pri diskusii o mediálnom obsahu a je základnou činnosťou, ktorá definuje základnú časť žurnalistickej tvorby. Média dnes vnímame predovšetkým cez prizmu žurnalistických prejavov, pod tlačou treba rozumieť periodickú tlač, pod rozhlasom a televíziou predovšetkým ich spravodajské a publicistické relácie, pod internetom obsah webových stránok periodík, teda ich online vydania. Tvorba rozhlasového spravodajstva a rovnako aj dopravného spravodajstva je založená na faktoch. Hlavná funkcia rozhlasového spravodajstva je sprostredkovať poslucháčom základnú informáciu o aktuálnom jave, pričom správa musí obsahovať atribúty, akými sú zrozumiteľnosť, stručnosť, jasnosť, jednoduché jazykové prostriedky.

Dopravná rozhlasová správa a zdroje Zelené vlny

Rozhlasový poslucháč nemá možnosť prečítať si informáciu, ktorú počul, ešte raz, pretože typickou črtou rozhlasového vysielania je prchavosť. Dopravné rozhlasové správy preto musia byť zrozumiteľné, musia byť stručné, jasné a používať jednoduché výrazové prostriedky, čo však neznamená, že majú používať holé vety. Naopak, výber slov a kompozícia správy musí byť

jednoduchá, na prvé počutie zrozumiteľná. Rozhlasová správa je pohotové, stručné, prehľadné a zrozumiteľné oznámenie aktuálnej udalosti alebo javu prostredníctvom zvukových výrazových prostriedkov. Obsahuje odpovede na šesť otázok. Každá rozhlasová správa musí priniesť odpovede na prvé štyri otázky (KTO, ČO, KEDY, KDE?), pretože bez týchto atribútov by to nebola správa. Na zostávajúce dve otázky (AKO, PREČO?) môže priniesť odpovede aj neskôr. Príkladom je rozhlasové dopravné spravodajstvo, ktoré spravidla prináša odpovede na štyri základné otázky, ale vo svojej stručnosti málokedy prináša podrobnosti (dopravné nehody – príčina – spôsob).

Z hľadiska zdrojov správ, dopravné informácie Zelenej vlny pochádzajú z troch základných zdrojov:

- z tzv. agendových systémov (Polícia SR, Národná diaľničná spoločnosť, Slovenská správa ciest, Hasičský a záchranný zbor, mestské dopravné podniky, správcovia cestných a mestských komunikácií, autokluby atď.);
- z notifikácií navigácie Waze v mobilných telefónoch;
- od Zelených anjelov (registrovaní dobrovoľní dopravní spravodajcovia, ktorí pravidelne telefonujú do callcentra Zelenej vlny).

Z hľadiska aktuálnosti a presnosti dopravnej informácie je ideálne, ak konkrétna dopravná informácia vznikla kombináciou rôznych zdrojov (autorizovaných či neautorizovaných).

Budúcnosť: Zelená vlna na obrazovke

Originálne dopravné spravodajstvo RTVS Zelená vlna si vďaka svojej kvalite získava stále viac poslucháčov, spolupracovníkov i odberateľov z rodiny komerčných rádii. Do budúcnosti plánuje RTVS rozšírenie dopravné-

ho spravodajstva pod hlavičkou Zelenej vlny aj v televíznom vysielaní STV. V spolupráci so Slovenskou správou ciest by radi rozbehli pilotnú prevádzku vysielania dynamických dopravných informácií RDS-TMC, ktoré doposiaľ na Slovensku v komplexnej podobe chýba (na frekvenciách licencovaného Fun rádia sa šíria RDS-TMC dopravné informácie len v obmedzenej ponuke). V spolupráci s navigáciou Waze RTVS plánuje rozšírenie výmeny dopravných dát prostredníctvom aplikácie Waze v mobilných telefónoch. Vzhľadom na rozširovanie sa navigácie Waze medzi používateľmi je otázne, či by mala zmysel samostatná aplikácia slovenskej Zelenej vlny pre mobilné telefóny. Dopravné informácie Zelenej vlny RTVS sa čiastočne komunikujú na internete aj na sociálnych sieťach.

Rok 2014 bude rokom 40. výročia vysielania Zelenej vlny v Československom (Českom) rozhlase a zároveň rokom 5. výročia obnovenia vysielania Zelenej vlny v Slovenskom rozhlase. V tejto súvislosti niektoré projekty k tomuto výročiu môžu byť po vzájomnom dohovore komunikované spoločne.

Použité zdroje:

CHUDINOVÁ, E., LEHOCZKÁ, V.: *Fenomén rozhlasu v systéme masmédií, Základy teórie rozhlasovej žurnalistiky v systéme masmediálnej komunikácie*, Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Fakulta masmediálnej komunikácie, 2005. 230 s. ISBN: 80-89220-04-5

McQUAIL, Denis: *Úvod do teórie masovej komunikácie*. Praha: Portál, 2009. 640 s. ISBN 978-80-7367-574-5

TUŠER, A. a kol.: *Praktikum mediálnej tvorby*. Bratislava : EUROKÓDEX, s. r. o., 2010. 368 s. ISBN 978-80-89447-16-9

TUŠER, A., FOLLRICOVÁ, M.: *Teória a prax novinárskych žánrov. 1. 2. vyd.* Bratislava : Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 2001. 106. s. ISBN 8022315559

PhDr. Josef Maršík, CSc.

Okénko rozhlasových pojmov 2

V ďalšom pokračovaní nášho seriálu venovaného zrejme novým a začínajúcim kolegom se chceme alespoň v základných rysech zamieriť predovšetkým na pojmy **rozhlasový program, pořad, formát**. V rozhlasovej teórii a praxi patrí k najfrekventovanejším termínom. Setkáme sa s nimi ale také v jiných oborech, ktoré s rozhlasovým vysílaním nejako súvisia, napr. v legislatíve (v zákonech, vyhláškách a smerniciach vzťahujúcich sa k pôsobeniu rozhlasu), v sociológii (pri zkušaní vlivu médií na spoločnosť, ve výzkumoch posluchovosti rozhlasu apod.), v politológii, kultúroológii, psychologii, ale také v pedagogii (napr. při zjišťování formativních účinků rozhlasového vysílání na dětské posluchače). Přestože jde o základní kategorie rozhlasového programování, nejsou často používány v přesném významu. Nežřídká slyšíme nepřesné užití pojmu program a pořad jako synonym, např.: „Odpolední programy na naší stanici zahájíme pořadem pro...“. V „běžné“ komunikaci to jistě nemusí mít žádné fatální následky, ale při zjišťování, zda nebyla porušena některá zákonná norma, vztahující se k rozhlasovému vysílání, mohou mít tyto nepřesnosti nepřijatelné důsledky.

Rozhlasový program

je obvykle definován jako sled a záměrně komponovaný souhrn všech rozhlasových pořadů v určitém časovém úseku (odpolední, denní, týdenní program atd.).¹ Je konečným výsledkem záměrné programovací činnosti, který je vysílacími a přijímacími technickými prostředky přenášen posluchačům. Jeho základními stavebními jednotkami jsou pořady (slovesné, hudební nebo smíšené), moderátorské vstupy (které spojují jednotlivé prvky programu do integrovaného celku, nahlašují a odhlašují jednotlivé pořady, provázejí posluchače v průběhu vysílání), různé zvukové předěly (znělky, jingly apod.), popř. pauzy. Ve vysílání je tedy prvkem nadřazeným pojmu rozhlasový pořad.

Všechny rozhlasové stanice vytvářejí svůj program na základě určitých principů a zásad, které zohledňují jejich cíle a programové záměry (např. poskytování služby veřejnosti, u komerčních rozhlasových stanic zejména vytváření zisku), reflektují různé společensko-politické podmínky, přijaté etické normy a hodnotové systémy. V Českém rozhlase jsou stanoveny zejména ve Statutu

Českého rozhlasu a Kodexu Českého rozhlasu, popř. v dalších normách a metodických pokynech, které zohledňují specifiku jednotlivých programových pracovišť. Nejobecnější požadavky na programovou tvorbu jsou ovšem stanoveny v příslušné legislativě vztahující se k působení rozhlasu v České republice, popř. k rozhlasovému vysílání do zahraničí.² Jejich znalost by měla patřit k základním kvalifikačním předpokladům každého pracovníka, který se na tvorbě rozhlasového programu podílí.

Pro potřeby výroby, evidence, provozu a další účely se zpravidla rozhlasové programy třídí a vzájemně odlišují, a to podle různých klasifikačních kritérií.³ K nejběžnějším z nich patří hledisko funkce (např. program informativní, umělecký, vzdělávací, zábavný), teritoria (celoplošný, regionální, místní, lokální, zahraniční), cílové skupiny příjemců (program pro děti, pro ženy, pro národnostní a specifické zájmové skupiny ad.), převažujícího žánru (např. zpravodajský, publicistický, literárně-dramatický) a obsahu (žurnalistický, slovesný, hudební, umělecký). K dalším klasifikačním kritériím patří hledisko časové (dopolední, víkendový, vánoční ad.), technologické a technické (terestrický, digitální, stereofonní, kabelový apod.), statutu provozovatele (program veřejné služby, komerční), formy (seriálový program) ad. Hraniče mezi různými typy programu není striktně vymezena, často se jednotlivé programové typy prolínají a doplňují. Přesnější a detailnější vymezení rozhlasového programu poskytují kritéria vymezující jeho formát.

Při vytváření rozhlasového programu jsou uplatňována určitá pravidla a metody, které postupně vznikaly na základě zkušeností programových pracovníků již od počátku pravidelného rozhlasového vysílání. Sledují, aby co nejlépe vyhovoval jak zájmům a potřebám posluchačů, tak také ekonomickým, personálním, technicko-provozním a dalším možnostem rozhlasu. Důležitou roli při sestavování programu hraje i znalost programové skladby ostatních (zejména konkurenčních) stanic.

K základním zásadám programové skladby patří např.:

- respektování tzv. poslechových špiček (primetime, hlavní poslechový čas), tj. těch úseků vysílacího dne, kdy program sleduje nejvíce posluchačů. Zjišťují se pravidelnými výzkumnými sondami renomovaných výzkumných pracovišť. Do hlavních poslechových časů se zpravidla zařazují „nosné“ pořady programu, u kterých je předpoklad, že osloví maximální počet posluchačů;
- stabilizace pořadů v programové struktuře stanice tak, aby nedocházelo k neuváženým změnám jejich vysílacího času;
- dodržování optimálního poměru slova a hudby podle programového zaměření (formátu) stanice;
- respektování optimální délky pořadů, a to s ohledem na specifické zvláštnosti jednotlivých posluchačských skupin;
- uplatňování metody rytmizace a kontrastnosti ve vysílání;
- respektování věkových a dalších zvláštností posluchačů s ohledem na dodržování pravidel duševní hygieny (zejména u dětí a starších posluchačů);
- střídání pořadů vyžadujících soustředěný poslech s pořady oddechovými.

Vždy je ale nutné si uvědomovat, že programová struktura není neměnné dogma, že vyžaduje neustálé úpravy podle měnících se posluchačských potřeb a požadavků i možností rozhlasu.

Věnujme se dále stručně charakteristice alespoň jednoho z uvedených typů programu, a to programu žurnalistickému (ostatními programovými typy se budeme podrobněji zabývat v dalších dílech našeho seriálu).

Žurnalistický program

je obvykle definován jako specifický typ programu, jehož úkolem je zejména nepřetržitě, souhrnně a průběžně informovat posluchače o aktuálním nebo zajímavém dění ve společnosti a toto dění dokumentovat a hodnotit. Většinou představuje jen část celkového programu stanice (u některých komerčních stanic je minimální), ale může tvořit také hlavní náplň vysílání (např. Český rozhlas Plus).

Tradičně je u nás členěn do dvou základních oblastí – na program zpravodajský a program publicistický, které tvoří „spojité nádoby“. Publicistický program vychází z informací, které přineslo zpravodajství, a zpravodajský program navazuje na stupeň poznání zprostředkovaného žurnalistického tématu v publicistice. Ve zpravodajství je informace cílem, v publicistice východiskem. Ztotožňovat obě tyto programové oblasti by ale bylo nesprávné (i když se ve vysílání řady zahraničních stanic toto členění neuplatňuje a zahraniční teorie rozhlasu je nerozlišují).

Požadavek jejich striktního oddělení ve vysílání je determinován především zásadou oddělení informace (zpravodajství) o události od jejího hodnocení (publicistika), tj. požadavkem nestrannosti při poskytování informací. Podrobněji bychom mohli obě tyto žurnalistické programové oblasti odlišit těmito znaky:⁴

- mírou subjektivnosti v přístupu k žurnalistickému zpracování tématu. Zatímco ve zprávě o události se autor snaží své subjektivní stanovisko vyloučit (zásada objektivnosti), v řadě publicistických žánrů se subjektivní názor a hodnocení události očekává (např. v komentáři, recenzi, vystoupení). Posluchači by ale vždy mělo být jasné, kdy jde ve vysílání o informaci o události a kdy jde o (subjektivní) názor, postoj a hodnocení této události, ať již autor vyjadřuje názor svůj, nebo zprostředkovává stanovisko jiného subjektu, jednotlivce nebo společenské skupiny;
- žurnalistickým záměrem – zatímco cílem zprávy je poskytnout základní informace o události (zpravidla odpovědět na otázky kdo, co, kdy, kde, jak, eventuálně proč, s jakým důsledkem), pak v publicistickém ztvárnění tématu jde buď o vysvětlení podstaty pojednávaného jevu (analytická publicistika – komentář, poznámka, recenze, rozhovor ad.), nebo o jeho zobrazení žurnalistickými prostředky (dokumentárně zobrazovací publicistika – fejeton, črta ad.);
- formálními hledisky – zejména mírou využití rozhlasových specifíků, jazykových prostředků vč. způsobu interpretace na mikrofon ad.

Žurnalistický program není neměnný. Zatímco v předválečném období připravovala zpravodajství do vysílání Československá tisková kancelář, které rozhlas (Radiojournal) poskytoval bez většího vlivu pouze vysílací čas,

a o publicistiku (v dnešním pojetí) jeho vedení nemělo zájem, pak v celém poválečném období až do počátku 90. let byl žurnalistický program považován za hlavní součást rozhlasového programu. Až hodinové zpravodajské relace propojovaly na zásadách třidnosti a stranicnosti informace s hodnocením, zpravodajství s publicistikou (tzv. komentované zpravodajství). K zásadní proměně došlo až po roce 1990, kdy byly přijaty nové zásady pro tvorbu žurnalistického programu, a to již v základních legislativních normách.⁵ Zároveň se objevily i požadavky na větší pohotovost a dynamičnost zpravodajských relací a jejich vyšší informační hodnotu. Moderní zpravodajský program výrazně zkrátil zprávy a zpravodajské relace, zvýšil pohotovost a aktuálnost zprostředkovaných informací a dosavadní nezaujatý hlasatelský způsob interpretace nahradil osobitější moderací s pohotovějším využitím zvukových materiálů (reportážních zpráv, telefonátů apod.) a živého vysílání s minimem materiálů vysílaných ze záznamu.

Rozhlasový pořad

je obvykle charakterizován jako obsahově i formálně samostatný a časově ohraničený stavební prvek rozhlasového programu, který je od jeho ostatních částí oddělen slovně (ohlášením, odhlášením), hudebním nebo jiným akustickým signálem (znělkou, pauzou) nebo skladbně (tematickým či žánrovým odlišením).

Kromě jednoduchých pořadů (např. Ranní interview) se připravují pořady složené, tvořené několika částmi s více či méně pevnou vazbou – magazíny (např. na Dvojce Je jaká je), bloky (např. Odpolední Radiožurnál), sestavy (např. vánoční sestava), seriály ad.

Stejně tak jako můžeme odlišit různé typy programů, tak také můžeme třidit rozhlasové pořady do různých typologických skupin. K tomu se využívají různá klasifikační kritéria, a to obvykle podle účelu, jemuž má třidění sloužit (např. programové, statistické, technologické hledisko). K nejčastěji využívaným klasifikačním kritériím patří hlediska:

- funkce – informativní, vzdělávací, umělecké, kontaktní, reklamní, populárně vědecké a další pořady;
- převažujícího žánru – např. zpravodajské, publicistické, literárně-dramatické, diskusní pořady;
- typu cílové posluchačské skupiny – pořady pro mládež, pro ženy, motoristy, seniory, zájemce o určitý typ hudby ad.;
- hlavního tematického zaměření – kulturní, ekonomické, sportovní ad.;
- struktury – jednoduché, složené;
- periodicity – pravidelné, víkendové;
- technické realizace – vysílané v přímém přenosu, ze záznamu, stereofonní, digitální ad.

Rozhlasový pořad musí mít vždy pro posluchače nějaký význam, jedině tak je posluchači přijat. Proto by měl vycházet vstříc jejich specifickým poslechovým zájmům a potřebám. Ty jsou zjišťovány sofistikovanými sociologickými výzkumnými technikami. Pokud v soukromých rozhlasových stanicích pořad nedosáhne předpokládanou poslechovost, je neprodleně stažen z vysílání a nahrazen jiným. V rozhlase veřejné služby je poslechovost pořadu jen jedním z kritérií jeho hodnocení, proto mohou být vysílány i pořady pro specifické, relativně malé sku-

piny posluchačů (např. zájemců o náročný umělecký program).

Rozhlasový formát

(lat. forma – vnější tvar, podoba) je pojem, který vstoupil do naší rozhlasové teorie a praxe zhruba v polovině 90. let minulého století. Určitý formát stanice popisuje určitý tvar jejího programu, zejména ve vazbě na cílovou věkovou posluchačskou skupinu, převažující hudební žánr nebo typ mluveného slova. V zahraničí se začal používat nejprve v USA v 50. letech minulého století, kdy došlo v poválečných letech k masivnímu nárůstu rozhlasových stanic. Tvrdý konkurenční boj si vynutil velmi přesné zacílení programu stanice na určitou věkovou skupinu posluchačů, která se vyznačuje určitými hudebními preferencemi. Později se podobně začaly specializovat také stanice zaměřené na převažující (nebo výlučný) slovesný a hudebně slovesný program.

Klasifikace programu podle jednotlivých formátů je využívána spíše u komerčních rozhlasových stanic, orientovaných zpravidla na zcela konkrétní posluchačskou skupinu, pro kterou se snaží připravit originální program odlišný od programu ostatních vysílatelů. Hranice mezi jednotlivými formáty ale nejsou zcela striktně vymezeny a někdy není možné jednoznačně určit, do kterého formátu příslušná stanice patří. Formát stanice není ale také neměnný. Nezřídka se vyvíjí z jednoho formátu do druhého, často tak, jak se mění věk jejich stálých posluchačů.

Také klasifikace jednotlivých formátů není v literatuře jednotná. Zpravidla se člení na hudební, slovesné a smíšené.⁶

Nejběžnějším hudebním formátem je program AC (Adult Contemporary), zaměřený na nejproduktivnější věkovou skupinu 25–50 let, preferující zejména popovou hudbu s osvědčenými hity uplynulých dvaceti let (tzv. zlatý hudební fond), doplněnými nejnovějšími hity. Podle poměru novinek a tzv. trvalek se dále člení na Hot AC (cílová skupina 18–40 let, nejnovější hity), Soft AC (25–50 let, tradiční ověřené hity s minimálním zastoupením novinek), Gold AC (30–60 let, známé písničky uplynulých 40 let, tzv. Oldies), Euro AC (20–45 let, pro náročnější posluchače, kromě převažující anglické také další evropská, zejména francouzská, španělská, italská a německá hudební produkce). Osvědčená rocková produkce uplynulých 30 let je zastoupena zejména ve formátech Classic Rock (35–55 let), Soft Rock (25–60 let, volnější rytmus) a Album Oriented Rock (19–34 let, méně známé písničky z hudebních alb). Pro nejmladší věkové skupiny 14–24 let jsou určeny hudební formáty CHR (Contemporary Hits Radio), zaměřené především na nejnovější hity v hitparádách. Člení se dále do CHR Dance (14–24 let, taneční a diskotéková hudba), CHR Rhythmic (14–24 let, tzv. černošská hudba – rap, hip hop, taneční hudba), European Hits Radio (18–29 let, převažuje nejnovější popová a rocková hudba evropské produkce). Pro posluchače středního a staršího věku jsou určeny formáty Oldies (30–60 let, zejména popová hudba 60. a 70. let). Pro specifické posluchačské skupiny byly vytvořeny tzv. okrajové hudební formáty, např. pro mladou městskou populaci formát UC (Urban Contemporary), určený věkové skupině 18–35 let, obsahující různé hudební žánry vč. jazzu. Zájemcům o klasickou

hudbu je určen formát Classic (30–60 let), o folkovou produkci Classic Country (25–60 let). K okrajovým formátům je také řazen Easy listening/Beautiful music (převážně instrumentální hudba určená hlavně ke kulisovému poslechu v restauracích, ve výtažích apod.).

Z formátů mluveného slova, s minimálním nebo žádným zastoupením hudby, se nejvíce uplatňují: Allnews (25–55 let, pouze zpravodajství) a News/Talk (25–55 let, zprávy a talk show).

Ke smíšeným formátům jsou řazeny Variety (25–60 let, bloky hudebních a slovesných pořadů s širokým tematickým zaměřením od zpravodajství po zábavu, tzv. rodný typ programu) a Full Service (30–60 let, hudba a slovesné pořady – zpravodajství, publicistika, rekreativní pořady, převažuje informativní složka vysílání).

Některé z uvedených formátů se dále dělí do subformátů, které dále zpřesňují zacílení programu na striktně vymezenou věkovou skupinu posluchačů.

Poznámky:

- 1) Např. Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby. Praha, SRT 1999.
- 2) V zákonu ČNR 484/1991Sb., o Českém rozhlasu, je například uvedeno: „Hlavními úkoly veřejné služby v oblasti rozhlasového vysílání jsou zejména:
 - a) poskytování objektivních, ověřených, ve svém celku vyvážených a všestranných informací pro svobodné vytváření názorů,

- b) přispívání k právnímu vědomí obyvatel České republiky,
- c) vytváření a šíření programů a poskytování vyvážené nabídky pořadů pro všechny skupiny obyvatel se zřetelem na svobodu jejich náboženské víry a přesvědčení, kulturu, etnický nebo národnostní původ, národní totožnost, sociální původ, věk nebo pohlaví tak, aby tyto programy a pořady odrážely rozmanitost názorů a politických, náboženských, filozofických a uměleckých směrů, a to s cílem posílit vzájemné porozumění a toleranci a podporovat soudržnost pluralitní společnosti,
- d) rozvíjení kulturní identity obyvatel České republiky včetně příslušníků národnostních nebo etnických menšin,
- e) výroba a vysílání zejména zpravodajských, publicistických, dokumentárních, uměleckých, dramatických, sportovních, zábavných a vzdělávacích pořadů a pořadů pro děti a mládež.“

3) Viz také Maršík, J.: Úvod do teorie rozhlasového programu. Praha, Univerzita Karlova 1995.

4) Tamtéž, s. 19.

5) Např. zákon ČNR 484/1991 Sb., o Českém rozhlasu, ze dne 7. 11. 1991, zákon 231/2001 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání.

6) Čerpáme zejména z: Hendy, D.: Radio in the global age. Malden, MA: Blackwell Publishers, c2000, Dresler, R.: Malý lexikon rozhlasových formátů. Dostupné z: http://www.radio-tv.cz/p_radio/r_program/maly-lexikon-rozhlasovych-formatu/, Vlček, J.: Formáty rozhlasových stanic. Dostupné z: archiv.rtv.cz/files/zprava1998/c25.doc.

ROZHLASOVÁ HISTORIE

Mgr. Tomáš Bělohávek

Meteor – půl století popularizace vědy a techniky

Málokterý rozhlasový pořad se může pyšnit takovou kontinuitou svého vysílání a zároveň takové oblibě u posluchačů jako Meteor. Tento populárně vědecký magazín pro mládež se pravidelně vysílá již od roku 1963. V letošním roce oslavil pět desetiletí své existence, a proto se redakce Světa rozhlasu rozhodla náležitě připomenout jeho abrahámoviny.

Myšlenka připravit nový populárně naučný pořad, který by navazoval na dřívější úspěšný týdeník *Stop magazín* a který by informoval srozumitelnou formou o zajímavostech a novinkách z oblasti exaktních věd, techniky, ekologie i přírody, vzešla na počátku roku 1963 z podnětu Josefa Kleibla, vedoucího *redakce vědy a techniky pro mládež*. U kolébky tohoto nového popularizačního pořadu stáli kromě něho také redaktor a „lovec zvuků“ Oldřich Unger a režisér a publicista Karel Pech.

Úvodní pořad Meteoru odvysílala stanice Praha ve svém odpoledním programu v pátek 27. září 1963 z fonotéčního pásu číslo 7282, který měl stopáž 21:42 minut. První díl autorsky připravil Oldřich Unger, který se zároveň ujal průvodního slova i režie. Inaugurační pořad se celý monotematicky věnoval speleologii. Nesl název *Horolezci v podzemí – Reportáž o zvláštích Chýnovské jeskyně v jižních Čechách*.

Vedení a přípravu Meteoru mělo během uplynulých padesáti let na starosti několik významných rozhlasových tvůrců. Tento naučný rozhlasový seriál nejprve odborně revidoval v letech 1963 až 1972 Oldřich Unger. V období 1972–1992 jej připravoval Josef Kleibl, který zasvětil celých 28 let svého profesního života tomuto pořadu. V šedesátých až osmdesátých letech na programu Meteoru usilovně pracoval pečlivý redaktor Bohumil Kolář, který vynikl zejména při přípravě kvalitních pásem a medailonků ze života proslulých i méně známých vědců a objevitelů. Trojice zakladatelů vtiskla Meteoru punc kvality, na jehož osobitě kouzlo navázali v porevoluční době i jejich následovníci. V letech 1992–2006 přebral otěže naučného magazínu Ivo Budil. Krátce vedla Meteor také redaktorka a publicistka Jindřiška Jarošová (2006–2008). Konečně roku 2008 převzal žezlo odpovědného redaktora zkušený dokumentarista Marek Janáč, který pořad připravuje až do dnešních dnů.

Dlouholetou a velmi pohotovou průvodkyní Meteoru byla mezi lety 1963–1999 herečka s kouzelným hlasem Dagmar Sedláčková, kterou moderátorsky doprovázel Oldřich Unger nebo Josef Kleibl či Bohumil Kolář. Na její úspěchy navazuje od roku 2008 herečka, dabingová režisérka a moderátorka Kateřina Březinová.

Meteor měl štěstí také na vynikající rozhlasové režiséry, kterých se vystřídala celá řada. Za všechny připomeňme alespoň Ladislava Rybišara, Karla Weinliha, Jiřinu Martínkovou, Věru Kovaříčkovou, Jana Bergera či Ludvíka Mühlsteina. V posledních letech se na režii podíleli především Vladimír Gromov, Jaroslav Koďeš a Yvona Žertová.

Meteor si po celých 50 let udržuje vysoký standard od-vysílaných příspěvků, což je zajištěno dlouhodobou spoluprací s renomovanými odborníky z nejrůznějších vědeckých oborů. Tuto důležitou praxi zavedl již redaktor Oldřich Unger a jeho nástupci v ní nadále pokračují. Většina expertů pracuje na našich prestižních vysokých školách, v Akademii věd České republiky či v jiných vědeckých a kulturních institucích. Výčet pravidelných i občasných spolupracovníků Meteoru by vydal na obsáhlý encyklopedický seznam. Za všechny zmiňme dr. Jiřího Grygara, fyzioložku a biochemičku prof. Helenu Ilnerovou, neuropatologa dr. Františka Koukolíka, biochemika prof. Václava Pačese nebo imunoložku prof. Blanku Říhovou. K nim musíme ještě přiřadit ornitologa dr. Jana Hanzáka, geologa dr. Petra Jakeše, geofyzika Jiřího Mrázka, popularizátora vědy Karla Pacnera, cestovatele Miloslava Stingela, zoologa a etologa prof. Zdeňka Veselovského a mnohé další. V minulosti se u mikrofonu vystřídali např. významný český botanik prof. Ctibor Blatný, legendární historik umění Václav Vilém Štech, Antonín Vítek, akademik Otto Wichterle či Vojtěch Zamarovský.

Připomeňme ještě alespoň prozaika a redaktora Karla Šiktance, který přispíval do Meteoru pod pseudonymem Zdeněk Frýbort, Miluši Tikalovou, Miloně Čepelku, Michala Novotného, Miroslava Bobka a další.

Struktura pořadu, stopáž a vysílací časy se v průběhu padesáti let několikrát změnilly. Meteor nesl původně podtitul *Týdeník vědy a techniky pro mládež*. Prvních pět let se vysílal každý pátek odpoledne od 14.30 do 15.00. Od 14. září 1968 byla přesunuta jeho frekvence na sobotní jitra od 9.15 do 10.00 opět na vlnách stanice Praha. Byla také prodloužena jeho stopáž z třiceti minut na tři čtvrtě hodiny. Drobná úprava byla provedena i v podtitulu. Z *Týdeníku vědy a techniky pro mládež* se stává *Populárně vědecký magazín pro mládež*. Konečně od 4. září 1971 je definitivně uváděn vždy v sobotu ráno od 8.00 do 8.55 na stanici Praha (dnes Dvojka Českého rozhlasu).

Ačkoliv byl Meteor původně zaměřen na ekologická témata a na popularizaci vědy a techniky, postupem doby se v pořadu vyprofilovalo několik oborů, o kterých Meteor pravidelně své posluchače informoval. Tyto obory můžeme rozdělit do následujících kategorií. 1. aktivita mladých, 2. astronomie a kosmonautika, 3. biologie (antropologie, genetika a lékařství), 4. botanika, 5. fyzika, 6. matematika, 7. chemie, 8. kybernetika a bionika, 9. věda o zemi (geologie, geografie, klimatologie, meteorologie, oceánografie, paleontologie a polární výzkumy apod.), 10. zoologie, 11. životní prostředí a ekologie. Do 12. kategorie bychom mohli uvést speciální monotematické, vánoční a silvestrovské Meteory. V menší míře jsou do vysílání zařazována také témata z oblasti společenských a humanitních věd (archeologie, pomocné vědy historické, historie a dějiny umění, filologie apod.).

V rámci Meteoru bylo odvysíláno také několik úspěšných programových řad, které inicioval Josef Kleibl. Pravděpodobně mezi nejznámější patřila tříměsíční řada *Hlas pro tento den*, která seznamovala posluchače v 79 pětiminutových dílech s hlasovými projevy našeho ptactva. Pořad byl uváděn v období od 21. března 1968 do 21. července téhož roku. Jako podklad pro tuto rubriku sloužil archiv hlasů a zvuků přírody, které zaznamenal redaktor Oldřich Unger na švýcarský magnetofon značky Nagra. Dodejme, že při vytváření zvukového archivu Meteoru spolupracoval se zahraničními kolegy z rádia BBC v Bristolu, dílem také se Švédským rozhlasem (Sveriges Radio) ve Stockholmu, dílem s rozhlasem v Bulharsku, Maďarsku a Polsku. Zvukový archiv posloužil také pro vysílání desetidílné hitparády *Šest na bidýlku*, kterou připravovali Zdeněk Svěrák a Miloň Čepelka v letech 1969–1970.

Mezi další programové řady ještě uvedme prázdninová vydání *Meteor na stezce dobrodružství*, v jehož rámci byly odvysílány autorské seriály *Dobré slovo z hlíny* – o nejstarších epigrafických památkách sumerského písemnictví, dále *Moudrost starých Řeků* a dvacetidílný seriál *Táborový oheň Meteoru*. V šedesátých letech Meteor také vyhledával výsledky středoškolské studentské soutěže *Natura semper viva*. V rubrice *První kroky* byly zveřejňovány mimořádně zdařilé závěrečné vysokoškolské práce. Meteor se také aktivně podílel na propagaci ekologického hnutí Brontosaurus.

Pro popularizaci vědeckých témat byla kromě reportáží, besed a rozhovorů s vědeckými pracovníky často používána také pásma a medailonky významných vědců a objevitelů. V osmdesátých letech získaly velkou popularitu *Portréty ze staré galerie* (1982–1989), v jejichž rámci byla odvysílána pásma a medailonky vynikajících přírodovědců.

Meteor bývá ve své závěrečné části pravidelně doplněn o tzv. koncové četby nebo půvabné dramatizace. Tvůrci popularizačního magazínu většinou vybírali z různých vědecko-fantastických povídek z pera známých autorů sci-fi literatury. Za všechny jmenujme alespoň Isaaca Asimova, Anatolije Dněprova, Konrada Fialkowského, Raye Bradburyho a další. Spisovatel Rudolf Čechu-

ra napsal pro Meteor několik kriminálních případů s legendárním detektivem Sherlockem Holmesem, jehož nezapomenutelně ztvárnil herec Svatopluk Beneš.

Častokrát se také listovalo ve vybraných kapitolách dobrodružných knih či literatury faktu. Do rozhlasové podoby byly upraveny práce např. Thora Heyerdahla, Jacques-Yvese Cousteaua, Jamese Olivera Curwooda, Franka Dufresnea, Wolfa Buriana, A. Fiedlera, G. Schallera či Rafaela Moralese.

Úspěch Meteoru vždy stavěl na kvalitních tvůrcích a celkové pestrosti a šíři témat. Obsáhlá paleta oborů zaujme každého milovníka vědy, techniky a přírody. Vybere si snad každý. Stačí tedy jen troška imaginace a můžete se vydat s Meteorom prostřednictvím čarokrásného kouzla rozhlasových vln na objevitelské plavby do tajuplných hlubin oceánů a moří, na horskou túru do endemickými rostlinami nebo si třeba nechat vyprávět o hvězdách na nebeské klenbě.

V poslední době patří mezi největší úspěchy Meteoru zvukové reportáže z objevu meteoritu Bunburra Rockhole v Austrálii v roce 2009. Mikrofony tohoto popularizačního seriálu se také účastnily investigativního paleontologického putování po stopách dinosaurů na našem území či výzkumu ostatků hvězdáře císaře Rudolfa II. Tycha Braha.

Nejlepším měřítkem kvality pořadu je jeho dlouholetá vysoká posluchačská základna. Ostatně při poslechu Meteoru se nechal inspirovat i nositel Nobelovy ceny za literaturu básník Jaroslav Seifert, který pod dojmem zpěvu majestátních keporkaků složil báseň *Píseň velryb*, kterou vydal ve sbírce *Deštník z Piccadilly*.

Dlouholetý přínos magazínu oceňují i renomované vědecké a profesní spolky. V nedávné době přišla mimořádně potěšující zpráva od Učené společnosti České republiky, která dne 17. září 2013 rozhodla, že v příštím roce předá na svém XX. valném shromáždění ve staroslavném Karolinu všem vedoucím redaktorům Meteoru čestná uznání za mimořádně úspěšnou a prospěšnou práci pro popularizaci vědy, zejména mezi mládeží. Podepsán byl prof. Václav Pačes, místopředseda.

Oldřich Unger

Měl jsem štěstí!

Přesto, že jsem zkoušky ukončil s úspěchem, do Lesnické školy v Písku mne nepřijali. Nebylo mi ještě předepsaných patnáct let. Nepřímo to zavinila moje matka. Četl jsem dychtivě už velmi časně. Ve čtyřech letech i knihy nevhodné, jak říkala maminka. A tak se rozhodlo, že půjdu do školy – o jeden školní rok dříve. Nikde nechtěli vášnivého čtenáře a jediná škola, která předčasně a ochotně přivítala malého knihomola, byla katolická základní škola a sirotčinec Karla Boromejského.

Díky tomu se sen o zelené uniformě lesníka začal rozplývat. Představy o odlehlé hájovně někde v hlubokých lesích Šumavy jsem se však nevzdal úplně. Nastoupil jsem jako lesní praktikant do polesí Jelení Vrchy u Želnavy. Pro mladého zelenáče to byla velice tvrdá zkušenost. Měření přírůstku dřevní hmoty se konalo

s velice těžkou železnou svěrkou. Byli jsme tři a skákali jsme od stromu ke stromu jako kamzíci. Výběrové kácení byl také silný zážitek. Ruční pilu „břichatku“ tahali jsme dva proti sobě. Také plavení kmenů zlatou stokou dolů k pile. Zbylo jen málo času na užívání nádherných horských lesů a jezer Šumavy. Láska k přírodě zesílila, ale naivní romantické představy odešly kamsi do neznáma. Šel jsem dělat zkoušku k přijetí do Vyšší hospodářské školy.

Šest tvůrců Meteoru

Kromě desítek a dnes už asi stovek spolupracovníků, kteří se s mnohými kolegy zasloužili o úspěch pořadu, rád bych napsal něco o těch, co byli Meteoru nejbliže.

Dr. Josef Kleibl

Byl vedoucím redakce „malé vědy“, jak se zkráceně označovala redakce vědy a techniky pro mládež. Josef byl především pokladnicí tvůrčích nápadů. Jako vedoucí byl vždy ochotný spolupracovat, ale každému z nás ponechal volný prostor pro zkoušení nových věcí. To silně ovlivňovalo úroveň – nové směry vznikaly bez obavy, že nám začne stříhat křídélka.

Moje vztahy s Josefem se postupně proměnily v upřímné přátelství, kterého jsme však nezneužívali ke snížení nároků na profesionalitu. Josef měl i jinou kladnou a ne často viděnou stránku: bral se za „své“ lidi, bojoval s hloupostí a nevzdělaností, hasil průšvihy.

Když soudruzi z Velké strany pochopili nebezpečnou popularitu Meteoru, rozhodli se zasahovat. Měsíčně dopředu museli jsme připravovat plány obsahu jednotlivých pořadů. Naplánovali jsme jednou – jako hlavní téma – „Putování za čistou vodou“, zdálo se nám, že je to užitečné a bude to posluchače zajímat. Zajímali se však jiní.

Netušil jsem, že Josef bude pozván k nepřijemnému setkání se soudruhy z Velké strany. Obvinili plán z politické provokace, označili plán za skrytý pokus pobouřit veřejnost, vyvolat nežádoucí poplach mezi lidmi. Josef se vypjal k maximum a celou aféru se mu podařilo uhasit. Pochopitelně za čistou vodou Meteor neputoval.

Vodaři nám pak dali klíč k té hysterii. Pod slibem mlčení nám sdělili, že v té době byly všechny zdroje pitné vody zasaženy radioaktivitou. (I na Sněžce.)

Josef se později velice angažoval o moji záchranu po prověřkovém řízení. Žel, síly Velké strany byly mocné a nakonec jsem přece jenom z Meteoru byl vyletěn.

Rád bych ukončil krátké vzpomínání na dr. Josefa Kleibla citátem: „Byl jsi pro mne jedním z velmi blízkých lidí v rádiu, machr a profík, dobrý kamarád, rovný, slušný a takto oblíbený jsi byl celým okolím. (Mám napsat, že jsem Tě měl rád? – konečně proč ne – už na to máme i věk, abychom si to mohli dovolit.)“

Nechci být označen jako plagiátor, a tak přiznávám, že to jsou slova Josefa Kleibla, která mi poslal v dopise kolem mých sedmdesátin.

Milý příteli Josefe – mohu Tě ujistit, že jsi mi usnadnil práci s vhodnou formulací závěru: To všechno platí i o Tobě a já Ti to vděčně vracím. Díky za krásná a užitečná léta!

Oldřich Unger

Otec (i matka) Meteoru. (Cimrman: Otec rodí, nebo matka rodí? Matka rodí!)

Po praxi v lesích kolem Želnavy se představa o životě v malé opuštěné myslivně poněkud zakalila. Do lesnické školy bylo přihlášeno několik desítek uchazečů a ani další rok moje studia v Písku neměla téměř naději. Přihlásil jsem se do Vyšší hospodářské školy. Shodou okolností na protilehlém rohu, v bývalém dívčím gymnasiu, sídlila českobudějovická rozhlasová stanice. Četl jsem občas své matce – teď už i „z knih nevhodných“. Často připomínala, že čtu velmi pěkně.

V polovině druhého školního roku, oslovil jsem naivně paní Vaňáskovou, která seděla ve vstupní části rozhlasové budovy. „Měl bych zájem pracovat pro rozhlas.“ Usmála se a zavolala kamsi telefonem. Po chvíli přišel

dobře vypadající mladý muž a představil se jako Vladimír Michal. Byl vedoucím redaktorem zpravodajského oddělení. Usmíval se, zřejmě ho pobavila drzost a odvaha toho rezatého kluka.

Dal mi hned zkušební úkol: psát krátké zprávy o událostech ve městě a v kraji. Do rádia jsem pak chodil denně rovnou ze školy a často také o sobotách a nedělích. První největší odměnou bylo slyšet moji zprávu v ranním zpravodajském vysílání. Vladimír byl skvělý mentor, dobrý a přísný učitel, chyby neodpouštěl.

1. července 1951 jsem dostal první smlouvu. Život dostal nový směr. V Českých Budějovicích jsem pracoval přes deset let. (S dvouletou přestávkou: byl jsem odveden k jednotce Pohraniční stráže v Karlových Varech. Tam jsem se seznámil se svou ženou.)

Postupně jsem prošel všemi profesemi redaktora menší rozhlasové stanice. Spolu s praxí reportéra a hlasatele to byla velmi dobrá příprava. Spolupracoval jsem velmi často s pražskou redakcí vědy a techniky pro mládež. Většinou to byly krátké reportáže o zajímavostech v jižních Čechách.

Tehdejší magazín Stop se mi líbil a velice jsem uvítal častou žádost o spolupráci. Když Stop ztratil svého redaktora (po ošklivé aféře s odcizenými penězi), dr. Kleibl hledal náhradu. Byl jsem neskonale šťastný, že se rozhodl dát mi příležitost.

Do redakce jsem nastoupil 1. ledna 1962. Spolu s ostatními jsem převzal i osiřelý STOP. Josef však záhy přišel s přáním vytvořit nový program s poněkud užší specifickou koncepcí. Na rozhlasové obloze zazářil Meteor – týdeník vědy a techniky pro mládež. Jako každé čerstvě narozené miminko, jeho první kroky nebyly snadné. Hledali jsme nejen vhodný obsah, ale také formu. Obsah byl stanoven požadavkem srozumitelné informace o pokrocích vědy. Forma, podle mého názoru, měla spočívat především v častém využití živého mikrofonu. Tedy rozhlasová reportáž, která „vtáhne“ posluchače hlouběji do děje. Tehdy se i mezi kolegy hovořilo o „překonaném médiu“ – v porovnání s možnostmi televize. Měl jsem opačný názor. Televize drží diváka na řetízku. Rádio můžeme poslouchat v téměř každé situaci. Měl jsem rád práci s mikrofonem a tak jsme v předstihu hledali vhodné a zajímavé náměty. Potřebovali jsme vědce a odborníky, kteří mají nejen co říci, ale kteří se také „nebojí“ mikrofonu.

Barevnost se vyvíjela postupně. Od nahodilých záznamů různých zvukových dokumentů až k vrcholu, kdy se začal formovat Zvukový Atlas přírody. Byl jsem pyšný na to čerstvé „dítě“. Dlouho jsem byl přesvědčen, že Zvukový Atlas Meteoru je jediný projekt svého druhu v Evropě. Studená sprcha přišla po návratu ředitele Hoffmana z Velké Británie. Přivezl – mezi jiným – nabídku ke spolupráci s přírodovědnou redakcí BBC v Bristolu. Měli tam mnoho set kvalitních záznamů hlasů ptáků, zvířat i hmyzu. Měli zájem o výměny. Bylo to na jedné straně zklamání, ale ve skutečnosti to celý můj projekt posílilo. Měl jsem podporu přímo od ústředního ředitele.

Už předtím zvítězil jsem v malé „válce“ s technikou. Odmítli mi půjčit do trvalého držení kvalitní magnetofon NAGRA III, který jedinečně zaručoval vysokou technickou kvalitu nahrávek. Zde opět úspěšně zasáhl Josef Kleibl a šéfredaktor dr. Ferdinand Smrčka. Technické oddělení udělalo vzácnou (a jedinou) výjimku a Nagru jsem

dostal. Oddělení technického rozvoje mi vyrobilo skvělou parabolu. (Tedy mechanické „ucho“, které násobí možnosti mikrofonu.)

Viditelné nadšení a okouzlení celým projektem mi pomáhalo získávat podporu a pomoc. Na vedoucího skladu přenosového oddělení jsem se obrátil, když jsem potřeboval dlouhé a lehké bidlo, s jehož pomocí by se dal mikrofon umístit k hnízdům na vyšších stromech. Josef Novák se široce usmál a sáhl pro pilku na železo. V garáži pak uřízl takovou tyč z rámu šestsettrojky. Spodní konec ještě opatřil bodcem, aby se tyč dala zapíchnout do země. Navíc, tyč byla teleskopická, z hliníku a roztažená měřila přes pět metrů. (S její pomocí jsme natočili pozpěvování moudivláčka v rezervaci Velký a Malý Tisý.) K technickému vybavení pak ještě přibyla lehčí a menší parabola, kterou přivezl z Anglie redaktor Jeffery Boswell jako dar BBC.

Zrod Zvukového Atlasu přírody všichni rozhlasáci nepřivítali. Velké problémy působilo oddělení zvukové dokumentace. Marně jsem mnohokrát vysvětloval Karlu Tieftrunkovi, že jim rozhodně nechci konkurovat. Nemám zájem natáčet efekty – jako vrzání dveří, skřípání staré dřevěné podlahy nebo tajemné kroky v temnotě... Rozhodně jsem jim nechtěl brát jejich práci, ale nevěřil mi. Dlouho trvalo, než se naše vztahy upravily.

Sestavil jsem jakýsi hlavní štáb projektu. Vesměs vědeckí pracovníci externisté – vědecká rada Atlasu: akademik Ctibor Blatný, docent Walter Černý, dr. Jan Hanzák, dr. Zdeněk Veselovský, dr. Vratislav Mazák, dr. Jiří Formánek, dr. Jaroslav Řehák a další. Dr. Jan Čerovský se ujal práce na dlouhodobém perspektivním plánu pro Atlas a Meteor. Stálým hostem byl ochotný a neúnavný RNDr. Ladislav Halík. Šéfredaktor Hlavní redakce pro děti a mládež, nezapomenutelný dr. Ferdinand Smrčka, rychle ocenil význam projektu. Přišel s myšlenkou, která se stala do příštích let heslem Zvukového Atlasu přírody: „Československo je přírodní rezervace.“ Můj jinošský sen o myslivně dostal novou náplň. Teď mi vlastně patřilo každé poleší v Československu. Povznášejší a inspirující pomýšlení.

Meteor byl nejenom přitažlivým vzdělávacím pořadem, ale díky Atlasu vstoupil do období širšího využití. Zvukové záznamy s podrobnými informacemi o jejich vzniku měly být využívány, podle již uzavřené dohody, Přírodovědeckou fakultou Karlovy university. Měly sloužit jako srovnávací archiv pro nejrůznější výzkumné úkoly.

Byli jsme třetí v Evropě

Podobný úkol – vzdělávat veřejnost v oblasti přírodních věd – měly tehdy jen tři rozhlasové instituce: Sveriges Radio, BBC a Československý rozhlas. Alespoň v této oblasti se opona pootevřela a mohli jsme otevřeně spolupracovat. Velice záhy jsme uzavřeli dohodu o výměně záznamu pro nekomerční využití ve Švédsku a s Velkou Británií.

Uskutečnila se první zahraniční výměna redaktorů. Z BBC přijel redaktor Burton, který u nás natáčel zvuky vydávané hmyzem. O rok později přijel ornitolog Jeffery Boswell. Navštívili jsme několik přírodních rezervací v Čechách, na Moravě a na Slovensku. Odvezl si desítky kvalitních záznamů, které se staly podkladem pro několik pořadů na vlně BBC.

Na jaře 1968 jsem pak odletěl do Velké Británie na měsíční putování po britských přírodních rezervacích. Byl to velice zajímavý a vzrušující zážitek. Týden strávený na ostrově Skokholm v Bristolské zátocce patří k nezapomenutelným. V této rezervaci hnízdí každoročně tisíce opeřenců, které u nás nemáme. Ostrov je chráněn Královskou ornitologickou společností a list zájemců o návštěvu je velice dlouhý. (Přísný limit je týden pobytu pro deset návštěvníků.) Neméně zajímavé byly malé ostrůvky ve Skotsku.

Už v roce 1965 Československá akademie věd ocenila intenzivní popularizační práci redakce Meteoru. Cena Čs. akademie věd byla udělena redaktorům Josefu Kleiblovi a Oldřichu Ungrovi – „...za vytvoření pravidelného populárně vědeckého cyklu Meteor“.

Bohumil Kolář – boží člověk

Nastoupil do redakce na jaře 1962 s úkolem vytvářet naukové pořady pro školy. Byl od počátku vydatnou a vítanou posilou redakce. Neagresivní, skromný, velice pilný a dost uzavřený. Po pěti letech byla polovinou jeho pracovní náplně spolupráce na Meteoru. Tiše jsme si rozdělili své podíly – věnoval se více psaným příspěvkům a já jsem měl více času na živé reportáže a na své nové „dítě“ – Zvukový Atlas. Často jsme pracovali na Meteoru v jeho bytě dlouho do noci. Své příspěvky jsme hodnotili a upravovali společně. Bohouš byl puntičkář: dokázal přetvářet jednu formulaci na pět různých způsobů. Často nakonec stejně nebyl s výsledkem spokojen. Stále jsem spěchal, a tak mi bylo líto času stráveného nad těmito detaily. Ale to byl jediný spor, který jsme museli překonávat vzájemnými kompromisy. Byl ostýchavý – o svých soukromých problémech mluvil nerad. Věděli jsme však, že je jich mnoho. Bohouš si odtrpěl část svého očištění už tady za svého života.

Poté, co začal Meteor na plný úvazek, dílna se rozjela na rychlé obrátky. Moc dobře jsme si spolu rozuměli a na programu to bylo znát. Jedním z nejpěknějších společných projektů byl seriál o průzkumu a poznávání „modrého kontinentu“ – tedy oceánů světa. Program zaujal natolik, že jsme rozhlasovou verzi upravili pro knihu Explorers of the Deep, která vyšla v angličtině, němčině a francouzštině. Vydalo ji nakladatelství Hamlyn v Anglii.

Při vzpomínání k třicátému výročí Meteoru Bohouš napsal: „S Oldřichem Ungerem měl jsem to štěstí pár let redigovat a týden co týden uvádět Meteor. Byla to pracovní moje nejpěknější léta v rádiu... Na Oldu myslím hodně, protože reportér jeho kvalit chybí celému rádiu, nejen Meteoru.“

Ve jméne Bohumil je tajenka, která se jeho odchodem na věčnost naplnila. Bohoušova hlava s vysokým čelem, lemovaná věncem vlasů, jeho plnovous – to vzbuzovalo pocit, že je personifikací svatého Petra. Tak také zůstává v mé paměti dodnes – nesmírně hodný a pracovitý kolega – zkratka boží člověk.

Dagmar Sedláčková

První dáma Meteoru po dlouhá léta provázela náš program svou skvělou interpretační schopností. Dáše nebylo nutné vysvětlovat smysl a obsah textu. Velice rychle porozuměla významu často i velmi složité informace.

Byla to elegantní žena s citlivou a jemnou duší. Dáše se nedalo ublížit. Stala se nedílnou součástí našeho stroje, i když na plný úvazek pracovala v Divadle hudby. Jejímu rozvrhu to vyhovovalo. Meteor se natáčel v dopoledních frekvencích a její povinnosti v Supraphonu začínaly obvykle večer.

Jsem si jistý, že mohu i za Bohouše Koláře vyslovit obdiv a uznání za Dášiny zásluhy. Její dokonalá znalost českého jazyka, skvělá barva hlasu a dokonalá interpretace vyleštily každý Meteor do zrcadlového lesku.

Eva Půlpánová

Dlouholetá sekretářka redakce vědy a techniky pro mládež. Neoficiálně Vědma a Pacifista redakce. Nebyla přímo v dílně Meteoru, ale svým klidem, vlídností a osobními vztahy ke každému z nás byla významným faktorem. Pomáhala urovnávat spory, uklidňovat rozbourané vlny a prosvětlit někdy „hustou“ atmosféru v redakci. Meteoru pomáhala ochotně „hasit hořáky“. Často pár minut před frekvencí rozepisovala dodatečně texty, které jsme s Bohoušem „vypotili“ chvíli před tím. Měla nejen schopnost uklidňovat, ale také pochválit a kritizovat.

Poté, co Iva porodila naše kluky – dvojčata, byl jsem často k smrti vyčerpaný po nocích beze spánku. Jednoho dopoledne mi zkrátka klesla hlava na psací stůl. Usnul jsem – jako dřevo. Po chvíli se prý otevřely dveře a vstoupil dr. Ferdinand Smrčka. „Oldřichu, potřeboval bych...“ Eva ho nenechala domluvit. Přiložila ukazovák ke rtům a řekla sladce: „Pane doktore, je strašně unavený, až se trochu prospí, já ho za Vámi pošlu.“ Dr. Smrčka se prý s pochopením pousmál a beze slova odešel. To byla „naše“ Eva. Bohouš ji neoslovil jinak než „kočičko“. Pro mnohé byla také vrba s plnou důvěrou. Nikdy nikoho nezradila. Často nás pak na pár chviliek opustila a zahleděla se kamsi daleko, kam jsme ji nemohli doprovodit...

Dospělá žena se dvěma dětmi, která si uchovala sladkou naivitu a odzbrojující půvab mladé dívky.

Moje žena Ivana

Externí spolupracovník Meteoru, o němž se mnoho nemluvalo. Byla někde na vzdáleném horizontu, ale právem patří mezi těsný okruh tvůrců Meteoru. Bez jejího pochopení a tolerance by se mnoho záměrů nedalo uskutečnit. Plně chápala moje nadšení, až posedlost, kolem Meteoru a Zvukového Atlasu. Dlouhá léta snášela bez výčitek moje „úniky“ z rodiny. Celé soboty a neděle, které jsem trávil na „lovech“ v přírodě. (Často i nocí, kdy jsem se vydal za netopýry nebo sovami.) Snažil jsem se co nejvíce využít okolní lesy na naší chatě na Podolsku, abych byl alespoň blíže. Bylo nezbytné být také manželem a otcem svých tří synů.

S hereckou prací v Divadle Járy Cimrmana se situace ještě zhoršila. Několikrát týdně jsem byl obsazován na večerní představení. Opouštěl jsem rodinu také, když divadlo hrálo na zájezdech. Iva často pracovala jako moje sekretářka. Přepisovala rukopisy pro Meteor a také celou knihu o zkoumání modrého kontinentu. Ostatně teď právě přepisuje můj rukopis těchto vzpomínek. Má zázračnou schopnost přečíst po mně víc, než dokážu sám...

Iva je životní partner, který mne ani v kritických chvílích neopustil. Vždycky měla upřímný zájem a porozumění pro moje nové životní role. Proto ve vzpomínání na „zlaté časy“ Meteoru Iva si zaslouží mé hluboké uznání a díky. Právem tady má své místo.

Musel jsem Meteor opustit

Měl jsem právě dost jasnou představu, co všechno by mohl pořad přinášet. Pilně jsem pracoval na děroštitkové registraci všech nahrávek. Systém vypracovaný s velkou pomocí dr. Ladislava Halíka umožnil nejen rychle najít záznamy podle druhu, ale také sestavit zpěvy podle jejich významu. Chtěl jsem začít se stereo záznamem – i když rozhlas v této době stereo nevysílal. Byl jsem si jistý, že stereo nahrávky budou zajímavý komerční produkt Zvukového Atlasu.

Všechny sny a plány však ukončila jedna nahrávka dokumentu, který s přírodou neměl nic společného. S Petrem Chudožilovem zaznamenal jsem výpověď hlavního lékaře věznice na Ruzyni. Následoval článek v Literárních novinách a ten udělal velkou kaňku za lety práce v rozhlase.

Po kaňce skutečná tečka

Nebo vykřičník? Postarala se o ni moje kolegyně Jarmila Lakosilová. Psala můj profil pro knihu „99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů“. Osoba je to velice pracovitá a pečlivá; hodiny trávili jsme u telefonu, pak dostával jsem k náhledu první, druhé a třetí podoby svého portrétu.

Při jednom z posledních telefonních rozhovorů se zeptala: „Sedíš?“ „Sedím,“ řekl jsem. „Víš, že jsi dostal první cenu v Rozhlasové žatvě?“ To jsem nevěděl. „Jak jsi to, kde jsi to, jak to vlastně myslíš...“ blekotal jsem rozpačitě. Při hledání dokumentů o Meteoru Jarmila narážila v plechové skříni rozhlasového archivu na tlusté desky s nápisem Rozhlasová žatva 1968.

Pečlivý Josef Branžovský uložil všechny podklady pro Žatvu v onom kritickém roce a tam ve druhém svazku stojí černé na bílém: „První místo Oldřich Unger. Hlas pro tento den, cyklus vynikající. Má velmi šťastnou rozhlasovou formu, hlasy ptáků doprovázené volným komentářem a je textově nezachytitelný.“

Po 44 letech opravdové překvapení. První cenu ani prémii ve výši 4500 korun jsem však nikdy neviděl. Vysvětlení je v příloženém dopise: „...ceny Rozhlasové žatvy nebudou tento rok vyhlášeny. Porada náměstků ústředního ředitele rozhodla zrušit výsledky Žatvy 1968.“

Loučím se

Je teplá noc. Otevřeným oknem zaznívá ostré „řezání“ cikády. V rybníčku bublá vodopád a zlaté rybky pomlaskávají. Až noc trochu ustoupí, začne zpívat místní drozd – hledá už pár dnů vhodnou partnerku. S časným jitem přispěchají naši strážníci – kolibříci, dají si ranní šálek cukrového nektaru, který jim Iva připravila. A ještě později přiletí rozeřvané hejno zelených papoušků. Posnídají na citrusových plodech v sousední zahradě.

Na východě svítá, začal nový den...

PhDr. Milan Bauman

Meteor se zrodil z bolesti

Půl století je dlouhá doba na to, aby začala mžít vzpomínky. Leccos již v hlavě splývá, jednotlivé kontury se stávají méně zřetelnými. Ale protože to byl v té době současně můj historický úvodní krok do prostředí rozhlasu, dají se nitky myšlenek přece jen s odstupem času zkoncentrovat do víceméně uceleného kontextu.

Do redakce vědy a techniky Hlavní redakce pro děti a mládež (HRDM), sídlící ve dvou protilehlých místnostech 4. patra vinohradské budovy, jsem nastoupil 30. října 1961. V bláhové naději, že po jedenáctileté střední škole (dnešním gymnáziu) rovnou nastoupím na tehdejší Institut osvěty a novinářství (ION), mě zpražila studená sprcha. Pro velký počet zájemců o studium novinářství jsem se nedostal do pořadí a pro možnost studia byla striktně nejprve požadována praxe ve sdělovacích prostředcích. (Bylo prý tehdy z celé republiky přihlášeno na 400 zájemců a pouze deset vyvolených bylo nakonec přijato.) V přijímací komisi školy byli tehdy jako přísedící za mládežnickou organizaci také shodou okolností budoucí rozhlasáci Miluše Tikalová a Jaroslav Pavcovský.

V té době z této redakce po absolvování vysoké školy odcházel k 1. listopadu 1961 Vladislav Cvekl na roční vojenskou základní službu a jedno místo se po tuto dobu uvolnilo. Přihlásil jsem se do konkurzu a obhájil jsem u tehdy třicetiletého odpovědného redaktora (vedoucího redakce) dr. Josefa Kleibla zkušební téma o Tunguzském meteoritu, které mě shodou okolností (jako amatérskému demonstrátorovi na Petřínské hvězdárně) bylo velmi blízké.

Jako „nezralý“ sedmnáctiletý elév (s měsíčním platem 650 korun) jsem měl tu čest vstoupit do kolektivu už tehdy či později známých rozhlasových osobností, které bezesporu formovaly můj další profesní vývoj.

Známá jména

PhDr. Josef Kleibl (zvaný Pepík či Pepíček) v Československém rozhlase působil od roku 1955, kdy po absolvování Filosofické fakulty UK nastoupil do redakce vysílání pro školy. Měl na starosti vlastivědné pořady pro 5. ročníky a v odpoledním vysílání (určeném starším školákům a studentům) pořad Cestujeme na vlně 470 m, v němž intenzivně spolupracoval s autorem a režisérem Karlem Pechem a Františkem Gelem. (Střídal se zde pořady o slavných přírodovědných expedicích minulosti nedávne i dálnější s medailony o slavných postavách vědy.) Právě toto odpolední vysílání, společně se STOP magazínem, tvořilo jakousi druhou polovinu redakce, tedy vědu a techniku pro mládež.

Po odchodu Václava Čtvrťka na volnou nohu byl jako jeho nástupce jmenován Josef Kleibl.

Počátkem normalizace byl Josef Kleibl odvolán z funkce vedoucího a stal se redaktorem pořadu Meteor. V roce 1990 se stal šéfredaktorem Hlavní redakce vzdělávání, v letech 1992 až 1993 byl programovým ředitelem Českého rozhlasu.

Oldřich Unger – do redakce VT nastoupil ze zpravodajské redakce krajské stanice v Českých Budějovicích. V redakci převzal pořad STOP magazín (na němž se podíleli i někteří další členové redakce). Přestěhování, nová práce v nové redakci, budování nových autorských kontaktů a při tom ještě dálkové studium – musel to být pro Oldu asi „záhul“, ale Olda to zvládal bez viditelných stesků. Své přednosti talentovaného reportéra a záněceného milovníka přírody mohl ale naplno uplatnit až příštího roku, v připravovaném pořadu Meteor. V něm pak působil až do začátku r. 1973, kdy ho musil nedobrovolně opustit.

Bohumil Kolář (Bohouš neboli Ouš) nastoupil jako dvaadvacetiletý (narozen v listopadu 1939) od 1. března 1962 do redakce VT z Ústředního ústavu geologického a také jeho jméno bylo později úzce spjato s Meteorom. Pracoval na něm intenzivně zhruba deset let v šedesátých až osmdesátých letech – zprvu s Oldřichem Ungrem a poté s Josefem Kleiblem. Když sám později (proti své vůli) působil jako šéfredaktor HRDM, vyžádal si, že bude redigovat Meteor vždy jeden měsíc v roce. Jeho volba padla na září. Podvkrát, potřikrát se těšil tím, co měl nejraději, pak už mu nové povinnosti nedovolily pokračovat v „meteorovém“ potěšení. Do roku 1990 byl postupně vedoucím redaktorem dětské publicistiky, šéfredaktorem a zástupcem šéfredaktora HRDM. Od roku 1990 se stal dramaturgem stanice Regina, od r. 1991 dramaturgem stanice Praha.

Bohouš zemřel po mozkové mrtvici, po dlouhém a beznadějném bezvědomí v roce 1995.

V redakci VT působily i další osobnosti. Například (původním povoláním pedagog) **Rudolf Čechura** (nar. v roce 1931), pozdější známý autor (na volné noze) Maxipsa Fíka, jehož příhody byly přeloženy do několika jazyků. Jako nestor českých holmesologů, který se už v roce 1968 stal členem The Sherlock Holmes Society of London a od roku 2000 členem České společnosti Sherlocka Holmese, obohacoval Meteor mimo jiné rozhlasově použitelnými zpracovanými a populárně vědecky poučnými holmesovskými příběhy.

Do redakce vědy a techniky Československého rozhlasu Rudla nastoupil v šedesátém roce. Po několika letech přešel do časopisu Věda a technika pro mládež, odkud byl počátkem normalizace propuštěn. Od té doby byl spisovatelem z povolání, kterého dobře znají nejen děti, ale i ctitelé dobrých detektivek.

Vlasta Čtvrťková (Váňová) – manželka autora televizních pohádek o Rumcajsovi, o Křemílkovi a Vocho-můrkovi a četných dalších, **Václava Čtvrťka** (1911 až 1976). Mimochodem, Čtvrtek (původním jménem Václav Camfourak) je podepsán na dopise, který jsem v roce 1959 jako ještě dítě školou povinné obdržel jako odpověď, když jsem napsal do Koutku dědy porady. Ten se též dříve připravoval v této redakci. Mýlně jsem se domníval, že Čtvrtek tuto oblíbenou relaci připravoval. Ve skutečnosti – jak jsem později zjistil – vedoucí redakcí měli tehdy za povinnost korespondenci vždy osobně

podepisovat a redaktor se u data identifikoval jen svou značkou. Pořad připravoval Jan Talpa.

Čtvrtek se stal zaměstnancem Čs. rozhlasu v letech 1949 až 1959; postupně působil jako dramaturg pohádkových pořadů, vedoucí vysílání pro školy. Od roku 1960 byl spisovatelem z povolání.

Vlasta (1917–1968) má neocenitelné zásluhy o vysílání každodenních rozhlasových pohádek Dobrou noc, děti – Hajaja (které se začaly vysílat od 2. ledna 1961 v čase 18.50–18.57), a později i Hajadán, jejichž spíky byli nezapomenutelný Vlastimil Brodský a národní umělec Ladislav Pešek. Čtvrtek napsal i první příběhy onoho milého rozhlasového skřítky Hajaji. Autorkou byla mimo jiné také výtvarnice Olga Hejnová, od níž pochází název pořadu.

Byl tu i **Kamil Horák** (nar. v r. 1929), který později vešel do rozhlasové historie zejména svými Hovory s rodiči a vychovateli. Také on přispíval do Meteoru, mimo jiné krátkými statěmi a jinými žánry. (Například 11. června 1964 – Thor Heyerdahl o svých výzkumech. Ptají se autoři Josef Kleibl a Kamil Horák.)

Dále **Otakar Ksandr** (autor především pořadů vysílání pro školy), již uvedený **Vladislav Cvekl** a rovněž **I. V.** (zvaná Handa), jejíž celé jméno v kontextu s dalšími řádky ponechávám v anonymitě.

Duší redakce byly obě administrativní pracovnice – **Eva Půlpánová** a **Lea Hrbková**.

Dusno v redakci

Po mém nástupu do redakce v ní vládla zvláštní atmosféra. Všiml jsem si, že při příchodu do místnosti ustaly hovory a kolegové změnili téma. Roznesla se totiž fáma, že jsem vyhrál konkurz, protože tatínek pracuje na ÚV KSČ, a že si musejí dát přede mnou „pozor na jazyk“. Později, když jsme se více sblížili, jsme se tomu všichni srdečně zasmáli, neboť otec byl „jen“ vedoucím zubní laboratoře v Praze 8 - Libni.

Druhý důvod mně byl rovněž delší dobu neznámý. Několikrát jsem byl požádán, zda bych na chvíli neodešel za dveře, neboť si musí (zvláště se to týkalo jednoho kolegy) něco s kolegyní vyříkat. Teprve za určitý čas jsem se dozvěděl příčinu tohoto nezvyklého chování.

Delší dobu se totiž v redakci ztrácely peníze. Většinou se tak dělo v době výplaty (chodilo se pro mzdu na pokladnu v přízemí budovy). Vzniklo podezření, že by peníze mohla odcizovat jedna z kolegyň, ale nebyly pro to přímé důkazy. Proto ve spolupráci s kriminalisty byly peníze speciálně popráškovány a nalíčeny na konkrétní osobu. Skutečně i ony se v ten den dotyčné sekretářce ztratily a byly vzápětí nalezeny a identifikovány v peněžence I. V.

Pro všechny to byla velmi zdrcující událost a víceméně „bolest“, neboť se tak stalo přímo v kolektivu osob, které si (i přes podvědomé podezření) vzájemně důvěřovaly.

I. V. měla tehdy vysoký plat 2000 Kč a říkalo se, že se chtěla vyrovnat manželovi, jehož plat byl o něco vyšší. Kdo ví? V každém případě I. V. v redakci VT patřila k velmi profesionálním redaktorkám a vedení redakce (tehdejší hlavní redaktor HRDM dr. Ferdinand Smrčka)

hledalo nějaký modus vivendi. I. V. se však k němu nepostavila pozitivně, a tak řešení nedalo na sebe dlouho čekat. Byla k 15. listopadu 1961 z rozhlasu propuštěna.

Stop! Magazín vědy a techniky pro mládež

Tato nemilá událost vyvolala disproporci v redakci. I. V. měla na starosti vlajkový a poměrně redakčně náročný pořad Stop! Magazín vědy a techniky pro mládež. Přesněji: STOP! Zastavte se, chlapci a děvčata, na půlhodinku reportáží, vyprávění, rozhovorů a zajímavostí v našem magazínu vědy a techniky. Zpočátku – po odchodu I. V. – se na jeho přípravě střídali Ota Ksandr, Bohumil Kolář, Rudolf Čechura a Milan Bauman. Zmínění redaktori v pořadu působili nějakou dobu i poté, co jej převzal Oldřich Unger.

Zásadní rozhodnutí

Už brzy po nástupu Oldřicha Ungra v lednu 1962 do redakce měl s ním vedoucí redakce Josef Kleibl rozhovor, v němž ho informoval o projektu nového pořadu, odlišného od STOP magazínu. Měl být orientován na přírodovědnou tematiku (bezprostředně na přírodní vědy). Směřován věkově pak na poslední ročníky ZŠ a také na středoškoláky. Zde byl tedy počáteční impuls a zárodek budoucího Meteoru – týdeníku vědy a techniky pro mládež.

V únoru 1962 svolal pak Josef Kleibl do Klubu Svazu novinářů (SČSN) poradou k tomuto problému. Znovu zde zazněla informace o tomto novém programovém záměru. Cílem schůzky bylo dát hlavy dohromady a relaci dobře programově připravit, což vyžaduje více času. Zda právě zde už zazněl návrh na název Meteor, si upřímně řečeno již nepamatuji.

A nedopátrali jsme se odpovědi na tento otazník ani společně ve vzpomínkách s dostupnými pamětníky.

Budova Svazu novinářů sídlila tehdy na Vinohradské třídě v blízkosti objektu rozhlasu – v místech, kde ji nyní protíná dálnice směrem od Brna. Konala se tu většina tvůrčích porad rozhlasáků, neboť zde byl klid na jednání (což nikdy nebylo v prostředí rušné redakce ve 4. patře), příjemné prostředí a obsluha téměř „rodinných“ klubových číšníků.

Zadání bylo tedy jednoznačné: zamyslet se společně nad tímto novým typem pořadu, který by – po známých skutečnostech – Stop! magazín nahradil.

Opožděné zahájení vysílání Meteoru

31. července 1962 (v naději na splnění podmínek studia již na přejmenované Fakultě osvěty a novinářství – FON a po návratu Vladislava Cvekla) jsem odešel z redakce VT a ztratil jsem kontakt s jejím dalším děním. Ani na druhý pokus jsem však pro velký počet uchazečů z praxe neuspěl (stalo se tak až na třetí pokus po absolvování dvouleté vojenské základní služby), pak jsem na podzim 1962 jako redaktor se zaměřením na vědu a techniku nastoupil do redakce mezinárodní spolupráce (REMS) zahraničního vysílání. (Zde v té době mimochodem působil i budoucí porevoluční ministr obrany a diplomat Luboš Dobrovský.)

Veškeré vysílací schéma bylo v té době v HRDM podřízeno školním osnovám, a tak bylo logické, že by Meteor zahájil vysílání v souvislosti s novým školním rokem v září 1962. To se však nestalo.

Jak jsem si nyní s dr. Kleiblem ozřejmil, jedním z důvodů byla i jeho obava, že nebylo dost času na přípravu této změny. Ač se to dnes v bouřlivém vývoji rozhlasové tvorby zdá neuvěřitelné, je třeba si uvědomit tehdejší způsob řízení rozhlasu nebo existenci tzv. Programového ústředí, které vypracovávalo vysílací schémata. Říkalo se jim „kamenná“, protože bylo mimořádně těžké s nimi jakkoliv pohnout. I kolem magazínu samotného byly otazníky. Rozumnější se zdálo zkoušet a experimentovat ještě ve starším modelu a získané zkušenosti pak přenést do modelu nového. Další vývoj tomu dal za pravdu. Podařilo se posléze i získat vyhovující čas o sobotním ránu a taky stopáže se postupně zvedaly z 30' na vyšší, až k optimální stopáži dnešní.

Tato skutečnost, že Meteor se nezačal vysílat ještě v roce 1962, pak v roce 2002, kdy ho již „obhospodařoval“ Ivo Budil (vedoucí redaktor tzv. velké redakce vědy a techniky), vyvolala kuriózní událost. Oslavy 40. výročí Meteoru se plánovaly právě na září tohoto roku. To mě zarazilo, a tak jsem nedůvěřivě zašel do rozhlasové dokumentace prolistovat archivovaný týdeník Československý rozhlas a televize (zvaný v rozhlasové hantýrce Věstník). Celý rok 1962 v něm o Meteoru nebyla ani zmínka. Ta se poprvé objevuje v září 1963, kdy na úvod-

ní straně zářijového 36. čísla časopisu pod titulkem „Zase do školy“ o něm vedle dalších nových pořadů HRDM píše Karel Mastný: „Meteor, týdeník vědy a techniky pro mládež, zazáří každý pátek.“

Oslavy čtyřicátin byly v roce 2002 na poslední chvíli odvolány. Nicméně rok 1962 je důležitý tím, že v něm Meteor byl ohlášen jako projekt, rok 1963 jako rok, kdy vstoupil na rozhlasové vlny. Doba mezi tím je dobou přemáhání problémů a potíží, často bolestivých. Takže tvrzení, že Meteor se rodil v bolestech, by nebylo zas až tak velkou hyperbolou čili nadsázkou aneb zveličením.

Meteor se ve vysílacím schématu poprvé objevuje na stanici Praha 27. září 1963 ve 14.30–15.00. Historicky první Meteor nese monotematický název **Horolezci v podzemí** (Reportáž o zvláštnostech Chýnovské jeskyně v jižních Čechách. Připravil Oldřich Unger). Další týden – 4. října 1963 – je jeho tématem **Klenot doby ledové** (Reportáž o živoucích pozdravech dávných dob – přírodní rezervaci v Krkonoších. Připravil Oldřich Unger).

První pořady jsou tedy od podzimu 1963 jednoznačně spojeny s Oldřichem Ungrem, který ho zprvu přibližně pět let redakčně redigoval a tvořil převážně sám (později ve dvojici s Bohumilem Kolářem), a nebyly to ještě dnešní magazíny, ale reportáže. Slavná počáteční éra Meteoru byla pak na dlouhou dobu spojena s dr. Kleiblem a jeho dalšími následovníky.

Jarmila Konrádová

Kolotoč v letech šedesátých

V pondělí 2. září 1963 narušoval poklidný vzhled pravidelných sloupců v programové části týdeníku Československý rozhlas a televize výrazný černý rámeček lemovaný ještě po obou stranách trojicemi vykřičníků. Text v rámečku, stylizovaný v duchu starých pouťových plakátů, hlásal:

KOLOTOČ

Víceméně zábavná

PROJÍŽDKA LUNAPARKEM

aktualit a zajímavostí.

Denně pondělí až pátek.

Za pouhých šedesát minut.

Děti a vojáci polovic!

Ano, 2. září v 17.00 poprvé zazněl na vysílacím okruhu Československo I jeden z nejúspěšnějších a nejdéle trvajících pořadů v naší rozhlasové historii. Redakce A–Zet (Aktualit a zajímavostí), ve které vznikl, už dávno neexistuje, Kolotoč se však – byť v průběhu padesáti let několikrát různě modifikován – vysílá dodnes.

V A–Zetu se v šedesátých letech sešel tým vynikajících rozhlasových osobností; pod vedením Aleny Maxové tu pracovali Dita Skálová, Milena Hübschmannová, Ivo Fischer a Zdeněk Bidlo, a třebaže se redakce nehonosila – později tak často zneužívaným – přídomek experimentální, nenápadně a bez okázalosti se tu experimentovalo vlastně neustále. Zrodilo se zde množství ná-

padů a jen jakoby mimochodem, v běžném pracovním koloběhu, tu vznikaly pořady v Československém rozhlase do té doby neznámé, pro něž byla společná a charakteristická uvolněnost a lehkost – stavěná ovšem vždy na pevném základě a dobrých znalostech. Nic tu nebylo strojené, kožené, strnulé, nic se netvářilo důležitě: i o vážných věcech se přece dá mluvit s úsměvem a nadhledem, zábavnou formou. V A–Zetu se nepoučovalo, v A–Zetu si všichni hráli: a posluchači to oceňovali. Hravé byly nedělní hodinky, slavné „pišáky“ (Piš a slyš!) i cyklické rozhlasové encyklopedie na zcela seriózní témata. Hodně inspirace přejímala redakce ze zahraničí – tedy ze západoevropských rozhlasů, odkud třeba neúnavná a vynalézavá Dita Skálová přinesla náměty pro programové řady Představte se sám a Či jste dítě?.

A podle vzoru BBC a rakouského vysílání byl modelován i Kolotoč. Základní recept byl zcela jednoduchý: zajímavé až kuriózní zprávy z domova i ze světa, z nejrůznějších tematických oblastí, stylizované lehkým perem, se střídaly s populárními písničkami a orchestrálkami, které hudební redaktori (Dalibor Basler, Eliška Pomajzlová, Mojmír Smékal ad.) vybírali pokud možno tak, aby hudba ladila s textem. Vysílalo se živě a pro hlasatele (za všechny jmenujme aspoň Ludmilu Kunešovou, Hanu Maškovou, Věru Pokornou, Jiřího Valentu, Dalibora Stuchlého, Ivana Rumla nebo Vladimíra Fišera) to byla velmi vítaná možnost osobnějšího i osobitějšího,

přirozenějšího a živějšího projevu, než jaký jinak vyžadoval panující úzus. Živé vysílání ovšem neznamenal žádnou improvizaci – to se tehdy ani nesmělo. Texty se připravovaly předem a všechny schvalovala sama Alena Maxová, eventuálně redaktor, který ji zastupoval.

Tým, který se na Kolotočích podílel, byl poměrně široký a také proměnlivý. Vystřídalo se v něm mnoho externistů, redakčních spolupracovníků a elévů, což bylo nutné vzhledem k rozsahu práce: vysílalo se pětkrát týdně, ale obsazení redakce zůstalo stejné. Postupně se však zformoval víceméně stálý okruh „kolotočářů“ zvenčí. Byl to především Ivan Růžička, muž mnoha profesí, který v rozhlase hojně působil do roku 1968, kdy emigroval, a který patřil mezi zakladatele Kolotoče a vnesl do něj mnoho nápadů. A dále Čeněk Sovák, Jiří Navrátil, Dalibor Pokorný (ten vstupoval do Kolotoče hlavně v jakýchsi dadaistických dialozích, ve kterých s Josefem Hlinomazem představovali svérázného myslitele hajného Lopuchu a servilního redaktora doktora Třapce) a také řada elévů – Jitka Šestáková, Mario Stretti, autorka tohoto článku a mnoho dalších. Materiály nalézali autoři především v několika redakčních deskách, volně přístupných na polici v pracovně paní Maxové: v deskách se shromažďovaly příspěvky, které různí přispěvatelé překládali z tehdy těžko dostupných a tím žádanějších zahraničních časopisů, a tzv. okénka z pera odbor-

níků na jednotlivá témata, jako byla např. heraldika, zahrádkářství, právní poradna atd. – těch oborů a okruhů se postupně vystřídalo hodně. Nejprve Ivan Růžička a po jeho odchodu Jiří Navrátil (pro tento případ pod jménem Jakub Navrátil) připravovali a sami namlouvali psychologickou poradnu, do níž posluchači posílali dotazy a svěfovali se se svými problémy. To byla velmi úspěšná – i proto, že tehdy snad s výjimkou Sally v Mladém světě ojedinělá – rubrika. Každý autor pak do „svých“ Kolotočů připojoval i vlastní příspěvky: drobné úvahy, minifejetonky, citáty a z různých pramenů nasbírané zajímavosti.

Oblíbené byly kuchařské recepty (tehdy jich nebyla taková záplava jako nyní) a dodnes si vzpomínám na množství dopisů, jimiž posluchači reagovali na jakýsi problematický předpis na sypaný jablkový koláč: dokonce jsme tehdy dostali několik koláčů na ochutnání a posouzení.

Je škoda, že historii Kolotoče nikdo nezaznamenával průběžně: lidé, kteří se na něm podíleli, dnes už z valné většiny nejsou mezi námi a vzpomínky blednou a vytrácejí se. Možná by stálo za to, aby se ti, kteří tu dobu ještě pamatují – třeba Jana Sovová, která tehdy pracovala v sekretariátu redakce, Jitka Šestáková nebo Jiří Navrátil, někdy sešli a dali své vzpomínky dohromady. Příběh rozhlasu by byl zase o kousek celistvější.

ROZHLASOVÁ TECHNIKA

Filip Rožánek

Digitální rozhlas se rozvíjí, další země posoudí vypnutí FM

Nizozemsko je nejnovějším členem rodiny států, ve kterých naplno funguje digitální rozhlas. Švýcarsko, Velká Británie a Dánsko posoudí vypnutí FM.

Digitální rozhlas je v Evropě na vzestupu. Vyplývá to z dat prezentovaných asociací WorldDMB v nizozemském Amsterdamu, kam ve dnech 5.–6. listopadu 2013 přijeli všichni, kdo mají s digitálním vysíláním něco společného.

Nizozemsko konferenci hostilo také kvůli tomu, že od září 2013 patří na seznam států s celoplošným pokrytím digitálního rozhlasu. Tamní obyvatelé naladí 26 stanic. Většina z nich je soukromých, navíc 12 programů je zcela nových, zbytek jsou stanice, které už vysílají na FM. K pokrytí celé země digitálním signálem komerčních stanic stačilo 34 vysílačů DAB+.

V roce 2016 Nizozemsko stav digitálního rozhlasu vyhodnotí. Pokud bude natolik úspěšný, že by mohl v krátké době nahradit analogový příjem, bude to pro nizozemskou vládu sloužit jako důvod k vypnutí celoplošného analogového vysílání na FM. Nejpozději se tak stane v roce 2023. Základní podmínkou je, aby tou dobou nejméně polovina domácností měla alespoň jeden digitální přijímač.

Současné analogové stanice mají licence do roku 2017. Nové licence pro FM stanice už udělovány nejsou, udělují se pouze digitální. Provozovatelé celoplošného vysílání zároveň museli investovat do digitálního rozhlasu, a to nejpozději k 1. září 2013. Regionální vysílatelé mají čas do 1. září 2015. Všichni musí spolupracovat na propagaci digitálního rozhlasu. Na financování marketingové kampaně se podílí veřejnoprávní rozhlas, soukromé stanice, ministerstvo a vysílací rada. Kampaň poběží celý příští rok.

Strategii rozvoje má na starosti ministerstvo hospodářství. „Proč je rádio i v dnešním světě tak důležité? Je rychlé, je jednoduché – a co je nejdůležitější, je zdarma, posloucháte ho, jak dlouho chcete, a nic vás to nestojí,“ podotkl zástupce ministerstva Mark Dierikx. „V případě nouze je rozhlas základním zdrojem informací. Rozhlas je důležitý pro šíření a získávání informací, názorů, hudby a zábavy. Rozhlas je proto záležitostí veřejného zájmu,“ dodal.

Nizozemská vláda, která schválila základní strategii digitálního rozhlasu už v roce 2009, dala přednost normě DAB+. Definovala tři výhody, které má digitální signál oproti analogovému vysílání: větší výběr bezplatných stanic, efektivní využití kmitočtového spektra a prostor pro inovativní služby. Zároveň však platí, že nizozemský rozhlasový trh je trochu specifický: 61 % obyvatel uvádí, že rádia poslouchá prostřednictvím kabelové televize. Na autorádiích, která jsou pro jiné země klíčová, je ladi jen 28 % Nizozemců.

Po digitalizaci následuje vypnutí FM

Některé země už se rozhodly, že po úspěšném pokrytí celého území digitálním signálem vypnou analogový rozhlas. Regionální stanice budou moci analogově vysílat dál.

Dánská vláda například předpokládá vypnutí analogového vysílání v roce 2019, pokud bude 50 % lidí poslouchat rádio digitálně. V Dánsku jsou k dispozici dvě digitální sítě, v prosinci 2013 začala jednání o třetím multiplexu. Dánové si pořídili už 1,7 milionu kusů digitálních přijímačů.

Vláda Velké Británie oznámila harmonogram vypnutí FM vysílačů 16. prosince 2013, tedy už po uzavěrci tohoto čísla Světa rozhlasu. Základní podmínky jsou dvě – pokrytí srovnatelné s analogovým vysíláním a 50 % poslouchu digitální cestou (je přitom jedno, zda přes internet, televizi nebo DAB). Podle nejnovějších čísel poslouchá rádio digitálně 51 % Britů a 24 milionů dospělých už má DAB přijímač.

Norové stanovili jako podmínku pro vypnutí analogu 90% pokrytí digitálního multiplexu s komerčními stanicemi a 99,5% pokrytí multiplexu veřejnoprávního rozhlasu. Obou těchto hodnot už bylo dosaženo. Prodeje digitálních přijímačů rostou o desítky procent a úspěšné jsou i čistě digitální stanice. Termínem vypnutí bude buď rok 2017, nebo rok 2019. Který z nich to bude, to určí několik parametrů: zda bude splněno pokrytí (to už se zdařilo), zda se prokáže přidaná hodnota (vysílá 21 digitálních stanic), podíl digitální poslouchavosti (musí činit alespoň 50 %) a vhodná řešení digitálních rádií v autech. Poslední jmenovaná podmínka je teď hlavním předmětem zájmu všech zúčastněných subjektů. Norové však jsou výrazně optimističtí a analogového vysílání se chtějí zbavit tak jako tak.

Švýcarsko oznámilo strategii po uzavěrci Světa rozhlasu, stanovilo harmonogram pro příštích pět až osm let. „Během pěti až deseti let začneme s vypínáním FM. Komerční vysílatelé mají velký zájem o vypnutí FM, protože si nemohou dovolit souběžné analogové a digitální vysílání,“ řekla v Amsterdamu Beatrice Merlach, která je ve Švýcarsku zodpovědná za propagaci digitálního rozhlasu.

Aktuální informace o digitálním vysílání jsou k dispozici na rozhlasovém webu www.rozhlas.cz/digital.

OSOBNOSTI – VÝROČÍ

PhDr. Bohuslava Kolářová

Eva Mastná, provd. Deleva, roz. Červenková

5. 7. 1928 Praha

Po ukončení měšťanské školy studovala rok na grafické škole. Ve studiích nemohla v době války pokračovat, protože byla s dalšími studenty nasazena do továrny.

Po osvobození prošla roční anglickou školou v Ústavu moderních řečí a pak nastoupila u soukromé firmy Imwilex. V r. 1947 přešla do zahraničního obchodu k firmě Ferromet, a. s. V tomto podniku byla i členkou recitačního souboru a často s ním veřejně vystupovala.

V r. 1951 se přihlásila do konkurzu na místo hlasatelky v Československém rozhlasu. Zkouška dopadla kladně, E. Deleva byla přijata zprvu jako hlasatelka a později inspektorka programu. V této funkci mohla využít svých jazykových znalostí (angličtina, němčina, později ruština). V práci se projevovala jako operativní, pohotová a bystrá režisérka programu, dle potřeby a na přechodnou dobu bylo využíváno i jejích hlasatelských schopností.

Pro E. Delevu nebylo období nastupující normalizace jednoduché, vrátila legitimaci KSČ, protože nesouhlasila se vstupem vojsk Varšavské smlouvy. V této době však nebylo možné jen tak ze strany vystoupit, proto ji prověřková komise v roce 1970 z KSČ vyškrtla. Díky její pracovitosti, obětavosti a organizačnímu talentu však v rozhlasu zůstala. Osvědčila se jako průvodkyně programu, získávala kladný posluchačský ohlas, mj. i za realizaci pořadů Kolotoč. Měla dispozice pro pohotovou koncepci průvodního slova, výrazové určitosti, jistoty projevu a diferencovaného stylového pojetí a velmi dobré hlasové zabarvení. Jako samostatná programová inspektorka Eva Mastná (v roce 1974 se provdala za redaktora Karla Mastného) zabezpečovala nejen režijní stránku vysílání, ale také vhodný hudební doprovod slovesného programu.

Jako hlasatelka a průvodkyně programu působila na hlavních okruzích i pro Čs. zahraniční vysílání, Pražský zvukový deník, Středočeské vysílání, spolupracovala i s Hlavní redakcí armády, brannosti a bezpečnosti na pořadu Zelená vlna. Svých zkušeností využívala při zácvičku a odborné výchově mladších spolupracovníků. Za svou práci byla v rámci rozhlasu několikrát oceněna. Do důchodu odešla koncem roku 1988, ale poté až do roku 2000 externě spolupracovala jako hlasatelka; měla výhodu, že zvládala práci s internetem – tiskla si zprávy, pro které se dříve muselo chodit do směny.

hlasatelka, programová inspektorka

Paní Eva nám odpověděla na několik otázek:

Pracovala jste v Československém rozhlasu téměř 40 let, takže by na Vaše vzpomínání nestačilo celé číslo Světa rozhlasu. Vybavíte si své hlasatelské začátky a atmosféru, která byla v rozhlasu?

Doba, kdy jsem udělala konkurz na hlasatelku Československého rozhlasu, byla pro mě neskutečně krásná. Byla jsem mladá, práce v rozhlasu byla zajímavá, rozmanitá a úplně mě pohltila. Pořady, které jsem uváděla, mě nutily stále se něčemu novému učit, získávat informace a tak rozhlas nenásilně rozšířil moje vědomosti a stal se vlastně mým učitelem.

Jaká byla 60. léta? Vzpomenete si na některé pořady, které jste – použijte současný termín – „moderovala“? Např. Kolotoč, jehož 50. výročí také připomínáme.

Především zprávy, které jsem uváděla, vyžadovaly nezávislý projev, a tak když vznikl např. Kolotoč, těšila jsem se na jeho moderování, protože příspěvky, které obsahoval, byly nestandardní, vtipné, takže jsem mohla reagovat emotivně a projevit svůj názor.

Kteří z kolegů Vám zůstali nejvíce v paměti?

Práce hlasatele vyžadovala spolupráci s režii, hudebním redaktorem a technickým pracovištěm, a tak všichni kolegové, se kterými jsem za ta léta byla v blízkém kontaktu, se stali mými přáteli, a tak těžko vzpomenout jen na některé z nich.

Jaké možnosti a omezení v práci jste měli v 80. letech?

Vzpomínku na 80. léta snad vystihuje tato příhoda. Četla jsem s kolegou v 19.00 hod. Rozhlasové noviny. Studio bylo vybaveno panelem se dvěma tlačítky. Jedno, tzv. kašlák, umožnilo během vysílání si odkašlat, aniž bylo cokoli slyšet do vysílání, druhé umožňovalo dorozumívání s režii. V okamžiku, kdy jsem sdělovala, že „soudruh Husák odjel na pozvání sovětské vlády na dovolenou na Krym“, jsem si potřebovala odkašlat, ovšem zmáčkla jsem omylem tlačítko do režie, takže nepříjemný zvuk byl ve vysílání. Okamžitě po zprávách volali z ÚV KSČ, co si to ta soudružka hlasatelka dovoluje znevažovat tak důležitou zprávu. Marně režisér upozorňoval, že to bylo neúmyslné. Dalšího půl roku jsem se nesměla „objevit“ ve vysílání.

Mgr. Tomáš Bělohávek

Ing. Alfred Technik

6. 8. 1913 Jiřetín (uváděna Smržovka u Tanvaldu) – 17. 12. 1986 Praha

publicista, spisovatel, geodet, vysokoškolský pedagog

V letošním roce si připomínáme 100. výročí narození Alfreda Technika, který patřil k významným tvůrčím postavám v historii Československého rozhlasu. Během své třináct let trvající redaktorské a reportérské práce připravil pro rozhlasové vlny více než 3000 nejrůznějších pořadů, besed, pásem, reportáží a dokumentů. Kromě novinářské činnosti proslul také jako úspěšný spisovatel, publicista a uznávaný vysokoškolský pedagog.

Ačkoli má Alfred Technik na křestním listě napsáno místo narození v obci Smržovka v okrese Jablonec nad Nisou, ve skutečnosti spatřil světlo světa v rodném domku v Jiřetíně na břehu říčky Kamenice.¹ Narodil se do nemajetné dělnické rodiny Stanislava Technika, profesí zámečnicka, a jeho manželky Anny, roz. Mikešové, která pracovala v textilní továrně jako dělnice. Matka však záhy zemřela a malý Alfred byl od roku 1915 vychováván u své tety, která se živila jako námezdní pracovníce v zemědělství.

V šesti letech začal chodit do obecné školy v Jiříně, kterou navštěvoval do roku 1924. Další dva roky docházel do škamen měšťanské školy v Tanvaldu. Mezi lety 1929–1931 studoval na Reálném gymnáziu v Liberci a v období let 1931–1934 na reálce v Turnově, kde také v roce 1934 složil zkoušku z dospělosti. Po maturitě se zapsal na obor geodézie na Vysoké škole speciálních nauk ČVUT v Praze, kde absolvoval osm semestrů před uzavřením českých vysokých škol. Vysokoškolská studia mohl dokončit až po druhé světové válce. Stalo se tak dne 17. prosince 1945 po složení II. státní zkoušky na Fakultě zeměměřičského inženýrství ČVUT v Praze.

Již od svých raných let se věnoval tvůrčímu psaní. Jeho literární tvorba začala během středoškolských studií. V šestnácti letech zveřejnil své první básně ve Studentském časopise. V letech 1932–1934 působil jako stálý spolupracovník libereckého Severočeského deníku, který řídil básník Miloslav Bureš. Později přispíval také krátkými fejetony, povídkami a reportážemi v celostátních tiskovinách. Jeho práce nalezneme v Lidových novinách, Národní práci, Českém dělníkovi i v časopisech Mladý svět, Květy a Technik. V novinářském řemesle pokračoval i během vysokoškolských studií v Praze. Těžiště svého tvůrčího úsilí začal postupně směřovat ke spolupráci s Československým rozhlasem, do kterého také po uzavření vysokých škol nastoupil.

Do rádia zaslal svoji první práci již v roce 1933. Od roku 1937 začal spolupracovat s dělnickým rozhlasem jako autor-externista. „Reportérskému umění“ se postupně učil u dr. Jana Šnobra. V dělnickém rozhlase se Alfred Technik věnoval problematice, kterou důvěrně znal ze svého dětství. Psal pořady, ve kterých se zabýval převážně dělnickou a manuální prací a sociálním postavením dělnictva v soudobé společnosti. Nevyhýbal se ani technickým a hospodářským problémům, pro které měl dostatečnou průpravu z dob svých studií na ČVUT.

Poprvé promluvil do mikrofonu dne 19. února 1937, když přednesl svoji přednášku *Práce, kterou zrodila kri-*

ze. Z roku 1937 pochází ještě přednáška *Připravujeme prázdniny dělnickým dětem* a dvě scénky *Svárov* a *Skláři*, za kterou dostal I. cenu v soutěži Československého rozhlasu pro průmysl, obchod a živnosti. O rok později odvyšil rozhlas dalších pět jeho autorských prací. Za přednášku *Perspektivy českých sklářů* (z 23. 9. 1938) byl odměněn I. cenou Ing. dr. Vrby.

Tvůrčí činnost Alfreda Technika se rozrůstá v roce 1939, kdy byl zřízen Odbor pro reportáže a odborné rozhlas, se kterým začal spolupracovat na vytváření programu. Do tohoto oddělení byl také dne 1. prosince 1939 přijat jako stálý spolupracovník-externista. Pracoval tu pod vedením Ing. J. Cincibuse a Ing. dr. Bohuslava Horáka. Připravoval především přednášky, reportáže, zpravodajská pásma a rozhovory.

Jen za rok 1939 odvyšil rozhlas 23 jeho příspěvků. Úspěšné byly především dvě reportáže *Z českých silnic* (23. 9. a 7. 10. 1939). Pro rozhlasový archiv natočil mimo jiné pořad *Studentská kolonie na Letné* (4. 9. 1939).

Na návrh dr. Bohuslava Horáka nastoupil Alfred Technik dne 16. června 1941 na pozici programového úředníka reportážního oddělení. Na redaktorskou a reportérskou práci se připravoval velmi svědomitě, což dosvědčují i jeho ortofonická cvičení u prof. Pelikána, na která docházel od 30. listopadu 1939. Jako reportér byl pověřen přípravou a psaním textů a přednesem živých vstupů a reportáží.

Během okupace připravoval pořady, které měly velký ohlas u posluchačů. Za všechny jmenujme cykly *Z reportérova zápisníku* a *Z reportérova mikrofonu*, ve kterých se opět věnoval tematice dělnické práce. Výborně byly například hodnoceny reportáže *Dvě kartotéky* (15. 2. 1940) a *Muži pod Prahou* (30. 3. 1940). Alfred Technik byl svými kolegy uznáván za odborníka na technické objevy a vynálezy. Nepřekvapí nás proto, že se zabýval tématy z neznámého a pro posluchače zajímavého prostředí. Věnoval se tvorbě reportáží ze staveb dopravních tunelů, kanalizačních a vodovodních sítí apod.

V roce 1942 byl donucen, přes svůj výslovný odpor, připravit reportáž z pohřbu zastupujícího říšského protektora Reinharda Hendricha, kterou „...provedl takovým způsobem, že za ni byl tehdejší vedením rozhlasu ostře kritizován“.² Kritiku za přípravu tohoto pořadu si mnohokrát vyslechl i po druhé světové válce. Za zmínku stojí ještě jedna reportáž z jara roku 1944, která se věnovala příjezdu české mládeže do tábora Karlsfeld u Mnichova, kam byla odeslána na nucené práce skupina mladých lidí z ročníku 1921.

V květnu 1945 se Alfred Technik také aktivně zapojil do boje o rozhlas. Byl v úzkém kontaktu s příslušníky české policie, kpt. Rudolfem Suchánkem a kpt. Bohuslavem Valtrem, se kterými připravoval plány a detaily akce „Rozhlas“, která měla vrátit rozhlasovou budovu do českých rukou.³ Během Pražského povstání byl lehce zraněn, ale i tak vedl dvě improvizovaná natáčecí rozhlasová stanoviště. Z oněch památných dnů pochází také

proslulá reportáž z 9. května, která byla natočena v automobilu značky Tatra 8, ze které popsal Alfred Technik cestu tanků Rudé armády z Klárova až na Václavské náměstí.⁴ Po válce byl vyznamenán dr. Edvardem Benešem čs. medailí Za zásluhy 1. stupně.

V roce 1948 nastoupil Alfred Technik do kolektivu Mezinárodní výstavy rozhlasu (MEVRO). Na starosti tu měl mimo jiné propagační pořady. Za své působení byl poctěn Státní cenou za přínos rozhlasové tvorbě. Ve stejném roce, při příležitosti 25. výročí vysílání Československého rozhlasu, byl oceněn uznáním za obětavou práci. Později pracoval jako redaktor ve vzdělávacím odboru, kde – v letech 1948–1951 – působil jako zástupce vedoucího dr. J. Koláře. Ve vzdělávacím referátu připravoval pořady širokého spektra zahrnující vědu, techniku, budovatelská témata. Svě tvůrčí síly věnoval i zdravotnické problematice.

Během své kariéry spolupracoval se známými rozhlasovými pracovníky. Za všechny zmíníme Dalibora Chalupu, Josefa Koláře, Vladimíra Kovářika, Přemysla Pražského, Václava Růta, Františka Zemana a mnohé další.

Pracovní vypětí související s náročnou prací a každodenní únava z nervového vypětí se projevila na celkovém zdravotním stavu Alfreda Technika, jemuž ošetřující lékař doporučil v roce 1951 změnu zaměstnání. Na vlastní žádost tedy opustil rozhlas a vrátil se ke své původní zeměměřičské profesi.

Od 1. září 1952 nastoupil do pražského podniku Strojprojekt, kde zastával pozici civilního geometra a zástupce vedoucího technického odboru. U rýsovacího prkna se věnoval především projektování rozhlasových a televizních vysílačů a retranslačních stanic. Spolupodílel se na výstavbě vysílačů v Litomyšli a v Rimavské Sobotě.⁵ Velký zájem aktivně směřoval také k rodící se kybernetice. Jako vývojář vytvořil program pro počítač URAL 2 pro výpočet azimutální mapy světa.⁶

V roce 1959 požadoval dr. Josef Kolář, tehdejší náměstek ústředního ředitele Čs. rozhlasu, návrat Alfreda Technika do rádia na uvolněnou pozici hlavního redaktora HRDM. V dopise z 10. března 1959 A. Technik nabídku přijímá s následujícími slovy: „*Pracoval jsem v Čs. rozhlase 13 let a po šestileté inženýrské práci při projektování rozhlasových a televizních budov i vysílačů, vracím se ke svému původnímu povolání ze dvou důvodů. Projektová příprava oborů, které mi byly blízké, ve své podstatě končí. Na druhé straně vidím užitečnou perspektivu své budoucí činnosti v práci, kterou znám, v níž mám bohaté zkušenosti, a vidím v ní i dobrou možnost osobního uplatnění v zájmu veřejném... Žádám o přijetí do funkce, kterou jsem jako zástupce vedoucího vzdělávacího a školského odboru již zastával po boku Dr. Josefa Koláře. Pevně věřím, že budu moci na stejném pracovišti pokračovat stejně poctivě a intenzivně jako před lety a že mi v této funkci prospějí i léta praxe, kterou jsem do této doby absolvoval.*“⁷ Návrat bývalého zaměstnance do rozhlasu se nakonec neuskutečnil, neboť návrh dr. Josefa Koláře nebyl příslušnými orgány schválen na pokyn tehdejšího ústředního ředitele Karla Hoffmanna, kterému vadila Technikova reportáž z pohřbu Reinharda Heydricha.⁸

V letech 1962–1968 pokračovala kariéra A. Technika ve společnosti Strojprojekt, kde byl jmenován vedoucím technického odboru. Po odchodu z projekční kanceláře se několik let zabýval, dnes bychom řekli, vztahy a ko-

munikací s veřejností, když od roku 1968 do roku 1972 zastával funkci tiskového mluvčího Federálního výboru pro pošty a telekomunikace. Podzim své profesní dráhy strávil za katedrou. Od roku 1969 uplatňoval své bohaté novinářské zkušenosti jako vysokoškolský pedagog, neboť přijal místo odborného asistenta na Fakultě sociálních věd a publicistiky UK v Praze. Nejprve přednášel externě. Od roku 1973 byl pověřen vedením katedry rozhlasu, kterou převzal po doc. Vladimíru Kovářikovi. O rok později byl jmenován mimořádným profesorem historie a teorie rozhlasové tvorby a stal se také proděkanem pro politicko-výchovnou práci na téže fakultě. Na zasloužilý odpočinek odešel v roce 1980.

Pro A. Technika se stala rozhlasová reportáž a novinářská práce podnětem k jeho úspěšné beletristické tvorbě. Napsal několik románů, povídek, drobných próz a črt. Jak uvádí Josef Klempera: „*V celém literárním díle Alfreda Technika se prolíná hluboký zájem o lidi a jejich problémy, cit pro romantiku, jazyková čistota a vzácná autorova vlastnost být vždy citlivým a účastným pozorovatelem.*“⁹ Nejznámější je beletristické pásmo reportáží *Muži pod Prahou* (1942), dále román o skupině tunelářů *Barabové* (1943), baladický román *Mlýn na pornorné řece* (1956). V roce 1958 vychází román z romského prostředí *Tuláci věčné krve* a o tři roky později knížka o stávce textilních dělníků z 19. století *Svárov* (1961). Dále sepsal povídky s loveckou tematikou *Zelený zápisník* (1974) a popularizační knížku pro mládež o významu spojařů *Majáky televize* (1957). Poslední jeho monografií byl výbor z reportáží z let 1938–1974 *Rosa v pavučinách* (1978).

Závěrem připomeňme, že Alfred Technik také spolupracoval s tvůrci stříbrného plátna. Podle reportáže *Muži pod Prahou* sepsal scénář pro stejnojmenný film v režii Václava Švarce, který byl oceněn stříbrnou medailí na Bienále v Benátkách roce 1948. Režisér František Vlácil natočil v roce 1961 podle předlohy románu *Mlýn na pornorné řece* film *Ďáblova past*. Karel Kachyňa připravil celovečerní snímek *Pavlička* (1974) podle předlohy románu *Svárov*.

Dodejme, že Alfred Technik byl také členem Svazu čs. spisovatelů a Svazu čs. novinářů. Po druhé světové válce pojal za manželku lékařku Kamilu, roz. Fenclovou, která se věnovala pediatrii, s níž společně vychovali syna Petra.

Poznámky:

- 1) V. Mikolášek, Rozhovor s autorem „Svárova“, In: Průboj 8. 1970.
- 2) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Alfreda Technika, Dopis z 8. 4. 1959, bez č. j.
- 3) Alfred Technik, Pražská policie v boji o rozhlas, In: Náš rozhlas, č. 20, roč. XIII, 1946, s. 6.
- 4) Srov. Vladimír Hudec, Pracovali v našich řadách VII., Fakulta žurnalistiky, Za profesorem Ing. Alfredem Technikem, In: Univerzitní zprávy č. 5, Praha 1987.
- 5) Srov. Rozhlas a já. Prof. Ing. Alfred Technik, In: Rozhlas č. 5, Praha 1984, s. 16.
- 6) Kulturní tvorba 1. 8. 1963.
- 7) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Alfreda Technika, Dopis Alfreda Technika – žádost o přijetí z 10. 3. 1959, bez č. j.
- 8) Srov. Miloslav Pátek, Rozhlasáci, Edice rozhlasové práce č. 2, ročník XV., Praha 1991, s. 101.
- 9) Práce 5. 8. 1983.

PhDr. Sláva Volný ml.

Sláva Volný

11. 8. 1928 Spišská Nová Ves (Slovensko) – 29. 1. 1987 Mnichov (SRN)

rozhlasový redaktor

Sláva Volný – československý novinář, který působil v řadě časopisů a novin, aby posléze našel uplatnění ve svém životním povolání – rozhlasové žurnalistice. V pražském rozhlasu vytvořil stovky komentářů a reportáží včetně populárního pořadu *Písničky s telefonem*. Jeho jméno se stalo pojmem v období tzv. pražského jara a následujících událostí po něm. Nezapomenutelné jsou jeho přímé reportáže z ulic okupované Prahy v srpnu 1968. Zákonitě musela přijít emigrace a nabídka od rozhlasové stanice Svobodná Evropa, aby pro ni pracoval.

Ve Svobodné Evropě vysílal převážně v pořadu *Události a názory* a v padesátiminutovém magazínu *Rozhledy*. Po osmnáct let týden co týden natáčel své slavné *Listy přátelům*. Dával lidem doma v Československu svým hlasem naději, že bude líp. Do poslední chvíle věřil, že opět svoji milovanou Prahu uvidí. Bohužel, od mládí nemocné srdce nevydrželo. Zemřel 29. ledna 1987 a je pochován na mnichovském Severním hřbitově (Nordfriedhof).

Než se uzavřel jeho život, musel projít spoustou přehmatů, zvrátů a zklamání, aby pochopil, že život nepředělá, ale může pomoci svými schopnostmi tam, kde je to třeba; svojí explozí slovem a darem přesvědčit lidi kolem sebe. To vše v hojně míře uplatnil ve Svobodné Evropě.

Ale nepředbíhejme, to už byla poslední kapitola v jeho životě, k níž vedla cesta mnohdy více než trnitá. O tom všem, co prožil, jaké měl názory a jak se na vše dívá s odstupem let, napsal ve svých vzpomínkách, které nazval *Kvadratura času*. Je to zpověď, životopis člověka, který prošel entuziasmem poválečných let, v padesátých letech vstoupil do komunistické strany a s elánem a nadšením sobě vlastním se vrhl budovat mladou, novou republiku. Stal se z něj komunista tělem i duší, věřil své straně a tím pádem i našemu vzoru, velkému bratru Sovětskému svazu. Prohlídnutí bylo bolestné, ale než se to stalo, uplynulo poměrně hodně vody ve Vltavě a on sám v sobě prodělal mnohé změny.

Kvadratura času se vysílala poprvé ve Svobodné Evropě mezi 5. listopadem 1977 a 8. srpnem 1979 jako součást týdenního pořadu *Rozhledy*. Sláva Volný tam pravidelně psal své *Listy přátelům*, které už kdysi předtím byly samostatným pořadem. *Kvadratura času* tyto *Listy* na čas zastupovala. Sláva Volný četl své vzpomínky skoro vždycky sám, vlastním hlasem. Jsou to vzpomínky na jeho život. A jak to komentoval Karel Moudrý – jeho kolega ze Svobodné Evropy: „Jedna barikáda, mávání praporem, jedna velká hádka se šéfem.“

Zastavme se u významných momentů, které zasáhly a nějakým způsobem ovlivnily život Slávy Volného. V září 1947 usedl do lavic prvního ročníku opavské obchodní akademie. To již měl za sebou gymnázium a elektrotechnickou průmyslovku v Brně. Obě školy nedokončil, zběhl ze studií. Otec, středoškolský profesor a akademický malíř, ho přivítal se slovy, co bude dělat a z čeho bude žít? Nemohl pochopit jeho nadutou odpověď, že re-

publika čeká na ty, kteří chtějí roztáčet kola válkou zničené země. Vyslyšel hesla prvních poválečných měsíců a šel „budovat lepší zítřek“ do továrny jako dělník. V jednom dni se mu podařilo spálit dva téměř nové elektromotory, které měl opravit. Nakonec skončil s lopatou v ruce u vyvážení popela z kotelny. Pořád sice věřil ve vedoucí úlohu dělnické třídy, ale po roce sám dal raději přednost obchodní akademii. Byla to elitní škola, která vychovávala budoucí kapitány socialistického zahraničního obchodu. Na škole byl kooptován do okresního výboru Svazu české mládeže. To už bylo po únoru 48, za časů známé klukokracie modrokošilatých chiliastů, kteří svůj zářivý sen o novém světě realizovali nejčastěji tím, že například jako přísedící maturitních komisí ničili sny a naděje těch druhých, kteří nebyli ochotni se poslušně přizpůsobit nárokům a měřítkům svých zblblých svazáckých vrstevníků. Pro ilustraci stačí uvést příklad z prvního máje 1951. Václavským náměstím pochodovali ne jednou, ne dvakrát, ale hned čtyřikrát. Tak se té slávy nemohli nabažit.

Do zahraničního obchodu přišel v roce 1951 s přesvědčením, že není pevností, jež by bolševici nemohli dobýt. Záhy zjistil, že je mnohem těžší dobývat světový trh. Pochopil, že vlastně nejde o žádné dobývání, ale prostě získat jen a jen nějaké dolary, i třeba vydělané hluboko pod cenou. To bylo první střetnutí ideologie s realitou. Tehdy poprvé Sláva vytušil, že v časech, kdy má přestat platit zásada člověk člověku vlkem, začíná platit princip člověk člověku soudruhem, v praxi mnohem vražednější. S odvahou, která pramenila z neinformovanosti vlastní celé svazácké generaci, se pouštěl do všeho možného. Začal psát pro deník *Práce*. Sepsal třeba brožurku o poměrech v britských východoafrických koloniích, aniž postřehl, že sám žije v sovětské středoevropské kolonii. Mezitím shledával, že mezi novými kádry, k nimž patřil a mezi něž se sám počítal, převládají staré svině. Již tenkrát prožil první ostré konflikty vyplývající v podstatě z nedorozumění. Sláva Volný věřil, že ONI reprezentují pozůstatky „starého světa“, nechápaje, že právě na nich spočívá ten *brave new world* lidové demokracie, socialismu a komunismu. Zákonitě muselo přijít to, co přišlo. Na hodinu dostal výpověď pro ztrátu důvěry a tehdy, jak sám později napsal, se v něm zrodilo rozhodnutí stát se žurnalistou. Své první krůčky již prodělal jako externista, když zásoboval *Práci* svými články o problematice zahraničního obchodu. Z hospodářské redakce *Práce* dostal po čase nabídku na stálý pracovní poměr a zde ho rovněž šest let po „vítězném únoru“ slavnostně přijali do komunistické strany. Pomalu se učil psát mezi řádky a nemohl pochopit, proč jako komunistický novinář v zemi, kde vládne komunistická strana, nemůže říkat naplno, co je pravda. Stále žil v přesvědčení, že myšlenka socialismu je tak správná a pevná, že sebehorší pravda jí nemůže otrástit, ale naopak socialismu pomáhá.

Dalším mezníkem a „slavnou érou“ ve Slávově životě se stal rok 1955. Startovala velká kampaň, jejímž účelem

bylo dosídlit pohraničí. Byl vybrán, spíše omylem, aby za zemědělskou redakci poreferoval o této akci na stránkách *Práce* (deník ROH – Revoluční odborové hnutí). Jako propagátor byl vynikající – naverboval sám sebe! Odešel do pohraničí s velkým idealismem a skutečným úmyslem udělat ze „svého statku“ prosperující podnik se socialistickým soutěžením. Nepochopil nebo nechtěl pochopit, jaká nálada vládne na tehdejší vesnici. V zemědělství v té době panovaly vůbec divné poměry. Politická linie zněla – kolektivizace. A tak se kolektivizovala za každou cenu. Státní statky už měly zabudované do svého plánu mnohamilionové ztráty. Byly obrazem bídy a utrpení. Začínal ve Skalné u Mariánských Lázní. Již tehdy pocítil první střety s realitou a komunistickými pohlaváry, které neustávaly ani po přeřazení na jiná pracoviště. Jeho kritika poměrů byla věcná a adresná. Svými články o katastrofálním stavu v pohraničí zásoboval redakci *Práce*. Na popularitě mu zrovna u jeho nadřízených nepřidaly. Další nepříjemnosti na sebe nenechaly dlouho čekat. Přeřazení na nejzpuštější statek v okrese Nejdek v Dolním Žďáru jen potvrzovalo skutečnost, kam spěje kritika komunistických funkcionářů. Co ho hnalo do těchto střetů? Jistě komunistické přesvědčení, ale také ctižádost. Jako každý měl rád úspěch, ale ne za každou cenu. Stačilo, aby byl jen trochu přizpůsobivější, a všechno mohlo být v nejlepším pořádku. Šlo však právě o to osudné „jen trochu“. Měl všechny předpoklady pro strnou kariéru a zároveň bylo jasné, že on ji udělat nemůže. Na to měl příliš pevné zásady anebo ještě možná tenkrát ideály. Po třech letech byl opět v Praze. Nepodařilo se mu udělat ani díru do světa, ani se prosadit, jak si představoval.

Období mezi roky 1959 až 1965, než nastoupil do rozhlasu, můžeme charakterizovat jako hledáním sebe sama a novinářským zráním. Vystřídal několik redaktorských míst od redaktora časopisu *Horník* přes šéfredaktora čtrnáctideníku *Zemědělský a lesní zaměstnanec* až po časopis *Lidová kontrola*, kde se více méně dobře seznámil s Josefem Smrkovským, později velice známým protagonistou „pražského jara“. Vedl s ním dlouhé polemiky o smyslu komunismu a postupně se léčil z mládežnického idealismu. Stihl navštívit Sovětský svaz, který, jak sám napsal, znamenal další mezník v jeho životě a léčebnou kúru z komunismu.

Do rozhlasu, zemědělské redakce, nastoupil v době, kdy se československá žurnalistika začala pomalu probírat z černobílého, dogmatického vidění světa. V rozhlasu poznal, jaký dosah může mít slovo a co to je hovořit k milionům posluchačů. Začátky nebyly lehké, šéfové s ním měli starosti pro jeho prudkou povahu, která vyznávala jen přímý tah na branku. Netrvalo dlouho a tento osobitý rys mohl naplno uplatnit. Začaly se dělat nové pořady, které měly být skutečně pro lidi. Jeden z nich dostal název *5P aneb pět právníků projednává právní problematiku*. Jeho smyslem bylo pomoci lidem, kteří již ztratili víru v jakoukoliv pomoc. Další pořad se jmenoval *Nad dopisy posluchačů z venkova*. Ten řešil problémy lidí z vesnice a snažil se najít případná možná řešení. Tyto pořady často vedl Sláva Volný sám a stal se jimi nesmírně populární. Lidé skutečně měli vidět a poznat, že se na politické scéně otepluje. Denně dostával desítky dopisů, v nichž se lidé na něj obraceli se svými osobními problémy. Téměř každé odpoledne na něho čekalo v hale rozhlasu několik posluchačů, kteří s ním chtěli hovořit a vá-

žili cestu do Prahy ze všech koutů republiky. Tato doba, jak ji sám definoval, se stala časem, kdy Sláva Volný politicky dozrával. Měl možnost seznámit se s životem stovek obyčejných lidí a poznat jejich nesnáze, potíže a tužby. Na vlastní oči se mohl přesvědčit, čeho všeho jsou schopny orgány socialistické moci a jejich věrní služebníci. Začal prožívat to, čemu se říká sebezpytování a zamýšlení nad tím, co dělal v minulosti.

Události dostávaly čím dál rychlejší spád. Novotného režim osobní moci začínal být unaven a všichni cítili, že soukolí státního aparátu se nepohybuje již s takovou lehkostí a samozřejmostí jako před lety. Konec roku 1967 a následující rok 1968 byly na události nesmírně bohaté, dalo by se říci až hektické. Po čtvrtém sjezdu spisovatelů nastalo období oblevy a postupného tání. Do devítileté zimy se dralo jaro a lidé měli najednou strašnou chuť žít. Opozice rostla i uvnitř strany. Na pátém sjezdu sice ještě novináři poslušně sklonili hlavu, ale ve společnosti to vřelo čím dál více. Dva týdny na to přišel Strahov, kdy se studentská recese proměnila v demonstraci proti režimu. Brutální zásah policie pouze podtrhl neschopnost strany a vlády řešit nazrálé problémy. Režim se stával nervózní až hysterický. Začaly odbíjet poslední hodiny vlády Antonína Novotného. Začátek roku 1968 přinesl první změnu. Do čela strany se dostal nový člověk, pro většinu novinářů neznámý – Alexander Dubček. Pro Slávu Volného nastává období horečnaté práce, která skončila až ve Svobodné Evropě. První interview, kde se otevřeně hovořilo o problémech, které zajímaly obyčejné lidi, poskytl Slávovi z tzv. mocných Josef Smrkovský. A jak píše později ve své *Kvadratuře času*, Smrkovského slova pronesená v rozhlasu dala do pohybu lavinu, která vše dala do pohybu. Novináři po dlouhých letech ucítili svoji příležitost. Začaly se přetřásat témata pro komunistickou stranu více než nepříjemná. Od případu Jana Masaryka začínaje, přes nezákonnosti v padesátých letech a konče naší tzv. výhodnou spoluprací se Sovětským svazem.

Začal se připravovat rozhlasový pořad *Písničky s telefonem*, který se výslovně zabýval vnitropolitickou situací. Tým tvořili například Karel Jezdinský, Karel Kyncl, Jiří Dienstbier, Věra Štovičková, Jindřiška Sobišková a samozřejmě Sláva Volný. Žádné téma nebylo tehdy tabu. Z dalších pořadů, které Sláva dělal, jmenujme *Koho chceme slyšet*. Představoval osobnosti veřejného života, podle přání posluchačů. Jména jako Smrkovský, Dubček, Černík, Zdeněk Mlynář či profesor Šik byla nejžádanější. V této době, která dostala název „pražské jaro“, se stala rozhlasová žurnalistika pro Slávu Volného už nejenom koníčkem, ale přímo vášní, která přerostla v posedlost. Mezi posluchači byl stále populárnější.

Připomeňme si alespoň jeho vynikající reportáž, ve které odhalil pozadí teroristické akce, k níž došlo počátkem padesátých let v Babicích – totiž jako provokaci Státní bezpečnosti. Sláva se hlásil do živých pořadů krátkovlnnou vysílačkou ze všech krajů republiky – a jedno věděli jeho kolegové určitě, jak vzpomínal po čase Karel Jezdinský, že „...když mu předají slovo, už ho nedostanou zpátky“.

Nezůstával čas na nic jiného, co měl tak rád a co byla druhá strana jeho osobnosti. Večírky s přáteli, poklidné vysedávání a klábosení v hospodě Nad rozhlasem nebo U Jelínků, kam chodili kolegové z televize. Oblíbená vinárna Moravěnka, kam mnohokrát zavítal a pobyl

do pozdních nočních hodin, přišla také zkrátka. Byl výborný tanečník a to ženy oceňovaly. U něžného pohlaví byl oblíbený, měl je rád a ony měly rády jeho. Miloval život na výsluní, miloval luxus, ale ne tím způsobem, aby mu mohl přinést uspokojení. Uměl ocenit pravé přátelství, kterého si vážil a které potřeboval k životu se stejnou intenzitou, s jakou potřeboval svobodu, kterou chápal až absolutně. Sláva byl možná až příliš volný, měl smysl pro humor, zdánlivě uměl vyřešit každý problém. Říkal, že není třeba lpět na životě, ale že je ho třeba užívat. Svůj život si Sláva definoval na tři části. Ta první třetina života žurnalistika, ta druhá bridž a ta třetí ženy. Tvrdil o sobě, že člověk má sedět na trojnožce – práce, rodina a hobby. Dodržoval to důsledně, v jednom velkém víru, neboť nemoc ho naučila od mládí žít pro den a nešetřit sebe ani jiné. Dokonce ani ten život ne. Na závěr, na dokreslení jeho osobnosti, uvedu jednu vzpomínku z Mnichova, jak ji zachytil Karel Moudrý. „Občas v neděli ráno o sedmé, v hodinu nepřístupnou, ozval se telefon. Sláva nás svolával do jedné mnichovské cukrárny, kde lidé spořádaně namáčeli rohlíky do kávy, ukrajovali způsobně lžičkou dorty. My tam pili bublinky a Sláva zářil, že se mu podařilo dostat lidi – v neděli – z pelechu, což považoval za důkaz oddanosti, tomu, čemu se říká přátelství. Kdo nepřišel, byl proklet. Sláva nadával, sliboval, že takového člověka už nikdy nechce vidět a lituje hodiny, kdy ho poznal. Zapomínal na sliby a výhrůžky dřív, než dopil sklenici.“

Poslední fáze „pražského jara“, které mělo tragickou dohru v srpnové okupaci, patří k nejčestnějším momentům Slávova života. V té hrozné noci na 21. srpna 1968 byl zase jako jeden z prvních, kteří se nebáli, a že jich nebylo moc, sednout za mikrofon v rozhlase a vyjádřit odpor proti spáchanému násilí. Svou rozhodností pomohl, aby se nedostal do nepravých rukou. Jeho podíl na vysílání svobodného Československého rozhlasu od prvních minut sovětské okupace je obrovský a nesmazatelný. Jeho tehdejší reportáže z pražských ulic patří už dnes ke klasice svého žánru. V těchto pár řádcích nelze obsáhnout drama ze srpnových dnů roku 1968, kdy se zemí valily tanky s našimi „rudými bratry“. Sláva Volný od první chvíle věděl, kde je jeho místo a jak moc si ho přejí jeho posluchači slyšet.

PhDr. Stanislava Střelcová

Helena Karásková – Nezapomenutelná rozhlasová osobnost

20. 8. 1923 Praha – 19. 4. 1980

„...Posláním naší soutěže není jen objevovat vynikající a nadějné jedince. Její hlavní cíl je výchovný!“ napsala redaktorka a vedoucí Concertina Praga Helena Karásková do jedné soutěžní brožury. Myslím, že to charakterizuje její konání. Slovo výchova však neužívala často, naplňovala ho pouze pravým obsahem a smyslem. Paní Helena Karásková se narodila před devadesáti lety – 20. srpna 1923, zemřela neočekávaně a předčasně 19. dubna 1980.

Nastupovala jsem do hudební redakce pro děti a mládež v roce 1990; panovala tam tvořivá atmosféra a snaha o to rozvíjet dále nosné myšlenky, které se uplatňo-

Co ještě dodat závěrem? Záhy po okupaci se rozhodl Sláva Volný odejít na Západ. A od té doby po 18 let zněl jeho hlas ze Svobodné Evropy. V exilu založil časopis *Text*, o němž se jednou Ferdinand Peroutka vyjádřil, že patří k tomu nejlepšímu, co za jeho dlouhé paměti v historii českého exilového tisku existovalo. Za rok 1968 dostal Sláva Volný spolu s Karlem Jezdinským nejvyšší novinářskou cenu. Paradox byl v tom, že byl již v Západním Německu a nikdo nevěděl, jak mu ji do Svobodné Evropy doručit. Byl prototypem politického novináře – bojovníka. S komunismem se rozešel pro jeho malost, špinavost a zákeřnost. Byla to v podstatě empirie, co určilo jeho životní dráhu. Měl výborný postřeh a smysl pro detail – snaha porozumět lidskému jednání a jeho motivaci. Jeho největší síla byla v polemice. Dokázal přesvědčit až sugestivním způsobem, odhalovat rozpory mezi komunistickou teorií a praxí, mezi propagandou a skutečností, mezi utopickou ideologií a brutálními fakty života.

Sláva Volný byl ještě za svého života mýtus. Předcházelo i provázelo ho cosi, co nelze koupit, získat, dokonce ani vydobýt, nebo se o to snažit. V čem tkvěl žurnalistický fenomén Sláva Volný? Jistě měl profesionální kvality, žurnalistické nadání a dynamický přednes, který se znásobil jeho mužným a sympatickým hlasem. Ale pravá příčina byla myslím ještě v něčem jiném. Lidé ho měli velice rádi. Psal pro ně a jiných ambicí ani neměl. Byl demokratem v srdci, ne rozumem. Měl lidi rád a oni cítili, že Sláva je jeden z nich. Když psal a hovořil, vyjadřoval pouze to, co si lidé mysleli a co cítili. Když to komunistickému režimu nandával vředy tvrdými údery, byli mu jeho posluchači vděční, aspoň chvíli šťastní a začala v nich klíčit naděje. Snad bude někdy líp. Byl tribunem potlačených, a v tom byla jeho síla. Naslouchala mu celá republika, lidé všech generací. Potvrdil to Gustáv Husák, když se snažil o žoviálnost a v jednom svém projevu prohlásil: „Neviem, ale aj vy možno počúvate toho Volného.“ Udělal mu, aniž chtěl, zaslouženou reklamou. Byl, jak to jednou napsal Jiří Lederer, „předním hlasem toho, co se nazývá a vždy bude právem nazývat pražským jarem. Jednou snad se z něho budou učit svobodní studenti svobodného novinářství“. A my můžeme jen dodat, že slovo se stalo skutkem...

hudební pedagožka (VŠ), redaktorka, zakladatelka hudební soutěže mladých talentů Concertino Praga, spisovatelka

valy dříve. K nim jsme přidávali nápady opřené o nové skutečnosti ve školství i v umění. Jména bývalých redaktorů, dramaturgů, hudebních režisérů a dalších pracovníků jsme si připomínali často a s láskou, mezi nimi byla rozhodně na předních místech dvě: Helena Karásková a Viktor Kalabis, shodou okolností oba narození ve stejném roce. Skladatele a legendárního hudebního režiséra a dramaturga Viktora Kalabise jsem poznala osobně, držel nad naší redakcí stále jakoby ochrannou ruku. Paní Helenu Karáskovou jsem sama nezažila, ale prostřednictvím kolegů jsme se postupně všichni noví, co do redakce přicházeli, s bývalou činností seznamo-

vali, byla to přirozená součást práce kolektivu, který se tam tehdy vytvářel.

Nejčastěji jsme o ní a o redakci hovořili s jejím bývalým kolegou, redaktorem Vratislavem Beránkem, který s ní od šedesátých let objevoval hudební tajemství v pořadech pro předškoláky a nejmladší ročníky základních škol. Vymýšleli se tam vědomostní i umělecké soutěže ve spolupráci s Hudební mládeží, s hudebními skladateli, např. Iljou Hurníkem, Petrem Ebenem, Janem Hanušem, Františkem Kovaříčkem, se spisovateli, třeba s Františkem Nepilem, s folkloristou a zpěvákem Pavlem Jurkovičem, s mnoha významnými herci, instrumentalisty, pedagogy a publicisty, pro něž nebyla ztráta času věnovat se v rozhlasu dětem a mládeži. Naopak si uvědomovali naději a poslání, které hudební výchova má v každé společnosti. Programy hudební redakce pro děti a mládež zaznamenávaly mezi posluchači všech věkových kategorií stejně jako u odborníků mimořádný ohlas.

V této souvislosti cituji text Vratislava Beránka, který uveřejnil v programové brožuře Concertina Praga v roce 1996: „...*Ke své práci byla Helena Karásková vyzbrojena solidním hudebním vzděláním na pedagogickém oddělení Pražské konzervatoře i několikaletou učitelskou praxí na střední škole. Odtud pramenil její vztah k mladým lidem i její přesvědčení, že rozhlas – zejména v době, kdy televize teprve vznikala – je prvořadou výchovnou institucí, která může oslovit a kultivovat miliony posluchačů. V těch letech nebylo snadné prosazovat kvalitu proti zjednodušujícím příkazům socialistické kulturní politiky. Helena Karásková dokázala se svým týmem, Hudební redakcí pro děti a mládež, nejen udržet dobrou úroveň programů, ale obohatit rozhlasovou práci o řadu dalších aktivit. Získávala ke spolupráci přední pedagogy, skladatele, interprety, podařilo se jí uskutečnit rozsáhlé výchovné seriály a vyvolat řadu dalších akcí, které svým významem přesáhly rámec rozhlasového vysílání. Redakce zvala do studií mladé hudebníky a zpěváky, pořádala posluchačské a interpretační soutěže. Nejzávažnější rozhlasové akcí, která vznikla z její iniciativy, je bezesporu Concertino Praga. Pro připomínku zásluh Heleny Karáskové o vznik a věhlas této soutěže získává každoročně absolutní vítěz mezinárodní rozhlasové soutěže cenu nesoucí její jméno.*“

Z archivních rozhlasových dokumentů připomeneme nyní další fakta. Paní Helena Karásková ukončila reálné gymnázium v roce 1942, následovalo studium na pražské Státní konzervatoři hudby do roku 1947, kdy také složila státní zkoušky učitelské způsobilosti. Koncem války pracovala rok v družstvu Dorka, organizujícím domácíou řemeslnou a uměleckou práci. V roce 1947 se stala výpomocnou učitelkou a později i smluvní profesorkou na Gymnáziu Sladkovského v Praze; Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy studovala v letech 1945 až 1949.

Do Československého rozhlasu nastoupila v září roku 1951 jako referentka pro hudební výchovu Školského rozhlasu, po reorganizaci v lednu 1953 byla zařazena jako vedoucí redaktorka hudební redakce pro děti a dorost. Řídila práci pěti redaktorů a celé redakce, dále schvalovala, jak bylo zvykem, všechny vysílané redakční texty. Připomeňme ještě, že redakce po dramaturgické a režijní stránce úzce spolupracovala i s dětským pěveckým sborem, jehož nahrávky pravidelně vysílala. Sa-

ma připravovala hudební čtvrthodinky pro mateřské školy a další hudební pořady pro děti ze základních škol. V jejím hodnocení bylo mj. také uvedeno, že se za jejího vedení vytvořil dělný kolektiv, který dosáhl výborných úspěchů v organizování hudebně vzdělávacích pořadů a soutěží, a to i na poli mezinárodním. Vytvořila průkopnické dílo v oboru hudební výchovy nejmladších dětských posluchačů. Tlak normalizace však zasáhl i tuto redakci – Helena Karásková byla v roce 1975 sesazena z vedoucí funkce na místo odborné redaktorky.

Dnešní dramaturgyně hudební redakce Vltavy Vladimíra Lukařová k tomu napsala: „*Zнала jsem ji od dětství, protože maminka Stanislava Lukařová nastoupila v roce 1967 do její redakce jako první tajemnice Concertina Praga. Helenka dokázala vládně, bylo-li třeba i nekompromisně, zvládnout různorodý kolektiv. Uměla vyjednávat i s představiteli KSČ a Národního výboru v Jindřichově Hradci, kde se konal Jihočeský festival. Její převedení do role redaktorky vyplývalo ze závěrů, které učinila prověřková komise v době normalizace. Na Helenino místo nastoupil dlouholetý člen redakce Miroslav Turek. Bylo to ale za daných okolností dobré řešení, Helena se stala v podstatě jeho zástupkyní, povedlo se tím uchovat dále relativně samostatné postavení hudební redakce pro děti a mládež. ...jako dítě a pak jako studentka ji mám v paměti jako velmi noblesní dámu.*“

Kromě programů vzdělávacích a popularizačních se H. K. zabývala také úrovní interpretačních výkonů mladé generace. Podle slov pamětníků se o různých námětech v redakci společně diskutovalo, a tak také vzniklo Concertino Praga, z iniciativy vedoucí redaktorky Heleny Karáskové zprvu jako domácí, tedy československá rozhlasová soutěž, od roku 1966 slavná mezinárodní soutěž mladých hudebníků, která trvá do současnosti. Uplatnily se tu talentované děti, dnes ti nejproslulejší interpreti z celého světa, kteří ve svých biografiích i na internetu neopomenou zdůraznit, že získali laureátský titul či byli oceněni na Concertinu Praga. Reprezentativní je to i pro dnešní Český rozhlas.

Na svou vedoucí Helenku Karáskovou neustále vzpomíná také paní Eva Schwarzová, dlouholetá sekretářka redakce. Ocenila její ukázněnost, věcnost a přirozenou autoritu. H. Karásková uměla naslouchat a společně se zasmát různým veselým kouskům, jejichž iniciátory byly zejména hudební režiséři Ferdinand Pohlreich a Viktor Kalabis. Po její náhlé smrti v roce 1980 se všichni společně usnesli, jak bylo v redakci zvykem, že se na ni nesmí zapomenout: ve spolupráci s ministerstvem školství tak byla cena pro absolutního vítěze mezinárodní rozhlasové soutěže mladých hudebníků Concertino Praga nazvána Cenou Heleny Karáskové.

Na konci sedmdesátých let ji zažili jako báječnou šéfkou i další režiséři a redaktori, nyní hudební skladatelé Otomar Kvěch a Lukáš Matoušek, který o ní mj. napsal: „*Helenka Karásková byla formát. ... Co jsem měl rád, byly její nejružnější vzkazy na malých papírkách, psané jejím rozmáchlým rukopisem. Když zemřela, některé tyto její vzkazy jsem měl ještě dlouho pod sklem pracovního stolu v redakci. Vyzařovala z nich její energie a její optimismus.*“

Hlubokých i žertovných vzpomínek na paní redaktorku Helenu Karáskovou jsem vyslechla během svých rozhlasových let mnoho. Byl to úctyhodný život.

Mgr. Eva Ješutová

Jarmila Votavová, roz. Jírová

3. 9. 1923 Turnov, okr. Semily – 16. 1. 2008 Malá Skála

socioložka a publicistka

Jarmila Votavová patřila k těm, pro které rozhlas vždy znamenal víc než jen vyplněnou kolonku v rubrice zaměstnaní. Narodila se jako starší sestra akademického malíře Josefa Jíry v rodině, kde otec, rovněž Josef Jíra, byl krejčí a matka v domácnosti. Dětství a mládí prožívala v malebném prostředí Českého ráje. V letech 1934 až 1942 vystudovala Reálné gymnázium v Turnově, ve válečných letech 1942–1944 pracovala u Okresní péče o mládež v Mladé Boleslavi a Železném Brodě. V následujících letech 1944–1946 absolvovala dvouletý abiturientský sociálně-zdravotní kurz a hned v prvních poválečných letech (1945–1949) pokračovala formou studia při zaměstnání na FF UK Praha, obor sociologie a psychologie. V té době byla zaměstnána na Zemském ústředí péče o mládež jako sociálně-zdravotní pracovnice, od r. 1947 do r. 1950 byla úřednicí na ministerstvu sociální péče. V r. 1951 je vyměnili za ministerstvo zdravotnictví, kde jako referentka školského oddělení působila do r. 1953. Zabývala se instruktáží a propagační činností.

V r. 1949 se provdala za Bohumila Votavu, úředníka na MPS. O rok později odešla na mateřskou dovolenou, po ní se vrátila ke své práci na ministerstvu. Na podzim r. 1953 nastoupila jako referentka pro lidovou správu do politického vysílání do Československého rozhlasu. V r. 1954 se jí narodil druhý syn, po návratu z mateřské dovolené povýšila na vedoucí oddělení korespondentů a v r. 1956 přešla do redakce pro ženy, kterou vedla Olga Vojáčková. Po jejím odchodu do důchodu se J. Votavová stala vedoucí redakce a na její původní místo byla převedena Otta Bednářová. V redakci vysílání pro ženy se J. Votavová velice výrazně podílela na obsahu tehdejších Půlhodiněk pro ženy, které byly zaměřeny hlavně na problematiku sociální, zdravotní, kulturní a poradenskou. K tomu ostatně měla jak vzhledem ke svému vzdělání, tak i předchozí odborné praxi výborné předpoklady. V redakci pro ženy setrvala do r. 1963, kdy přestoupila do vnitropolitické rubriky HRPV. Ještě před tím stihla absolvovat jednoroční kurz sociologie na vysoké škole politické.

V červnu 1966 se stala samostatnou redaktorkou skupiny pro vědecké řízení ustavené při ústředním ředitelství a od září začala v téže funkci pracovat ve Studijním oddělení. Jako koncepční pracovník se věnovala operativnímu výzkumu. Studijní oddělení vzniklo jako součást teoretického rozhlasového zázemí v období renesance rozhlasu v 60. letech sloučením dosud rozptýlených agend. Jeho vznik přispěl k posílení teoretické výzkumné činnosti Čs. rozhlasu a současně pozitivně působil na rozvoj programové práce a vedl k jejím lepším výsledkům. Pod vedením Jiřího Lederera (od r. 1962) se úroveň Studijního oddělení zvyšovala, postupně rozšiřovalo svůj záběr od rozhlasové teorie a sociologie přes lingvistiku až po historii. Během relativně krátké doby se podařilo vytvořit odborné výzkumné a vzdělávací centrum, které se ctí obstálo i v mezinárodním měřítku. Navíc se v 60. letech ve Studijním oddělení sešla skupina výjimečných a progresivně přemýšlejících lidí, jako byli

např. Josef Branžovský, Vladimír Bozděch, Jaroslav Kasan, Jan Lopatka, Jiří Ort, Václav Smitka...

Po odchodu Jiřího Lederera v srpnu 1967 byla řízením SO pověřena právě Jarmila Votavová. K jejím hlavním úkolům patřila organizace odborné výchovy rozhlasových pracovníků a jejich seznamování s progresivními domácími i zahraničními tvůrčími zkušenostmi. Povinností bylo i sledovat zahraniční teoretickou literaturu a vývojové tendence rozhlasové teorie a aplikovat je do práce oddělení. Pod jejím vedením se mimořádná pozornost věnovala výzkumu poslechovosti, zájmu posluchačů, oblíbenosti, motivace atd. Na projektech v této oblasti pracovala společně se Zdeňkou Kadlecovou, Hanou Klimešovou a J. Kasanem. Po uplynutí jednoroční zkušební doby bylo konstatováno, že se jí podařilo Studijní oddělení „podstatně zkonsolidovat a orientovat ho převážně na nejdůležitější úkoly v oblasti výzkumu poslechovosti rozhlasu“ a k 1. dubnu 1968 byla do funkce vedoucí SO jmenována. Studijní oddělení i sama Jarmila Votavová měly před sebou celou řadu úkolů. Jejich velké plány zmařila „bratrská pomoc“. V srpnu 1968 se totiž pracovníci Studijního oddělení zapojili do práce skupiny, která v jeho prostorách v Rubešově ulici pod vedením Dagmar Maxové realizovala odposlechovou službu zahraničních stanic pro rozhlasové protiokupační vysílání a zásobovala je zprávami. Trest za aktivní účast na protiokupačním vysílání na sebe nenechal dlouho čekat, k 1. prosinci 1970 rozhodlo normalizační vedení o zrušení Studijního oddělení, když ještě před tím tam převedlo členy bývalého vedení, např. PhDr. R. Běhala nebo ing. Jiřího Kmocha. Všichni pracovníci byli propuštěni a veškerý nashromážděný materiál, včetně rozsáhlé knihovny, byl zlikvidován.

Za šest let realizovalo Studijní oddělení celkem 26 výzkumných projektů. J. Votavová současně kromě vlastní činnosti redigovala i teoretické práce, vydávané Studijním oddělením – periodika *Rozhlas ve světě*, *Informace* – učebnice – semináře, *Kapitoly* z dějin a monografické sborníky, celkem 28 publikací, kromě periodik *Rozhlas ve světě* a *Studie* a úvahy.

Pracovníkům SO (včetně J. Votavové) kromě toho, že jejich teoretické úvahy ani výsledky objektivních výzkumů nekorespondovaly s oficiálními názory dogmatických sil v KSČ, při normalizačních prověrkách nesporně přitížilo jejich angažování se v protiokupačním vysílání. J. Votavová byla po zrušení SO jmenována členkou jeho likvidační komise. Z Čs. rozhlasu odešla k 30. červnu 1972 s poměrně dobrým posudkem, ve kterém byla oceněna její zásluha na rozvoji sociologických výzkumů, smysl pro operativnost i schopnost pracovat a jednat s lidmi. Jejím dalším působištěm se až do odchodu do důchodu (1986) stal podnik ČKD Praha, kde byla zaměstnána jako referentka sociálního odboru.

Po listopadu 1989 se J. Votavová dočkala zasloužené rehabilitace a podobně jako mnozí další tzv. osmašedesátníci se ještě na krátký čas vrátila k práci v Čs. rozhlasu. Pro ni osobně to byla obrovská výzva a pro rozhlas příležitost, jak alespoň částečně zaplnit vakuum,

kteřé vzniklo ve výzkumné a vzdělávací činnosti za dvacet let. V březnu 1990 nastoupila jako samostatná výzkumná a vývojová pracovnice a od 1. října se stala vedoucí obnoveného Studijního oddělení.

Obnovenému Studijnímu oddělení se bohužel nepodařilo navázat na činnost svého předchůdce z 60. let. Vinu za to nelze ale přičítat J. Votavové, která tak, jak jí bylo vždy vlastní, odváděla svou práci perfektně. To, co se ale zásadním způsobem změnilo, byly podmínky pro práci. Rozhlas na počátku 90. let byl zcela jiný, než tomu bylo v letech šedesátých. Navíc v porevoluční době procházel různými peripetemi, neustále se prováděly reorganizace, o získání rozhodujícího vlivu mezi sebou bojovaly různé mocenské skupiny. V této atmosféře zájem o rozhlasovou teorii a historii rozhodně nepatřil k prioritám vedení. Citelně chyběly i výrazné osobnosti, které v 60. letech přivedly činnost Studijního oddělení k nebyvalému rozkvětu. I přesto se podařilo vykonat alespoň pár záslužných činů, pod nimiž je J. Votavová ať již obrazně, či doslovně podepsána a které je třeba připomenout. Po r. 1990 přibýly k materiálu vydaným Studijním oddělením v 60. letech další cenné publikace jak v edici Rozhlasové práce, tak v řadě Informace – učebnice – semináře. Úroveň periodika Rozhlasová práce se pod jejím vedením prokazatelně zlepšila, byla vydána publikace J. Dienstbiera a K. Lánského Rozhlas proti tankům a v edici Rozhlasová práce vyšly i vzpomínky na první poválečná léta v Čs. rozhlasu autora Miloslava Pátka Rozhlasáci. K 31. květnu 1992 J. Votavová své angažmá v rozhlasu definitivně opustila, ale pracovala pro něj dále – sama připravila Stručný nástin historie Českého rozhlasu (vydalo SO 1994).

Ve funkci vedoucí SO nahradila Jarmilu Votavovou PhDr. Eva Čáková, která ovšem postrádala jak odborné znalosti, tak schopnosti J. Votavové. Možná i to bylo jednou z příčin, že se situace se Studijním oddělením opakovala – bylo stejně jako na počátku normalizace bez náhrady zrušeno k 31. prosinci 1993. Na jeho činnost nenavázal žádný z útvarů v takové šíři, jak by bylo žádoucí a rozhlasu ku prospěchu, zachovány zůstaly pou-

ze některé z jeho agend a to ještě v okleštěné a roztržité podobě (výzkum, vzdělávání).

J. Votavová ovšem zdaleka nežila jen rozhlasem. Poté, co se vrátila do svého rodného kraje, se s velkou vervou zapojila do všemožných kulturních aktivit v Malé Skále v Českém ráji. Stala se mj. spoluzakladatelkou galerie výtvarného umění ARVA PATRIA, která sídlí na starobylém Boučkově statku v Malé Skále. Vznikla sbírka obrazů, soch a plastik více než 120 českých výtvarníků 20. století, kterou doplňuje jako samostatná část tvorba zdejšího rodáka, jejího bratra, akademického malíře Josefa Jíry. V prostorách galerie je umístěna i vlastivědná expozice o historii Maloskalska, doplněná dobovými snímky, pohlednicemi a dokumenty. Práci pro galerii se věnovala se stejným zápallem jako dříve rozhlasu. Při každé návštěvě Prahy (nikdy se nezapomněla předem ohlásit) nám nadšeně sdělovala, co je v galerii nového, co se podařilo, a zvala nás na návštěvu.

Ani po odchodu ze služeb Čs. rozhlasu J. Votavová zájem o rozhlas a dění kolem něj neztratila. Zůstala jeho věrnou posluchačkou a jeho program znala lépe než většina zaměstnanců. Přispělo k tomu i to, že postupně se jí zhoršoval zrak, čtení jí činilo čím dál tím větší potíže, a tak se soustředila na poslech rozhlasu. Při svých občasných návštěvách Prahy nám vždy předvedla dokonalou analýzu rozhlasového programu, dokázala naprosto přesně vystihnout jeho silné i slabé stránky. Přicházela i s řadou námětů z oblasti teorie a historie rozhlasu, kterým by bylo zapotřebí se věnovat. Jedním z jejích realizací hodných námětů je zpracování přehledu rozhlasových pořadů, které se staly legendou. Byla by to de facto jakási doba rozhlasové publikace R. Běhala Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu, kde by každý dlouhodobě posluchačsky úspěšný pořad měl heslo, které by o něm poskytovalo základní informace – kdy se vysílal, co bylo jeho náplní, forma, témata, tvůrci... A ačkoli bychom rádi tento záměr realizovali, nemáme k němu prozatím dostatek času, protože se jedná o časově nesmírně náročný projekt. Kdykoli ale pátrám po historii úspěšného rozhlasového cyklu nebo programové řady, vždy si na J. Votavovou a její návrh vzpomenu s pocitem dlužníka...

PhDr. Sláva Volný ml.

PhDr. Richard Seemann

8. 9. 1933 Praha

Československý rozhlas přivítal Richarda Seemanna v roce 1951. Od konce války uplynulo právě šest let, tři roky od nástupu komunistů do čela státu a na obzoru jako zlověstná mračna se stahovaly politické procesy. Jako jedni z prvních poznaly změnu klimatu sdělovací prostředky a z nich především Československý rozhlas, který měl v tu dobu zcela nezastupitelnou úlohu. Do tohoto prostředí přišel mladý Richard Seemann po úspěšném konkurzu. Nastoupil jako elév do vnitropolitické redakce zahraničního vysílání. Plný ideálů, což k mládí patří, a hlavně ochotný se učit nové věci. A měl opravdu štěstí. Byl obklopen lidmi asi o pět let staršími, kteří navzdory svému mládí měli již bohaté životní zkušenosti. Můžeme vzpomenout Ruth Majerovičovou-Kotíkovou, příslušnici Svobodovy armády, Milenu Balášovou, jejíž

publicista, zahraničněpolitický komentátor

manžel působil jako chirurg ve Svobodově armádě, nebo Julia Petřika, jehož manželka – profesorka Lanová – za války žila v Londýně. Od těchto lidí, svých kolegů, se učil, co všechno obnáší práce v rozhlasu. „Nejprve jsem od nich dostával ty nejjednodušší úkoly, to znamená zprávy z Četky, které jsem měl upravovat pro vysílání. Škrtil jsem sice pilně, snažil jsem se, ale pamatuji si, že mně přesto ty první zprávy čtyřikrát vrátili zpátky k dalším úpravám, než byli spokojeni. Tímhle způsobem jsem se postupně zaučoval a pronikal do tajů redaktorské práce,“ vzpomíná na své první dny v rozhlasu Richard Seemann.

Po nesmělých začátcích si ale musel najít pevné místo, kde by se uplatnil. Vzhledem k tomu, že ho odjakživa zajímal sport, využil situace, že v redakci nebyla zrovna

obsazena sportovní rubrika. I zde měl velké štěstí, neboť se dostal mezi skutečné mistry sportovní žurnalistiky. Byla to ta známá rozhlasová trojice – Josef Laufer, Štefan Mašlonka a Otakar Procházka. „Když se vysílalo nějaké mezinárodní utkání, zejména v hokeji, vzali mě s sebou na stadion. Rozhlas měl na balkonu vyčleněnou místnost, odkud se zápas komentoval. Považoval jsem za velké štěstí, že mohu být mezi nimi a vidět, jak tito mistři svého řemesla pracují, a učit se od nich. To je něco, co vám žádná škola nemůže poskytnout,“ říká přesvědčivě Richard Seemann.

V padesátých letech podle slov R. Seemanna panovala v Zahraničním vysílání díky politickým procesům dosti specifická atmosféra, neboť redakce byla těmito procesy zasažena. Ředitel Bedřich Geminder, který byl v procesu s Rudolfem Slánským mužem číslo dvě v tzv. protistátním spikleneckém centru, a potom novinář a komentátor André Simone alias Otto Katz patřili mezi jedenáct popravených. Jako vedoucí francouzské redakce zde pracovala manželka doživotně odsouzeného Artura Londona. „Pro mladého člověka těžko pochopitelná záležitost. Cítí se zmatený a chtěl nechtěl ho to nutí k přemýšlení a nutně si musí položit otázku: Je možné, aby se tito lidé dopouštěli tak hrozných zločinů, jaké jim byly kladeny při procesu za vinu? A další šok člověk zažije, když se dozví, že lidé, které znal, byli na základě rozsudku skutečně popraveni. V tu chvíli nevíte, čemu máte věřit. Na jedné straně neustálé zdůrazňování viny zatčených ve všech sdělovacích prostředcích a na straně druhé vaše osobní zážitky. Zbude vám spousta nezodpovězených otázek... Těžká doba, v které se mladý člověk těžce orientoval,“ odpovídá na otázku doktor Seemann, jak se vyrovnával s tak hroznou skutečností. Propaganda samozřejmě udělá své a mladí má jednu velkou výhodu, na svět kolem sebe se dívá s optimismem a nadějí na lepší, světlé zítřky. Nejinak tomu bylo u Richarda Seemanna. Práce v rozhlasu byla vždy zajímavá a mladého Richarda zcela pohltila.

V roce 1953 Richard Seemann nastoupil vojenskou základní službu. Do rozhlasu se vrátil začátkem roku 1956. Od smrti Stalina uplynuly již bezmála tři roky a politické ovzduší se začalo měnit. Tehdejší vedení si ale nevědělo rady, kam ho umístit, a navrhlo mu, aby odešel na nějakou dobu na brigádu do dolů rubat uhlí. Přitom se seznámil s Arnoštem Lustigem, který byl z trestu přeřazen z domácího vysílání do zahraničního, a byla mu nabídnuta obdobná práce. Nakonec je zachránil vedoucí a pozdější šéfredaktor Bedřich Utitz, který po různých peripetiích jako příslušník našich jednotek ve Velké Británii nastoupil jako vedoucí německé redakce a později jako šéfredaktor zahraničního vysílání.

Pro svou znalost německého jazyka nastoupil Richard Seemann v roce 1956 do německé redakce a ještě téhož roku mu byla umožněna cesta do obou částí Německa. Ve vysílání se redaktoři samozřejmě soustředili na to, v čem jsme byli úspěšní. Nermalou měrou jim pomohlo naše vystoupení na světové výstavě v Bruselu v roce 1958, kde Československo dosáhlo výrazného úspěchu. Další oblast, které věnovalo Československo mimořádnou pozornost, byl sport, kde jsme na světové úrovni v několika případech skutečně zazářili. Cennou devizou pro nás byl zejména fenomenální běžec Emil Zátopek,

fotbalisté nebo později na konci šedesátých let Věra Čáslavská, jež přivezla z olympiády v Mexiku zlatou medaili. Komunistický režim sportovních úspěchů rád využíval jako cílenou propagandu socialistického zřízení.

Po vyhlášení neutrality Rakouska bylo pro tuto zemi zahájeno specifické vysílání a v rámci toho byla vytvořena v roce 1958 rakouská redakce, jejímž vedením byl pověřen Richard Seemann. Redakce kromě zpravodajství vysílala kulturní a dramatické pořady. O ty se velkou měrou právě zasloužil Richard Seemann tím, že je pravidelně zařazoval do vysílání. Oproti jiným redakcím měl se svými kolegy jednu velkou výhodu, že v Čs. rozhlasu v té době působili německy mluvící herci na špičkové úrovni. Tím to bylo celé podmíněné. Při spuštění těchto pořadů netušili, jak obrovský úspěch budou mít, jak moc jsou jejich rozhlasové hry venku oblíbené. Dostávali mraky dopisů a ze všech zahraničních redakcí měli nejvíce posluchačů.

Nemůžeme opomenout, že v padesátých letech se v celé mediální sféře uplatňovala cenzura. Rozhlas jí byl obzvláště silně postižen. Na pracovištích byli neustále přítomni pracovníci Hlavní správy tiskového dohledu (HSTD) a jejich rukama procházely veškeré informace. To znamená, podklady pro zprávy a komentáře se sepisovaly a následně těmto pracovníkům předkládaly k posouzení, než mohly jít do vysílání. Richard Seemann vzpomíná, jaký to byl kolikrát boj o každou větu, slovo, které se snažili protlačit před očima bdělých cenzorů. Po roce 1956, kdy již mohlo i domácí zpravodajství vysílat živě, přesvědčil Richard Seemann už jako vedoucí rakouského vysílání vedení rozhlasu, že předtáčet dvě až tři hodiny zprávy před vysíláním není příliš efektivní. Zvláště když Rakousko nám leží hned za humny. Po dlouhém váhání dostali souhlas.

V roce 1963 byl pověřen novým úkolem. Přešel do Ústřední redakce zahraničního vysílání a stal se zástupcem šéfredaktora. Dal si za cíl vytvořit v Zahraničním vysílání skutečně funkční zpravodajskou redakci s odpovídající úrovní. „V prvé řadě bylo nutné docílit, abychom dostávali zprávy i od západních agentur, to znamená, aby se redakce přeměnila na takovou základní agenturu celého zahraničního vysílání. Dostal jsem na to finanční prostředky a vytvořil jsem komplexní, navzájem propojený systém. Ve stručnosti šlo o to, abychom skutečně pracovali jako agentura zahraničního vysílání a ne jako pouhý opisovač nějakých zpráv přicházejících z Četky. A to se nám skutečně povedlo.“

Pokud se srovná zahraniční a domácí vysílání v první polovině šedesátých let, dalo by se říct, že redaktoři v domácím zpravodajství to měli o něco těžší. Důvod byl, že zahraniční politika se mohla bez větších obav komentovat a naprosto bylo jasné, jaká je linie naší zahraniční politiky a jaké hranice jsou nepřekročitelné. Ale v redakci zažili i příjemné chvíle, když na návštěvu do Prahy v roce 1963 přiletěl Jurij Gagarin. Byla to senzací, první člověk v kosmu. To se nestává každý den. Připsali si velké plus, když živě zprostředkovali rakouským posluchačům Gagarinův přilet na Ruzyňské letiště.

Další zlomový bod v rozhlasovém, ale i osobním životě Richarda Seemanna přišel v roce 1968, v období tzv. pražského jara. Zahraniční vysílání nemělo za úkol přesvědčovat lidi o nutnosti změn a reforem u nás doma.

Jejich cíl spočíval v něčem jiném. „Vysvětlovali jsme posluchačům v zahraničí (důrazně), že to, co se tady u nás děje, není žádná kontrarevoluce a už vůbec ne odklon od socialismu. Naopak, že to je snaha zavést v Československu skutečně pravý socialismus a ještě ho pokud možno prohloubit. Západní země byly bombardovány články z Moskvy, NDR a Polska, které se naše dění snažily označit za kontrarevoluci. A my jsme se pochopitelně našim vysíláním snažili toto tvrzení vyvrátit a naopak sdělit, že uskutečňující se změny mají u nás širokou podporu mezi lidmi, a zdůraznit, že se v žádném případě nejedná o kontrarevoluci. Vysvětlit lidem v západní Evropě, že si přejeme a chceme stále socialismus, ale s přívlastkem *demokratický*. Nepřetržitě jsme hovořili o demokratickém socialismu. Tento název na Západě lidé chápali možná lépe než socialismus s lidskou tváří – termín, který byl tak populární mezi občany u nás,“ vysvětluje Richard Seemann. Zahraniční vysílání vysílalo i po 21. srpnu. Posluchače informovalo pravdivě o dění v Československu.

Vystřízlivění z jarní euforie přišlo rychle v podobě ruských tanků. Normalizace se přihlásila s Husákovým vedením takřka vzápětí. Jako mrazivý dech Sibíře zasáhla tehdejší Československo. Zvláště tvrdě dopadla na ty, kdo projeví sympatie a podporu demokratizačnímu procesu. Nejvíce byly samozřejmě postiženy sdělovací prostředky a mezi nimi Čs. rozhlas, který hrál nejvýznamnější úlohu. Lidé v jeho vysílání nalézali povzbuzení a víru, že v tom nejsou sami. Rozhlas muselo opustit několik desítek pracovníků. Nejvíce se to týkalo redaktorů, kteří se přihlásili k myšlence „pražského jara“ a aktivně se podíleli v srpnových dnech na protiokupačním vysílání. Pomstě normalizátorů neunikl samozřejmě ani Ri-

chard Seemann. Na hodinu byl začátkem roku 1970 propuštěn a ostraha ho vyvedla jako zlobivého kluka z budovy. Do rozhlasu mohl vstoupit až po dlouhých dvaceti letech. Obživu našel pouze v dělnických profesích.

Politický převrat v listopadu 1989 přináší Richardu Seemannovi tolik očekávanou satisfakci. Do rozhlasu se vrací v roce 1990 jako šéfredaktor Hlavní redakce mezinárodního života a od 1. dubna do 9. října 1991 je pověřen výkonem funkce ústředního ředitele Čs. rozhlasu. Od října 1992 se stává ředitelem zahraničního vysílání. Umění Richarda Seemanna je, že umí naslouchat. Silou své osobnosti zklidnil tolik vypjaté, výbušné emoce, které po roce 1990 v rozhlase panovaly. Další jeho velká zásluha spočívá v tom, že se podílel na přeměně rozhlasu ze státní instituce na veřejnoprávní subjekt a rozpočet je od té doby (Česká národní rada v roce 1991/92 vydala zákon o Českém rozhlasu a zákon o České televizi) hrazen z koncesionářských poplatků. Tím se rozhlas jednou provždy vymanil z vlivu politických stran.

V roce 1993 odchází Richard Seemann po dovršení šedesáti let do důchodu. Stále s rozhlasem spolupracuje i v době, kdy nastoupil jako komentátor do deníku Svobodného slova. To ještě netuší, že v roce 1997 přijde další velká výzva, když ho parlament zvolí do Rady Českého rozhlasu, kde působí po dvě funkční období, celkem jedenáct let. Z toho pět let stane v jejím čele jako předseda.

Co dodat na závěr. Myslím, že žádná velká slova nejsou nutností, za Richarda Seemanna hovoří sám jeho život a skutky. Popřejme proto k jeho osmdesátinám, které letos na podzim oslavil, pevné zdraví a ještě hodně komentářů na vlnách Českého rozhlasu.

Mgr. Tomáš Bělohávek

Zdeněk Mančal

9. 10. 1913 Litomyšl – 5. 8. 1975 Praha

Hlasatel Zdeněk Mančal rozepsal v sobotu 5. května 1945 jednu z nejslavnějších kapitol v dějinách Československého a Českého rozhlasu. Toho dne v šest hodin ráno ohlásil z hlasatelny číslo IV památnou česko-německou větu „*Je sechs hodín.*“. Tehdy se rozhodl, že bude nadále hlásit jen v češtině. Vykázal tedy ze studia německou hlasatelku Margräfovou, následně se svým kolegou Josefem Junkem odstranil v budově německé nápisy na dveřích hlasatelen a zajistil také odchod německé ochranky. Reakce německých úřadů na sebe nenechala dlouho čekat. Před jedenáctou hodinou dorazila do rozhlasové budovy skupina německých vojáků v počtu 66 mužů. Mezitím se podařilo českým pracovníkům vztyčit na střeše československou a americkou vlajku. To už ale vypukla první palba z německých automatů. Zdeněk Mančal se zabarikádoval v hlasatelně a pokračoval v hlášení, začalo se bojovat o rozhlas. Ve 12.33 se nesou do éteru první slova o pomoc. „*Voláme českou policii, české vojsko, české četnictvo do Českého rozhlasu, přijďte co nejdříve. ...jsou zde střeleni čeští lidé!*“

Svým voláním o pomoc rozhlasu dal Z. Mančal podnět ke Květnovému povstání českého lidu. Poté zapsal do

rozhlasový hlasatel

vysílacího protokolu: „*12.33 první revoluční výzva. Konec Protektorátu.*“¹ Výzva byla opakována v několika minutových intervalech a vysílána přibližně až do 13.10 hod. Pak Němci vysílání přerušili. V Praze vypuklo povstání. Obyvatelé hlavního města ničí všechny německé nápisy, rozhlas začíná vysílat česky a v ulicích se stavějí barikády. Adolf Hitler je již několik dní mrtev a jeho iluze o všenněmeckém panství nad Evropou je dávno v troskách.

Není cílem tohoto životopisného medailonku popsat celý průběh oněch revolučních dní. Postačí, když připomeneme, že Zdeněk Mančal společně se svými kolegy Stanislavem Kozákem a Miroslavem (Ivanem) Malíkem hlásili informace o aktuální situaci v bojující Praze, revoluční výzvy a zpravodajské relace na vlnové délce 415,5 m po celou dobu Pražského povstání. Hlas Z. Mančala se ozýval jak z budovy rozhlasu na Vinohradské třídě, tak i z Husova sboru na Vinohradech, kam bylo vysílání přeloženo.

Jestliže jsme na úvod řekli, že Z. M. rozepsal jednu z nejnámějších kapitol v dějinách rozhlasu, tak musíme konstatovat, že byl také u jejího závěru, když na konci

revolučních dní přečetl následující prohlášení. „Ve středu 9. května 1945 v 19 hodin skončili jsme revoluční rozhlasovou činnost v Husově sboru a předali další hlášení oficiálním činitelům, připraveným v hlavní budově ve Stalinově třídě, kterou v úmorné práci připravila druhá část techniků k normálnímu vysílání. My, hlasatelé, naši technici a všichni ostatní rozhlasoví spolupracovníci splnili jsme svěřené nám povinnosti tak, jak jsme nejlépe dovedli. Osazenstva vysílaček, zaměstnanci pošt a elektráren, pomáhali nám v duchu nejkrásnějšího kamarádství a umožnili tak spolu s bojovníky vítězné zakončení květnové, pro nás tak slavné revoluce. Za všechny rozhlasové spolupracovníky ze dnů 5.–9. května 1945 prohlašuji, že v naší nové lidové, demokratické Československé republice budeme pracovat tak, jak jsme si slíbili v těch zprvu těžkých a pak přece tak radostných dnech květnové revoluce.“²

Za hlasatelskou činnost a za účast v bojových a obranných akcích v době Pražského povstání mu osobně poděkoval prezident dr. Edvard Beneš. Později byl Z. Mančal dekorován medailí za chrabrost. Je smutným faktem, že tak významná osobnost je dnes téměř zcela zapomenuta. Příběh jeho nelehké životní pouti po únoru roku 1948 v sobě odráží smutnou historii událostí československých dějin druhé poloviny 20. století.

Zdeněk Mančal se narodil do rodiny vrchního poštovního oficiála Antonína Mančala a jeho manželky Anny, roz. Maixnerové. Rodina se v roce 1915 přestěhovala do Prahy, kam byl služebně umístěn Zdeňkův otec.

Malý Zdeněk absolvoval pět tříd měšťanky a v letech 1926–1934 osmileté Reálné gymnázium ve Slovenské ulici na Královských Vinohradech. Od mládí vynikal ve sportu, podílel se na sportovních akcích Sokola, hrál aktivně s vynikajícími úspěchy házenou za H. C. Vinohrady. Ve volném čase se věnoval ochotnickému divadlu a loutkoherectví. V době letních prázdnin pravidelně pracoval jako vedoucí na dětských táborech. Po maturitě nastoupil dvouletou základní vojenskou službu, kterou ukončil v roce 1937 v hodnosti podporučíka pěchoty. Po vojně si našel místo vychovatele v ozdravovně pro pracující dorost na Strnadlech u Zbraslavi. Pracoval tu v letech 1938–1940. Denně pořádal přednášky, zajišťoval volnočasové aktivity, předčítal knihy, přednášel básně, vedl společenskou výchovu a hrál divadlo.

Po okupaci Československa Zdeněk Mančal, jako bývalý důstojník československé armády, aktivně prošel v roli zpravodaje několika protifašistickými organizacemi. Od března 1939 byl napojen na známou skupinu „Tři králů“ Balabán-Mašín-Morávek. I jako aktivní člen Československé církve husitské se podílel na jejím podzemním hnutí „Družstva v prvním sledu“ a spolupracoval také v šíření jejího časopisu V Boj. Účastnil se také odbojových úkolů Obrany národa a ilegální skupiny Bílá Hora, s jejímiž představiteli byl v úzkém kontaktu.

Cesta Z. M. do rozhlasu vedla právě přes síť protiněmecké rezistence. Prostřednictvím štáb. kpt. Karla Řiháka a tajemníka Čs. rozhlasu Zahradníka, kteří byli členové odboje, se přihlásil do konkurzu na rozhlasového hlasatele, který absolvoval u tehdejšího ředitele hlasatelů Ing. dr. Vrby. V dochovaných archivních materiálech z výběrového řízení, které proběhlo 28. června 1940, se

dočteme, že posudek Mančalova hlasu byl hodnocen jako „příjemný, zvučný, sytý, dobře modulovaný a ukázněný“.³ I zkoušky přednesu, stručného hlášení a souvislého textu vyzněly dobře, takže mohl nastoupit dne 23. prosince 1940 na pozici hlasatele a poslechového kontrolora se zkušební dobou šest měsíců. Obohatil tak tehdejší český hlasatelský sbor ve složení: Josef Junek, Stanislav Kozák, Otto Kukral, Adolf Mácha, Jaromír Matoušek, Jaromír Šimandl a Ladislav Štorkán.

Na příštích pět let se jeho denním chlebičkem stalo hlášení zpráv z bojových front, vojensko-politické úvahy a také častokrát četl komentáře sestavené nechvalně proslulými osobnostmi typu Emanuela Moravce či rozhlasového redaktora Aloise Kříže. Podle vlastních Mančalových záznamů měl za úkol během válečných let „...vydržet u mikrofonu za všech okolností, číst všechno možné, jen aby na nás nepadlo sebemenší podezření ze strany Němců“.⁴

Po druhé světové válce pracoval Zdeněk Mančal pro rozhlas ještě tři roky. Opět jako hlasatel a programový inspektor. Pouze v mezidobí od června do října 1945 byl povolán nastoupit mimořádnou vojenskou službu u 45. pěšího pluku v Kadani.

Kromě svých hlasatelských povinností se také věnoval politické a osvětové činnosti. Byl zvolen předsedou závodní organizace Národně socialistické strany, jezdil po celé republice na desítky besed, přednášek a schůzí, na kterých vyprávěl o Pražském povstání a o boji o rozhlas. Soudě podle dochované korespondence, měly přednášky u posluchačů vynikající úspěch. Byly vždy kromě vlastního Mančalova vyprávění také doplněny autentickými zvukovými ukázkami i promítáním dobového filmu.

Nelehká vnitropolitická situace v podmínkách tzv. omezené demokracie v poválečném Československu s sebou přinesla také ostrý souboj politických stran, které mezi sebou soupeřily o moc nad tehdejším nejmocnějším sdělovacím prostředkem. Z. M. jako populární hlasatel a exponent Národně socialistické strany se postupně dostával do konfliktu s vedením rozhlasu. Již 25. května 1946 mu bylo vytčeno, že nepřečetl zprávu od Krajského sekretariátu KSČ o podvrženém volebním letáku. Záznamy z archivních dokumentů dále dokládají, že 27. října 1946 dostal ústní důtku, neboť nehlásil ve stanovenou dobu zprávy. Stížnosti na jeho osobu se postupně množily. Další pocházela z 12. prosince 1947, kdy v hlášení Rozhlasu pro průmysl, obchod a živnosti se měl dvakrát odmlčet a vzniklou pauzu vysvětlil posluchačům slovy: „Je to špatně napsané, nemohu to přečíst.“⁵ Znepřátelil si dokonce i generálního ředitele Bohuslava Laštovičku, se kterým si měl údajně vyměnit pět dopisů.⁶ Spor se týkal Mančalova pozitivního a nezkráceného hodnocení úlohy Vlasovců během Pražského povstání, což se velmi zajíдалo KSČ. O roli Ruské osvobozené armády hovořil na svých pravidelných přednáškách Rozhlas volá o pomoc.

Dnes již není bohužel možné přesně rekonstruovat všechny příčiny a okolnosti rozvázání pracovního poměru se Z. Mančalem. Jisté je, že z bývalého populárního hlasatele se přes noc stala „persona non grata“. Z dochovaného torza archivních dokumentů jednoznačně

vyplývá, že významnou úlohu tu sehrály osobní antipatie tehdejšího generálního ředitele Bohuslava Laštovičky, dále množící se zprávy o údajném antisovětském vystupování Z. M. a v neposlední řadě také jeho aktivní politická činnost v rámci Národně socialistické strany.

Celá anabáze vyvrcholila dopisem z 20. února 1948, ve kterém Zdeněk Mančal dostal vyrozumění od generálního ředitele v tomto znění: „*V zájmu klidného chodu služby a bezpečnosti rozhlasové práce zprošťujeme Vás s okamžitou platností služby v Československém rozhlasu na dobu přechodnou... nadále setrváte mimo rozhlasovou budovu a o návratu do služby budete zavčas vyrozuměn na svou soukromou adresu.*“⁷

K rozhlasovému mikrofonu se již nevrátil. Přestože proti útokům na svou osobu se snažil bránit a veškerá osočování považoval za neopodstatněná a bezdůvodná, což také sdělil generálnímu řediteli v doporučeném dopise, z rádia byl nakonec stejně propuštěn k 31. březnu 1948.⁸ Důvody pro rozvázání pracovního poměru byly podle dochovaných dokumentů následující: „*Usnesení Akčního výboru o Vašem propuštění bylo odůvodněno samovolným opuštěním pracoviště v nejkritičtějších únorových dnech a dále celkovým Vaším postojem vůči lidově-demokratické republice a Československému rozhlasu, dokumentovaným Vašimi projevy v řadě veřejných schůzí Národně socialistické strany. Vaše činnost z květnové revoluce nemůže být omluvou, naopak Vás tím spíše zavazovala k věrnosti lidově demokratické republice.*“⁹ Dodejme jen pro pořádek, že žádné disciplinární řízení ve věci chování a pracovní činnosti se Z. Mančalem se nikdy neuskutečnilo, takže se proti závěrům Akčního výboru nemohl jakkoli bránit.

Po odchodu z rádia se živil nejrůznějšími dělnickými a manuálními profesemi. Rok pracoval jako kolorovač fotografií Pražského Jezulátka v podniku Václava Suka v Praze, které byly vyváženy do zahraničí. V roce 1949 přešel do zemědělské výroby. Byl zaměstnán u Výsadní dobytkařské společnosti, na jejichž statcích v Nebřenicích poblíž Velkých Popovic krmil vepřový dobytek.

V květnu 1949 byl zatčen Státní bezpečností pro údajnou velezradu. Následoval politický a vykonstruovaný proces na půdě bývalého Státního soudu v Praze, ve kterém byl souzen za závažnou protistátní činnost. Na lavici obžalovaných usedl společně s „ilegální skupinou“ kolem Emanuela Čančíka a štábního kapitána Bohumila Moravce. Prokuratura navrhovala pro bývalého hlasatele doživotní trest. Roli státního žalobce sehrál nechvalně známý vojenský prokurátor Jan Vaněk, soudu předsedal soudce Jiří Štella. Z. Mančal byl nakonec poslán do vězení na tři roky podle § 35 zákona č. 231/1948 Sb. za neoznámení trestného činu, o kterém měl údajně vědět. Na pět let mu byla také sebrána jeho občanská práva. Prošel káznicemi v Pankráci, na Borech a Jáchymovem, kde pracoval v uranovém dole Rovnost.

Po propuštění z vězení dne 23. května 1952 byl zaměstnán jako dělník v různých stavebních společnostech. Postupně pracoval jako betonář v podniku Acidotechna (1952–1954), Keramos (1954–1956), Průmstav (1956–1957), Pozemní stavby (1958–1962). Na-

posledy vykonával pracovní pozici skladníka v podniku Pražská stavební obnova. V padesáti pěti letech odchází s podlomeným zdravím do invalidního důchodu.

V uvolněných poměrech 60. let se zdálo, že se blýská na lepší časy. Mančal je zván na společenská setkání klubu K231 a Českého svazu protifašistických bojovníků, kterého je členem. Při příležitosti 20. výročí osvobození Československa navrhly orgány ONV na Praze 2 udělit Zdeňku Mančalovi medaili Za zásluhy o osvobození republiky. Medaile mu však nakonec udělena nebyla. V Mančalově pozůstalosti nalezneme několik pozvánek z roku 1968, kdy byl zván na vzpomínkové akce pamětníků boje o rozhlas. Z této doby se nám do dnešních dnů dochovalo v Archivu Českého rozhlasu jeho barvitě vyprávění o boji o rozhlas. Na Mančalovu významnou roli v revolučních dnech upozorňovali někteří rozhlasoví pracovníci, mezi nimi např. Miloslav Disman, který se snažil zjednat nápravu spravedlnosti pro svého bývalého kolegu a požadoval v roce 1969 u rehabilitační komise posouzení jeho odchodu z rádia. Komise si bývalého hlasatele pozvala 19. května 1969 na své zasedání, kde podrobně vylíčil své propuštění, avšak spravedlnost byla tehdy slepá. Vysvětlení rehabilitační komise pod vedením jejího předsedy dr. Ferdinanda Smrčky znělo nejen velmi kostrbatě, ale plně odhalilo svoji janusovskou tvář. „*Předseda komise pak vysvětlil, že členům komise je známa a pamětníky revolučního rozhlasu velmi oceňována hlasatelská činnost Zdeňka Mančala v květnových dnech r. 1945. Při posuzování jeho odchodu z Čs. rozhlasu je komise vázána zákonem č. 213 z roku 1948 o právoplatnosti rozhodnutí, přijatých na základě opatření Akčního výboru. Pan Mančal vzal vysvětlení RK s pochopením na vědomí.*“¹⁰

V polovině šedesátých let začíná nové ponižující martyrium v boji s úřady a soudy ve věci očištění svého jména. V roce 1965 podává u Městského soudu v Praze žádost o úplnou rehabilitaci a zahlazení trestu z roku 1949. Navíc také dlouhodobě usiloval o získání osvědčení protifašistického bojovníka na ministerstvu národní obrany. Ani po několikaletých soudních odkladech a přezkoumání, čestných prohlášeních svědků oněch exponovaných dob se kladného vyřízení svých žádostí nedočkal. Byrokratická hradba zvítězila. Jeho revoluční odbojová činnost nebyla socialistickým režimem uznána a morálního zadostiučinění a celkového očištění svého jména se Zdeněk Mančal nedožil. Zemřel v zapomnění ve věku 62 let.

Poznámky:

- 1) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Pozůstalost Zdeňka Mančala, Josef Němeček: Plíseň na duši, s. 1, karton 2.
- 2) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Pozůstalost Zdeňka Mančala, složka „Podklady pro vyslání 1945 + 1968“, Ohlášení z 9. 5. 1945, bez č. j., karton 2.
- 3) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spisy, složka Zdeňka Mančala, Zkouška hlasatelů ze dne 28. 6. 1940, bez č. j.
- 4) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Pozůstalost Zdeňka Mančala, Přednáška „Rozhlas volá o pomoc“, bez datace i č. j., karton 2.

- 5) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spisy, složka Zdeňka Mančala, Stížnost Ministerstva informací na hlasatele Mančala, Čecha a Horákovou ve věci špatného přednesu, 26. 1. 1948, bez č. j.
- 6) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Pozůstalost Zdeňka Mančala, Josef Němeček: Plíseň na duši, s. 6, karton 2.
- 7) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spisy, složka Zdeňka Mančala, Kopie dopisu z 20. 2. 1948 ve věci zproštění služby Zdeňka Mančala, bez č. j.
- 8) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spisy, složka Zdeňka Mančala, Doporučený dopis gen. ředitele z 30. 3. 1948, č. 11695.
- 9) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spisy, složka Zdeňka Mančala, Opis usnesení Akčního výboru o propuštění Zdeňka Mančala, 12. 6. 1948, bez č. j.
- 10) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spisy, složka Zdeňka Mančala, Vyjádření předsedy rehabilitační komise Čs. rozhlasu pro Miloslava Dismana ve věci rehabilitace Zdeňka Mančala z 4. 6. 1969, bez č. j.

Mgr. Jiří Hubička

Jiří Valenta

13. 10. 1928 Praha – 1999

Když rozhlasoví kolegové, členové SRT, chtěli v roce 2008 připomenout nedožitě osmdesátiny hlasatele Valenty, požádali o vzpomínkový článek jeho dlouholetého kolegu, rovněž hlasatele, Vladimíra Fišera. Ten se ve své stati (vyšla ve 20. čísle Světa rozhlasu, 2008) svědčil, že psát o bývalém kolegovi Valentovi je pro něj úkol velmi obtížný. A nastínil v několika větách, proč považuje Jiřího Valentu za osobnost do velké míry rozporuplnou, těžko uchopitelnou.

Považuji tuto přiznaně subjektivní úvahu Vladimíra Fišera za cenný zdroj informací o Jiřím Valentovi, o jeho povaze, osobnosti, jeho charakteristických rysech. Avšak nemám možnost tuto úvahu – v rámci svého úkolu vzpomenout J. Valentu v souvislosti s jeho nedožitými 85. narozeninami v roce 2013 – ničím objektivizovat, doplnit, rozšířit, upřesnit, či vyvrátit. Osobní zkušenost mi chybí. Jako patrně každý rozhlasák, který v tomto médiu pracuje déle nežli uplynulé dvě desetky let, jsem J. Valentu pochopitelně znal. Ovšem oním způsobem, který je pro profesně členitý organismus rozhlasu typický – potkával jsem ho na rozhlasových chodbách, zdravil ho, aniž bych měl dojem, že si mne pamatuje; jeho hlas ve vysílání jsem pak naprosto neomylně poznával. To bylo vše.

Soustředím se proto jen na věcné údaje, které jsou o Valentově životě známy, s pomocí archivní složky je o některé skutečnosti doplním.

Několik detailů z životopisu

Životopis J. V. začíná zpravidla absolvovanými i nedokončenými školami. Za zmínku ovšem nepochybně stojí také jeho rodinné zázemí, které zmiňováno nebývá. Mělo nepochybně na vývoj budoucího hlasatele velký vliv.

Narodil se ve skromných poměrech. Jeho otec byl číšník, matka v domácnosti. Měl dva bratry, Františka, který byl o devět let mladší, druhý, Josef, byl mladší dokonce o 18 let. Všichni bydleli ve společné domácnosti v žižkovské Jeronýmově ulici, a to nepochybně ještě v době, kdy Jiřímu bylo už více než 25 let (svědčí o tom osobní dotazník, který Valenta v rozhlasu vyplňoval v roce 1954, tedy v čase, kdy nastupoval do stálého pracovního poměru v ČsRo). Podmínky to byly nepochybně stísněné, přesto s rodiči žil téměř do svých 30 let. Oženil

rozhlasový hlasatel, moderátor, konferenciér, příležitostný televizní reportér, herec malých rolí (v rozhlasu i ve filmu), hlasový pedagog

se a osamostatnil od rodičů až koncem 50. let. Jeho ženou se stala rozhlasová technička Eva Messnerová. Byla o 13 let mladší. V listopadu 1961 se jim narodil syn Michal.

Ještě se ale vrátíme zpět do válečných let. Těsně před koncem války (v rozmezí března a dubna 1945) byl Jiří Valenta, v té době sextán Reálného gymnázia v Praze 11, na dobu šest týdnů totálně nasazen v Olomouci, kde byl přidělen na kopání zákopů.

Po maturitě (1947) se přihlásil ke studiu češtiny a angličtiny na Filozofické fakultě UK. Absolvoval čtyři semestry a ze školy odešel.

První kontakt s rozhlasem

V té době už působil v Dismanově rozhlasovém dětském souboru. Absolvoval s ním památný zájezd do Anglie a Holandska, který se uskutečnil na přelomu let 1947–1948.

V lednu roku 1948 se přihlásil do konkurzu, který ČsRo vypsal na místo hlasatele v rozhlasovém studiu v Českých Budějovicích. Konkurz proběhl 16. dubna, ze šesti kandidátů se nakonec zúčastnili pouze dva – vedle Jiřího Valenty hlasové zkoušky úspěšně složil také budoucí známý sportovní komentátor Karel Mikyska.

„Navrhují, aby jmenovaný (J. Valenta) byl povolán jako hlasatel pro Čes. Budějovice a po týdenním zapracování v Praze odeslán do svého nového působiště, kde je ho podle sdělení Čs. rozhlasu České Budějovice nezbytně třeba.“ Tak zněl verdikt. Z osobních materiálů vyplývá, že Valenta v pozici externího hlasatele v Českých Budějovicích strávil celkem sedm a půl měsíce, tedy od poloviny května 1948 do konce tohoto roku.

Od 1. ledna 1949 se stává, stále jako externista, hlasatelem v pražském studiu ČsRo. Jak vyplývá z osobního spisu, Valentovo hlasatelské působení v roce 1949 bylo převážně záskokem za nemoci a různé odchody některých hlasatelů (např. v březnu 1949 mu byl schválen záskok za dlouhodobě nemocnou hlasatelku Margitu Horákovou, ve stejné době zaskakoval rovněž za Vlastimila Strahla, který absolvoval měsíční politické školení...). Valentovi připadlo odsloužit 4–5 hlasatelských služeb týdně. Byla mu dána všestranná důvěra – ostatně v jeho hodnocení se praví: „...je do hlasatelské

služby plně zapracován, není proti němu ani z politického hlediska žádných námitek.“

Jen pro zajímavost uvádím: ze stejného spisu vyplývá, že v oné době byl v důsledku nemoci a několika odchodů stav hlasatelů a inspektorů snížen na 18, přičemž systemizovaných míst na tyto profese bylo jedenadvacet.

Před nástupem do služeb ČsRo

Externí angažmá v Čs. rozhlasu J. Valentovi skončilo v září 1950. Od prvního října musel nastoupit (stejně jako Karel Mikyska) dvouletou prezenční vojenskou službu. Valenta ji strávil u pohraniční stráže v Bratislavě.

Po návratu z vojny však jeho cesta ještě přímo do rozhlasu nevedla. V prosinci 1952 nastupuje nakrátko jako pomocný dělník v nakladatelství Orbis, národní podnik. A od ledna 1953 jde na více než jeden rok „do výroby“ – pracuje jako kontrolor ve vysočanské továrně ČKD-So-kolovo.

Rozhlas už definitivně

Z výroby pak už rovnou míří za rozhlasový mikrofon, do hlasatelný na (tehdy ještě) Stalinově třídě. Nastupuje 15. dubna 1954 a v roli hlasatele, příležitostného herce v rozhlasových hrách, průvodce pořady působí bez přerušení až do odchodu do důchodu, tedy do konce října 1991. Na závěr své bezmála 40leté rozhlasové kariéry pak ještě působil jako lektor pro hlasovou výchovu. Z rozhlasu definitivně odchází ke konci roku 1992.

Představitelé dřívějších generací brali rozhlas jako svůj osud, celoživotní poslání, u kterého zůstávali zdaleka nejen ze setrvačnosti, ale proto, že se se svou profesí dokonale sžili, perfektně ji ovládali, že jim přirostla k srdci a že i navzdory občasným odskokům do jiných médií je povětšinou ani nenapadlo, že by měli rozhlas opouštět. A to navzdory tomu, že za svou věrnost a profesionalitu zpravidla nebyli adekvátně oceněni, a ke všemu ještě i navzdory tomu, že je na konci jejich dráhy ze strany vedení rozhlasu zpravidla čekalo nepřilíš důstojné loučení.

Elegán hlasatelského sboru šedesátých až osmdesátých let

Přes celou řadu výhrad, jež zejména k povahovým rysům J. V. vznesl jeho kolega Vladimír Fišer, zaznívá ve Fišerově textu jednoznačné ocenění kvalit Valentova hlasového projevu.

„Byl profesionál každým coulem, hlasatel, k němuž su-dičky byly víc než štědré. Nezlehčoval však ten dar. K mikrofonu usedal dokonale připravený, nanejvýše soustředěný, jedním slovem bezchybný. Jeho práce neměla výkyvy podle momentálních nálad či strastí. Chtěl být vždy dokonalý, být nejlepší.“ (V. Fišer, Svět rozhlasu č. 20/2008)

A byl to opět V. Fišer, do značné míry Valentův konkurent na (nevypsany) trůn nejlepšího hlasatele, který o svém kolegovi pronesl tato uznalá slova: byl to „elegán hlasatelského sboru 60. až 80. let“.

Hlas

Zvukový archiv Českého rozhlasu uchoval celou řadu ukázek Valentova projevu. Pamětníci v nich – ať už úryvky pocházejí z poloviny 50. let, či z let 80. – okamžitě

jeho hlas poznají. Byl nízko položený, podmanivý, Valenta s ním dovedl velmi dobře nakládat, vyslovoval pečlivě vše, co vysloveno být mělo, působivě intonoval a podmalovával projev, který byl bez přeteků a chyb. Je jasné, že v konkurenci dnešních hlasatelských či spíše zprávařských „rychlopalných“ borců, jimž často sice není rozumět, ale hlavně stíhají text přečíst v rekordně krátkém čase (jako by snad šlo o závody, kdo dřív, kdo rychleji), by neobstál. Jeho tempo řeči bylo pozvolné, proto byl také jeho projev zcela srozumitelný, přirozeně intonoval a věty členil tak, že nikdo nepochyboval o tom, že ví, o čem mluví. V pravém – a dobrém – slova smyslu „stará škola“.

Ze zahrady Na Valech

Hlasatelský projev je přirozeně složka, která program dotváří, doplňuje. Nedominuje mu. Nelze tedy očekávat, že by jednotlivá hlasatelská vystoupení, jednotlivé výkony zůstávaly v paměti posluchačů. To spíš se do povědomí vetřely ty z pořadů, které byly s jednotlivými hlasateli, či dnešní terminologií moderátory, nerozlučně spjaty. V případě Jiřího Valenty jde především o jeho uvádění pravidelných promenádních koncertů, které se po celých 25 let v neděli dopoledne přímo přenášely ze zahrady Na Valech na Pražském hradě. Valenta je uváděl v letech 1957–1983. Když se v roce 1977 slavilo dvacetiletí existence těchto koncertů, Valenta to v rozhovoru pro Večerní Prahu komentoval takto: *„Způsob povídání k promenádním koncertům je takový můj drobný vynález. Dříve nebylo zvykem provázet promenádní koncerty slovem. Vymyslel jsem něco na způsob konferování, který je něčím mezi uváděním koncertu a estrádou... Ujalo se to a dnes jsou promenádní koncerty provázány slovem i u našich sousedů v NDR, NSR, Rakousku i jinde.“*

Nezůstalo samozřejmě jen u toho, že by se Valenta za moderaci koncertů pochválil sám. V roce 1973 mu napsal Zdeněk Marat, tajemník Svazu českých skladatelů a koncertních umělců: *„...dovolte, abych Vám po velmi úspěšném koncertu populární hudby, který se konal v rámci Týdne soudobé tvorby na Žofíně, upřímně poděkoval za velmi pěkné a pečlivé uvádění skladeb našich autorů.“*

Jen stručným výčtem pak připomeňme další z pravidelných rozhlasových pořadů, ze kterých hlas Jiřího Valenty pravidelně zazníval: uváděl Kolotoč, Zelenou vlnu, Na vlně Prahy, hudební soutěž Sedm mikrofonů... A patří sem také zmínka o tom, že byl jazykově nadán, a proto byl schopen moderovat i v němčině. Pravidelně se tak tomu dělo v případě pořadů Schlager lotterii, který uváděl pro zahraniční vysílání ČsRo.

Hlasatel tlumočící

Na rozdíl od celé řady svých kolegů – hlasatelů, kteří se angažovali v srpnovém vysílání legálního Československého rozhlasu v roce 1968, nebyl Valenta za svoje vystupování před mikrofonem v srpnových dnech z rozhlasu vyhozen. A tak ho brzy po začátku normalizace opět posluchači slyšeli z vysílání, tentokrát často v roli moderátora tzv. angažovaných pořadů. Nejrůznější soutěže poezie, písničkové pořady ze skladeb našich přátel

(rozuměj – zemí socialistického tábora) či projevy normalizačních představitelů uváděl se stejnou brilancí a profesionalitou, jako tomu bylo u pořadů v časech předsrpnových. Je na každém z posluchačů (z posluchačů pamětníků), jak si tuto skutečnost vyloží. Mohou ji označit za nedostatek vlastního názoru, či dokonce charakteru, mohou ji ovšem také posoudit jako oddání se profesi, která předpokládá, že hlasatel poskytuje hlas, nenabízí vlastní názor.

Ať tak, či onak – Jiří Valenta u rozhlasového mikrofonu přečkal několikerou změnu společenských poměrů, převraty režimů, několikanásobnou výměnu rozhlasových šéfů...

Odkokoly

Padla už zmínka o občasných odskocích mimo hlavní působení. Jiří Valenta svůj talent a charakteristický hlasový projev uplatnil občas v malých rolích rozhlasového dramatického repertoáru, rovněž v nevelkých úlohách filmových. Příznačné je, že v naprosté většině případů šlo o role hlasatelů (viz např. rozhlasová komedie K. Copa *Hodiny* v režii J. Horčíčky, 1963). Jeho hlas byl natolik známý, že snad ani nemohl být obsazen do jiné úlohy.

(Další rozhlasové hry, v nichž ztvárnil malé úlohy: Robinson číslo 24073, Z apokryfů Karla Čapka, Jen my dva, Josef a Marie, Posel hydrometeorologického ústavu, Lov na pláč, Malignetův zloděj...)

Tituly filmů, v nichž vystoupil: Hostinec U Kamenného stolu, Pan Novák, Pára nad hrcem, Byl jednou jeden král..., Anděl na horách, Škola otců, Tři přání, Jarní povětrí, Prosím, nebudit!, Bílá paní, Zlatá reneta, Hra bez

pravidel, F. L. Věk (TV seriál), Dny zrady, Bouřlivé víno, Tvář za sklem...

Po roce 1989 si Jiří Valenta zahrál i v americkém televizním filmu – vytvořil roli doktora Bella v dobrodružné sérii *Malý Indiana Jones*.)

A ještě dovětek...

Osobnostní rysy Jiřího Valenty, jak jsem naznačil v úvodu, byly značně složité. Ponechme jejich hodnocení na těch, kteří ho znali osobně a důvěrně. Je zřejmé, že Valentovi, jako člověku obdařenému touhou po perfektním zvládnutí své profese, velmi záleželo na tom, aby byl nejlepší. Aby tak byl také hodnocen a přijímán. Je zcela logické, že v okamžicích, kdy měl pocit, že jeho postavení nejuznávanějšího hlasatele bylo něčím či někým ohroženo či zpochybněno, reagoval nerudně, možná i nepřátelsky, že také projevoval žárlivost na úspěchy jiných. Ale i tento povahový rys je součástí výjimečné osobnosti.

A Jiří Valenta výjimečný byl.

Po definitivním odchodu z rozhlasu se jeho osud vyvíjel tragicky. Jak uvádí V. Fišer, opustila ho druhá žena, ztratil přátele (anebo si je nebyl schopen uchovat) a skončil opuštěn a téměř zapomenut. Není dokonce ani známo přesné datum, kdy – v onom roce 1999 – zemřel.

V. Fišer vzdor všem výhradám, které k Valentovi měl, uzavírá svůj vzpomínkový článek slovy, která se zde sluší citovat: „*Jiří Valenta byl jedním z nejlepších hlasatelů nejen ve své době, ale vůbec. Vždy toužil po těch nejvyšších metách, jeho snem bylo stát se hlasatelem formátu Františka Havla, anebo hercem typu Marvanova. Toužil být ikonou, kterou nic nezastíní.*“

PhDr. Richard Seemann

František R. Kraus

14. 10. 1903 Praha – 19. 5. 1967 Praha

V říjnu tomu bylo 110 let, co se narodil v původně pražské židovské páté čtvrti Josefově v rodině obchodního cestujícího František R. Kraus. Prožil velkorysou modernizaci této čtvrti, a protože patřil mezi tzv. lepší židovské rodiny, získal základní vzdělání v piaristické klášterní škole a složil maturitu na klasickém gymnáziu. Vzhledem ke špatné finanční situaci ve své rodině si musel najít živobytí, a tak se dostal na novinářskou dráhu. Bylo to již v době první republiky, kdy začal pracovat v německých novinách *Prager Tagblatt*, *Prager Presse*, *Bohemii*, seriózních známých denících, jejichž prostřednictvím mu byla otevřena cesta do žurnalistických kruhů a stal se i členem německého Pražského spisovatelského okruhu. Přátelil se jak s německy píšícím Maxem Brodem a Franzem Kafkou, tak s českými spisovateli a politiky jako Karlem Čapkem, Jaroslavem Haškem nebo Janem Masarykem. Byl i rodinným přítelem Egona Erwina Kische. V té době začal vysílat Československý rozhlas, se kterým spolupracoval prostřednictvím Československé tiskové kanceláře (ČTK), v níž byl zaměstnán. Neseděl však jen za psacím strojem nebo mikrofonem, byl i aktivním sportovcem. Za židovský klub Hagibor se stal šampionem v plavání a později reprezentoval Slavii ve vodním pólu.

rozhlasový pracovník, novinář, odbojář, spisovatel

Ve třicátých letech, kdy usiloval o moc nacismus, upozorňoval na jeho nebezpečí a aktivně vystupoval proti jeho páté koloně v Československu. V pravidelných rozhlasových relacích kritizoval henleinovce a v povídkce Přílba v poli popsal mnichovské události a zradu západních mocností. Po okupaci, kdy byl jako Žid vyřazen z veřejného života, se zapojil do odboje jako informátor zpravodajské sítě pod vedením Zdeňka Schmoranze, kterého znal z ČTK. Po zatčení Schmoranze (který byl popraven) byl i on zatčen, ale přes tvrdé výslechy se nepřiznal a byl propuštěn. Již v listopadu 1941 byl určen k přebudování tamního města v ghetto. Stal se pak vedoucím pracovního komanda, které muselo nejprve budovat krematorium, a s třiceti muži byl vyslán v červnu 1942 do Lidic, kde museli pohřbit zde zavražděné muže. Koncem roku 1944 byl transportován do Osvětimi, kterou přežil jen díky tomu, že jako relativně mladý člověk byl vyslán na otročké práce do pobočných táborů. V nastalém chaosu se mu podařilo uprchnout z jednoho z pochodů smrti. Přes postupující Rudou armádu za pomoci polských partyzánů se mu podařilo dobrodružnou cestou přes tehdejší Podkarpatskou Rus dostat se do již osvobozené Budapešti.

Životní zkušenosti z vyhlazovacích táborů zaznamenal F. R. Kraus těsně po osvobození a po příjezdu do Prahy mu vyšla první reportáž *Plyn, plyn...*, pak oheň a v září její druhý díl A přiveď zpět naše roztroušené. Nastoupil zpět do ČTK a začal pracovat v Československém rozhlasu jako vedoucí krátkovlnného zahraničního vysílání. Působil v něm jako hlasatel, přičemž využil znalosti anglického, francouzského a německého jazyka. Zde se setkal s o dvacet tři let mladším Arnoštem Lustigem, pro kterého byl učitelem. Osudným se pak pro něho stal únor 1948, protože byl sociálním demokratem, který nesouhlasil s postupem komunistů.

Rozešel se i se svým dlouholetým přítelem Kischem, který však měsíc po 25. únoru zemřel. Nebylo proto překvapením, že počátkem padesátých let při inscenová-

ní procesu se Slánským byl propuštěn z ČTK, stejně tak nemohl pracovat pro rozhlas. Čistku zde řídil Karel Hrabal, který tam byl z Československého rozhlasu vyslán k její realizaci.

František R. Kraus se ještě dožil „zlatých šedesátých let“ a považoval liblickou konferenci v roce 1963 o Franzu Kafkovi za prolomení dogmatického pojetí kultury. Roku 1968 se již nedožil; zemřel 19. května 1967 v 64 letech. Po listopadové revoluci vyšly jeho romány jak z prostředí staré Prahy, tak z koncentračních táborů. Letos pak třetí vydání knihy *Plyn, plyn...*, pak oheň.

Bohužel v Archivu Českého rozhlasu se zatím nepovedlo kromě krátké zmínky o jeho účinkování najít další dokumenty o činnosti Františka R. Krause.

PhDr. Bohuslava Kolářová

Miroslav (Ivan) Malík

24. 10. 1923 Borovany, okr. České Budějovice

Absolvoval pět tříd pražského reformního reálného gymnázia a dvouletou komerční školu. Po ukončení studia byl v roce 1942 pracovním úřadem přidělen do Českého rozhlasu jako účetní. Po krátkém čase měli být mladí pracovníci rozhlasu odesláni do Německa na nucené práce. Malíkovi se však podařilo získat práci v telefonní centrále a za čas se zúčastnil konkurzu na rozhlasového hlasatele, ve kterém uspěl. Byl zařazen do krátkovlnného vysílání a později byl na vlastní žádost přeložen na krátký čas do Ostravy (1944), v roce 1947 vypomáhal i v rozhlasu v Českých Budějovicích.

Po návratu do Prahy začátkem roku 1945 pracoval jako hlasatel a inspektor vysílání. Byl aktivním účastníkem rozhlasového vysílání ve dnech Pražského povstání 5.–9. května 1945 a bojů o rozhlas. Spolu se Z. Mančalem a S. Kozákem hlásil po celé období bojů o rozhlasovou budovu, svá hlášení uváděl heslem „At žije Československá republika!“. Bojoval i se zbraní na barikádách při cestách na jiná rozhlasová pracoviště. Za tuto činnost byl vyznamenán vojenskými vyznamenáními, stal se členem Sdružení bojovníků rozhlasu.

V říjnu nastoupil vojenskou službu. Po pěti měsících (po absolvování školy pro záložní důstojníky) byl na základě žádosti rozhlasu přeřazen do náhradní zálohy. V roce 1949 složil jazykovou zkoušku z angličtiny a francouzštiny a získal doporučení pro funkci hlasatele koncertních pořadů na středních vlnách.

V březnu 1951 obdržel přípis, že je v důsledku organizačních změn odvolán z dosavadní funkce a je mu poskytnuta měsíční dovolená, aby si mohl opatřit místo v jiném podniku. Nic víc. K tomu Ivan (řikalo se mu tak, přestože byl Miroslav) uvádí, že „odešel z rozhlasu v rámci reorganizace a byl přijat do Kulturní služby Státního hudebního vydavatelství, kde pracoval na programovém ústředí regionálních Divadel hudby“. O pravých důvodech výpovědi lze jen spekulovat na základě Malíkových vlastních slov, že „v roce 1946 byli vyzváni spolu s dalšími hlasateli k účinkování na slavnosti Národně socialistické strany. Pozvání tlumočil Z. Man-

rozhlasový hlasatel

čal s tím, aby podepsali přihlášku do této strany, což tehdy považovali formalitu. Žádné příspěvky neplatili, legitimaci nedostali“. Uvádí, že až v roce 1948 pocítil chybu, kterou z neznalosti udělal. I tento fakt mohl sehrát určitou roli při výpovědi v roce 1951. Po únoru podal přihlášku za kandidáta KSČ, v roce 1954 požádal o přijetí za člena, po delší době byl ze strany vyškrtnut „pro malou iniciativu“.

Po určitých problémech (nesrovnalostech) na pracovišti Státního hudebního vydavatelství se přihlásil v roce 1961 do organizovaného náboru Montovaných staveb, kde pracoval pět let jako dělník. Současně byl externím komentátorem v Československé televizi a hlasatelem v Československém rozhlasu. S doporučením Svazu divadelních a filmových umělců odešel v roce 1962 do svobodného povolání. V 60. letech pracoval v oblasti mluveného slova jako komentátor, recitátor, hlasatel v ČsT a ČsRo (spolupráce s režisérským odd. a hudebním vysíláním), v Krátkém a Zpravodajském filmu. Večerně vystudoval dvouletou školu anglosaských jazyků a čtyřletou jazykovou školu – obor němčina.

Paní Heda Čechová ve vzpomínce uvádí, že „...byl vyšší, světlolvasý s modrýma očima. Měl příjemný barytonový hlas, který na mě působil tak nějak kulatě (jako by ho ještě chvíli v krku zakulacoval). Ono na něm bylo vlastně všechno takové kulaté: oči, postava, smích i způsob řeči. Byl velice pečlivý v práci před mikrofonem a velice si na hlasatelské práci zakládala. Měl velké úspěchy zvláště u ženské části posluchačů rozhlasu – což se potom z éteru přenášelo i do života“. V prosinci 1968 požádal M. Malík rehabilitační komisi ČsRo o provedení jeho rehabilitace. Ze zápisu této komise, již předsedal dr. Ferdinand Smrčka, vyjímáme: „...Jmenovanému tedy nebyla dána žádná vůbec výpověď, k rozvázání pracovního poměru nebyl rovněž vyžádán předchozí souhlas odboru pracovních sil ONV, ZV ROH vzal opatření pouze na vědomí.“

Podle všech posudků, jak z Čs. rozhlasu, tak od pozdějších zaměstnavatelů, je s. Malík hodnocen jako

schopný hlasatel a dobrý pracovník. Jak vyplývá z vyjádření DV ROH ústředí programu, pracoval a dosud pracuje pro své hlasatelské kvality v ČR jako externí hlasatel.

Vzhledem k tomu, že pracovní poměr nebyl dle tehdy platných pracovních předpisů platně rozváznán, a došlo tedy k porušení předpisů, a že z materiálů ne-

lze vůbec zjistit důvod propuštění z ČR, komise navrhuje vedení Čs. rozhlasu, aby s. Miroslava Malíka plně morálně a politicky rehabilitovalo a aby se jmenovaným projednalo, projeví-li o to zájem, možnosti jeho opětovného zaměstnání v Čs. rozhlase. (...)

M. Malík se ale v nastupující normalizaci do Čs. rozhlasu nevrátil.

Mgr. Tomáš Bělohlávek

Miloš Midloch

26. 10. 1913 – 5. 12. 1997 USA

Spolupráce Miloše Midlocha s rádiem má své kořeny již v době před druhou světovou válkou. Ve fondu přednášek nacházíme pět strojopisně psaných textů, které tehdejší rozhlas odvysílal. Nejstarší dochovaná přednáška pochází z 30. ledna 1939. Byla určena ženám v domácnosti a nesla název *Revoluce v kuchyni – změny ve způsobu práce v kuchyni*. Druhá přednáška *Patnáct řádek na sedmé straně* měla premiéru 6. srpna 1939. Další tři texty tvoří scénáře rozhlasových her. Jedná se o drobné literárně-dramatické kusy s názvem *Před soudem – Rybářský sen*, dále *Strašidla na vlně 472,2 (Neuvěřitelná událost)* a předloha k rozhlasové hře bez pointy *Čtvrt hodiny ve filmovém ateliéru*.

Miloš Midloch se narodil 26. října 1913. Po maturitě nastoupil v roce 1934 do známého prvorepublikového nakladatelství Melantrich, ve kterém pracoval po dobu pěti let. Ze služeb Melantrichu odešel bez řádného rozváznání pracovního poměru v roce 1939. Podrobnější okolnosti jeho odchodu nejsou známy, sám však v dopise z 18. července 1946 tvrdil, že odešel z bezpečnostních důvodů.¹ V témže listě je také blíže neurčená zmínka o tom, že strávil jeden rok v koncentračním táboře.²

Do služeb Československého rozhlasu byl přijat na žádost Jiřího Hronka, tehdejšího šéfredaktora politického zpravodajství, který po válce vytvořil zcela novou zpravodajskou relaci *Rozhlasových novin*. Jiří Hronek tehdy potřeboval pro přípravu náročných šedesátiminutových zpráv zkušené novináře, kteří by předávali své dovednosti nastupující generaci. Hledal mezi bývalými zaměstnanci Melantrichu a vybral si právě M. Midlocha.

Dne 1. července 1945 byl tedy přijat jako redaktor do redakce politického zpravodajství, kde se věnoval přípravě *Rozhlasových novin*. Kromě každodenní tvorby zpráv se zabýval také aktuální publicistikou, což dovědčuje několik dochovaných komentářů a kursivek v archivním fondu tzv. Deníčků. Za všechny jmenujme např. *K soupisů věcných kulturních hodnot, které Němci rozkradli* (23. 10. 1945) či *K 'černé listině' nacistické literatury* (19. 10. 1945).

V roce 1946 působil krátce na pozici zahraničního dopisovatele v Budapešti.³ Častokrát odtud zajížděl také do Vídně. Dne 1. července 1946 byl díky svým nesporným organizačním schopnostem jmenován zástupcem šéfredaktora Jiřího Hronka. Od 12. února 1948 byl vyslán jako první zahraniční zpravodaj Československého rozhlasu do Spojených států, kde požádal o politický

redaktor, zahraniční zpravodaj

azyl. V jeho osobním spise nalézáme doklady o tom, že od 12. září 1948 přestal vykonávat povinnosti zahraničního dopisovatele. V New Yorku navázal jako aktivní člen Národně socialistické strany spolupráci s jejím bývalým předsedou, exilovým politikem dr. Petrem Zenklem, což se v pozměněných poměrech v Československu po únoru 1948 neodpouštělo. Rozhlas s ním ukončil pracovní poměr k 31. prosinci 1948.

Ve Spojených státech pracoval jako redaktor pro známé americké nakladatelství McGraw-Hill.⁴ Poameričtil si své jméno na Miles Midloch a usadil se v Kalifornii v Monterey, kde ve věku 84 let zemřel. Tím stopy po Miloši Midlochovi za „Velkou louží“ končí.

Závěrem dodejme, že Midlochův organizační talent uznával i Miloslav Pátek, který však jeho další angažmá a práci pro rozhlasové vlny hodnotí značně kriticky, když říká: „...Miloš Midloch, který si přinesl z Melantrichu nesporné novinářské zkušenosti, dovedl vyprávět, jaké redaktory měl jeho mateřský podnik, jaká tam byla vzájemná kolegiálnost a soudržnost..., ale tím jeho rozhlasová činnost končila. Na přicházející novinářské začátečníky se díval svrchu, neuznával je, zdálo se mu ztrátou času vybírat z nich ty nejnadanější a dát jim zelenou.“⁵

Pro zajímavost uvedme, že v osobním spisu Miloše Midlocha se nachází několik urgencí z personálního oddělení o předložení osvědčení o jeho národní spolehlivosti od MNV a dále několik žádostí o dodání osobních dokladů.

Je také autorem teoretického článku, ve kterém se zabývá komparací redaktorské práce v redakci denních novin a časopisů s „rozhlasovou novinářinou“.⁶

Poznámky:

- 1) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Miloše Midlocha, Dopis Miloše Midlocha z 18. 7. 1946, bez č. j.
- 2) Tamtéž.
- 3) Archiv Českého rozhlasu, Písemné fondy, Osobní spis Miloše Midlocha, Dopis Ministerstva zahraničních věcí pro Československý rozhlas ve věci zprostředkování výplaty pro dopisovatele Miloše Midlocha z 7. 6. 1946, č. 102. 569/II/2/46.
- 4) Srov. Jan Beneš: Ad vocem: H. Mann. http://archiv.neviditelnypes.zpravy.cz/clanky/2002/12/26949_13_9_0.html (23. 10. 2013).
- 5) Miloslav Pátek, *Rozhlasáci*, Edice rozhlasové práce č. 2, roč. XV, Praha 1991, s. 19–20.
- 6) Miloš Midloch, *Novinář u mikrofonu*, In: *Rozhlasová práce*, č. 2, ročník I., Praha 1947, s. 101–104.

PhDr. Richard Seemann

Odon Závodský

29. 10. 1913 Dolní Suchá, okr. Karviná – 28. 12. 1986 Ostrava

ústřední ředitel (ČsRo 1968), krajský ředitel

Narozen jako čtvrté ze sedmi dětí Františka Závodského, holičského mistra z Přívozu. Po absolvování obecné školy navštěvoval gymnázium v Přívoze, odkud musel z finančních důvodů odejít (1927). V roce 1931 se vyučil holičem u svého otce. Po smrti rodičů (matka 1929, otec 1932) převzal O. Závodský otcovu živnost a staral se o dva mladší bratry. Ve 30. letech byl aktivně činný v tramském hnutí, 1936 vstoupil s dalšími členy klubu mladých Vpřed do Svazu mladých v Ostravě, 1937 až 1938 byl členem městského výboru. Když byl na podzim 1938 Svaz mladých zrušen, podílel se Závodský na ustavení nové nestranické mládežnické organizace – Národní hnutí pracujících mládeže (NHPM). Při této činnosti byl získán J. Smrkovským do KSČ.

Po 15. březnu 1939 se stal společně s V. Surdějem a L. Frauzelem členem ilegálního krajského vedení NHPM v Ostravě. Po celou tuto dobu pracoval v holičství u nádraží v Přívoze, které se stalo útočištěm pro politické emigranty; přes provozovnu byly rozdělovány hmotné prostředky a rozšiřován propagační materiál. 13. prosince 1939 bylo holičství přepadeno gestapem a O. Závodský byl se dvěma spolupracovníky zatčen. Pro svoji činnost v NHPM byl na jaře 1940 ve Vratislavi (Polsko) v procesu s V. Polánským a spol. (J. Pavlán, V. Surděj aj.) odsouzen k deseti letům vězení. Trest si odpykával v káznici v Ratiboři, odkud byl v lednu 1945 evakuován do věznice Bützow – Draibergen (SRN, 40 km od Rostocku).

Do Ostravy se vrátil v červnu 1945. Až do r. 1950 působil v aparátu Krajského výboru KSČ v Ostravě jako vedoucí oddělení průmyslu, od roku 1947 (absolvoval půlroční stranickou školu v Praze) byl vedoucím agitačně propagačního oddělení. V srpnu 1950 byl jmenován zástupcem vedoucího agitačně propagačního oddělení ÚV KSČ v Praze. Po zatčení bratra Osvalda Závodského (velitel StB) byl v březnu 1951 z aparátu ÚV KSČ odstraněn a dva měsíce byl bez zaměstnání. Po návratu do Ostravy působil v letech 1951–1961 jako vedoucí kulturně propagačního oddělení v n. p. Vítkovické stavby.

Na návrh vedoucího tajemníka KV KSČ D. Koldera byl 1. března 1961 jmenován ředitelem Československého rozhlasu v Ostravě. V době „pražského jara“ plně podporoval Dubčekovo vedení, v září 1968 byl na návrh O. Černíka jmenován vládním zmocněncem pro Československý rozhlas po odvolání Zdeňka Hejzlara z funkce ústředního ředitele. V této funkci se podílel na obnově činnosti Čs. rozhlasu po sovětské intervenci, ve vysílání poskytoval prostor pro pluralitu názorů, za což byl později normalizátory tvrdě kritizován. Na příkaz stranického vedení byl nucen provést některé personální změny. Týkaly se mj. J. Petránka, V. Šťovíčkové, J. Janička a R. Zemana.

Jeho postavení po odvolání Dubčeka a jmenování Gustáva Husáka prvním tajemníkem se stalo v rozhlase neudržitelné. Po převratu uvnitř rozhlasu skupinou kolem Hrabala a Viplera byl v červnu 1970 „ze zdravotních důvodů“ uvolněn z funkce vládního zmocněnce a vrátil se do Ostravy. Nástupem Bohuslava Chňouпка do funkce ústředního ředitele Čs. rozhlasu (20. 6. 1969 – 7. 9. 1970) byla zahájena rozsáhlá čistka poznamenaná propuštěním desítek pracovníků rozhlasu. To postihlo i Odonu Závodského, který byl 31. srpna 1970 odvolán z funkce ředitele Čs. rozhlasu v Ostravě, o měsíc později byl vyloučen z KSČ. V červenci 1971 se manželka Zdeňka Závodská vzdala poslaneckého mandátu, i ona byla posléze vyloučena z KSČ.

V 70. a 80. letech pak Závodský aktivně působil v Čs. svazu protifašistických bojovníků, byl členem historicko-dokumentační komise při městském výboru svazu v Ostravě. Shromáždil značné množství materiálů o životě politických vězňů – účastníků odboje v ratibořské káznici, o činnosti pokrokového hnutí mládeže na Ostravsku před 2. světovou válkou. Zemřel 28. prosince 1986 v Ostravě.

Prameny:

Kdo je kdo? – Infosystém Český Těšín

www.info.tesin.cz/historie-a-tradice/kdo-je-kdo?detail=506

Archiv Českého rozhlasu

Rudolf Matys

Dr. Ilona Borská-Štuková, roz. Bondyová

9. 11. 1928 Praha – 27. 12. 2007 Praha

socioložka, spisovatelka, literární redaktorka, novinářka

Ilona Borská se narodila ve smíšené česko-židovské rodině (rodové jméno jejího otce bylo K. Bondy), za okupace jí tedy bylo znemožněno řádně dokončit střední školská studia (maturovala na gymnáziu v roce 1947). V letech 1947–1951 vystudovala sociologii a psychologii na tehdejší Vysoké škole politických a sociálních věd. Doktorát získala v roce 1953 už jako odborná redaktorka pro oblast české a slovenské literatury Československého rozhlasu, kam nastoupila 1. července 1951. Ten-

to rok byl pro ni velmi důležitý také proto, že v něm poznala mladého básníka Iva Štuku, který se později stal jejím mužem a zásadně ovlivnil i její další tvůrčí směřování.

S rozhlasem autorsky spolupracovala, především jako autorka literárních recenzí, už od roku 1949; desetiletí jejího zaměstnaneckého působení na jeho půdě ovšem dále podstatně rozšířilo spektrum jejích rozhlasových aktivit; vedle běžné kulturní publicistiky a drobných

zpravodajských žánrů připravovala rozličná pásma, reportáže a rozhovory, psala komentáře, literární recenze, glosy, fejetony apod., a to do roku 1957 v rámci literární redakce, v letech 1957–1961 pak jako členka pouze na kulturní publicistiku orientovaného týmu Zrcadla kultury.

Ne za všechno z těchto jejích deseti rozhlasových roků bychom ji ovšem mohli pochválit – v 50. letech přece na postech, jako byl ten její, většinou šlo (a muselo jít) převážně jen o kulturně politickou propagandistiku, zcela poplatnou normám tehdy vševládajícího tzv. socialistického realismu i nadšenecky blouznivému pseudo-optimismu, tolik typickému pro tehdejší „svazáckou“ část mladé generace; v její prospěch však budiž řečeno, že tehdy rozhodně nepatřila k žádným tvrdě dogmatickým „sekernicím“ (ani není známo, že by někomu jakkoliv ublížila) a že se aspoň snažila povinný suchopár ideologických klišé (zejména ve svých reportážích) oživit a obohacovat, pokud to ovšem vůbec šlo, o elementární konkrétnost životních výpovědí, tak jak to ostatně odpovídalo i její spíše věcné a pozitivně orientované povaze.

V roce 1961 využila své vysokoškolské kvalifikace a po úspěšném konkurzu nastoupila jako odborná asistentka sociologie na stavební fakultu pražské ČVUT, na niž pak vyučovala až do počátku normalizace, kdy byla (již v roce 1970) vyhozena.

To už ovšem bylo její jméno dobře známé dosti početné čtenářské obci, nejprve jako autorky tří optimisticky laděných, ale citově nesložitých básnických sbírek z let 1956–1962 (Vřes, A není ticha pro lásku, Šťastný den), a posléze zejména mnoha básnických i prozaických knížek pro děti i dospívající mládež (ty byly ve své většině edukativně orientované).

Na pěti z nich je spolupodepsán i Ivo Štuka, s nímž v 60. letech rovněž vytvořila symbiotickou autorskou dvojici, která se ve spoustě glos, aforismů a zvláště chytře vtipných epigramů vyjadřovala na stránkách většiny kulturních periodik (pod společnou značkou -ibiš-) k nej-různějším otázkám, časovým i nadčasovým.

I v této době ovšem dál pilně a úspěšně spolupracovala s Československým rozhlasem, a to až do roku

1972, jako autorka mnoha pohádek pro Hajaju, několika her pro mládež a dramatisací, pořadů pro cyklus A léta běží, vážení ad., napsala rovněž velmi kvalitní rozhlasovou hru Švestky zrají v září (1963).

Zatímco I. Štuka po roce 1968 upadl v naprostou oficiální nemilost, I. Borská se přece jen udržela v oběhu a střídala „volnou nohu“ se zaměstnáním v nakladatelství Albatros (1972–1973), později dokonce vedla reportážní oddělení týdeníku Svět práce (do roku 1979). V rozhlase však i tak patřila v 70. i 80. letech mezi autory „nežádoucí“ – což je, mimochodem, jeden z mnoha dokladů o tom, že v té době, vedle zákazů jaksi „univerzálních“ a všeplatných, existovaly i zákazy „lokální“, vycházející často z pouhé mstivé zvůle všemocných místních komunistických papalášů.

Od roku 1979 se Borská již zcela (a opět velmi pilně) věnovala (vedle příležitostné novinářiny) jen vlastní autorské práci – vydala více než třicet titulů, mezi nimiž, vedle již zmíněné tvorby pro děti a mládež, dominují knihy na pomezí literatury faktu a románové beletrie (využívající často dynamický dějový stříh i prokazující autorčin vespělý smysl pro přesné odcítěný detail), které se mnohdy týkají životů významných osobností ať již známých jmen (J. Čapek, gymnastka E. Bosáková ad.), či autorčiných „objevů“. Mezi nimi zaujímá nejvýznamnější místo román o osudech MUDr. Vlasty Káralové, zakladatelky československé nemocnice v Bagdádu, který se pod názvem Doktorka v domě Trubačů dočkal osmi českých vydání i řady překladů do cizích jazyků. Peníze na tento jedinečný projekt získala dr. Káralová od T. G. Masaryka, což ovšem v „normalizačním vydání“ podlešlo cenzuře a směli se o tom dovědět až čtenáři vydání z roku 1993! Za pozornost ale určitě stojí například i její román Menuet v hangáru, v němž Borská literárně přesvědčivě zhodnotila své zážitky mladé položivovky z úzkostných válečných let.

(Svým jménem ovšem za normalizace kryla Borská i některé knihy i překlady svého muže, jehož nakonec přežila jen o pouhý jeden měsíc a týden – Ivo Štuka, její tak trochu autorské dvojče, totiž zemřel 20. listopadu 2007.)

Jarmila Růžičková

Miloš (Miloslav) Machek

9. 11. 1923 Místek (dnes Frýdek-Místek) – 12. 12. 1999 Brno

dirigent, hudební skladatel

Skladatel, hráč na několik hudebních nástrojů, muzikant tělem i duší se narodil v Místku (severní Morava) v muzikantské rodině. Přes své mimořádné hudební nadání studoval na Obchodní akademii ve Frýdku a zároveň hru na housle v Hradilově hudebním ústavu. Škola byla posléze okupanty uzavřena a mladý Miloš, aby se vyhnul totálnímu nasazení, přijal místo zástupce koncertního mistra v Městském divadle v Těšíně. O divadelních prázdninách řídil salonní orchestr v lázních. Na konci války se totálnímu nasazení v továrně přece jen nevyhnul.

Po válce získával zkušenosti v řadě tanečních orchestrů a skupin. Nejdříve ve Zlíně v Jazz Revui Miro Nováka (housle, trumpet), ten působil i v dalších mís-

tech, např. v Brně, v Plzni, v západočeských lázních. Dokonce vytvořil vlastní rytmickou skupinu; v letech 1948 až 1950 se stal v Brně členem orchestru Gustava Broma, později také Mirko Foreta. V těchto orchestrech hrál na trubku, ale na konzervatoři si doplnil houslová studia a v roce 1950 složil státní zkoušku. Nastoupil na místo koncertního mistra a později dirigenta (1952) orchestru zpěvohry Státního divadla.

Po nástupu do zpěvohry napsal hudbu ke komedii 4:0 pro ATK. Následoval Zbojník Ondráš na libreto Miloše Slavíka, který se setkal s mimořádným ohlasem a je považován za jeho nejúspěšnější jevištní dílo. Napsali spolu ještě Mikuláše Dačického z Heslova a Barona Všudybyla. Podle námětu hry Milana Stehlíka a na libreto

K. M. Walló napsal hudební komedii Hej, pane kapelníku a baletní grotesku Cesta kolem světa za 80 dní na libreto Z. J. Vyskočila.

V roce 1953 vyměnil definitivně houslový pult za pult dirigentský. V následujících letech nastudoval a dirigoval řadu premiér. Byl pravidelným dirigentem děl z odkazu Osvobozeného divadla (Rub a Líc, Těžká Barbora), tzv. lidových zpěvoher (Paní Marjánka), novinek (Vdova z Valencie s hudbou Bohuslava Sedláčka), dirigoval i řadu klasických operet (Žebravý student, Velkovévodkyně z Gerolsteinu) i několik celovečerních baletů, které tehdy baletní soubor zpěvohry uvedl. Jeden balet sám pro soubor napsal. Jednalo se o baletní zpracování Verneovy Cesty kolem světa za 80 dní.

V prosinci 1961 se spolu se Zdeňkem Mácalem, Vladimírem Válkem a Jiřím Karáskem zúčastnil konkurzu na místo dirigenta brněnského rozhlasového orchestru. Po druhém kole, po provedení povinných skladeb, kdy předvedl bezpečnou techniku dirigování, pohotovou orientaci v řízení orchestru z listu a živelně temperamentní projev – resumé hlavního porotce konkurzu, skladatele V. A. Viplera, znělo: „Machek – zkušený praktik, dobrý sluchač, poctivý muzikant!“

1. ledna 1963 se Miloš stal dirigentem a dramaturgem Brněnského estrádního rozhlasového orchestru (BERO), později, po rozdělení na dva soubory, stanul v čele Velkého smyčcového orchestru Čs. rozhlasu (VSOČR). Od roku 1970 vedl smyčcovou sekci Orchestru Studio Brno (OSB). Činnosti v tomto orchestru, aranžování a komponování se pak věnoval po zbytek své umělecké kariéry.

Mgr. Jiří Hubička

František Nečásek (vl. jm. Wagenknecht)

1. 12. 1913 – nalezen mrtev 18. 5. 1968

Třebaže František Nečásek dosáhl v hierarchii Československého rozhlasu výjimečného postavení (stal se jeho ředitelem, a to je funkce výlučná – považme, že v dějinách Československého rozhlasu za celou dobu jeho trvání, tedy od roku 1923 do rozdělení ČSFR v roce 1992, bylo ředitelů všeho všudy čtyřadvacet, a to mezi ně počítáme i ty pouze pověřené), přesto existuje o jeho životě a působení velmi málo dokladů.

Před válkou a během války (2. světové)

Z osobního spisu, který zpravidla zachycuje základní životopisné údaje, se v případě Františka Nečáskova nedozvíme téměř nic. Zcela například chybějí informace o tom, jakým prošel vzděláním, jakou měl praxi. Ze strohého údaje, že se v roce 1934 (tedy ve svých jedenaadvaceti letech) stal redaktorem Rudého práva, můžeme usuzovat, že studoval (v tak nízkém věku sotva už ukončil) nějaký žurnalistický obor, možná však také nějakou ze škol, jež měly ve své výuce vztah k literatuře (viz jeho pozdější redakční i publikační činnost). Vzhledem k zaměření deníku, ve kterém pracoval (v Rudém právu byl do roku 1938), je snadné odvodit jeho nepochybné levičkové smýšlení a angažmá.

Pro potřeby rozhlasu napsal přes 200 estrádních a tanečních skladeb. Zasáhl do všech oblastí tradiční populární hudby. Vykonal záslužnou práci také v oblasti zájmové umělecké činnosti (ZUČ). Podařilo se mu pozvednout úroveň nejednoho amatérského či poloprofesionálního souboru – nejčastěji dechové hudby. Například Skoroňáky přivedl v roce 1981 k vítězství v prestižní soutěži Zlatá křídlovka.

Od založení až do roku 1978 byl dirigentem a uměleckým vedoucím oblíbené dechové hudby Starobrněnská 12, složené z profesionálních hráčů Orchestru Studio Brno.

Za práci na „hudebním poli“ byl mnohokrát vyznamenán, získal řadu čestných uznání. Od muzikantů vždy vyžadoval precizně odvedenou práci. Stejně jako byl prudký a výbušný za dirigentským pultíkem, tak i nespokojenost s interpretačním výkonem řešil tím, že příslušnému hráči na inkriminovaný nástroj svou představu sám předvedl.

Byl známým vyznavačem jógy, proto jsme se nikdo nepozastavovali nad tím, že pan dirigent během zkoušek a někdy i vystoupení stál někde v ústraní na hlavě. Pečoval o své tělesné i duševní zdraví. Pravidelně cvičil pověstných „Pět Tibeťanů“ – což mu pomáhalo překonávat různé stresové situace. Pověstná byla i jeho „česneková tinktura“ (recept nám rozdával), kterou užíval pro regeneraci organismu.

Při odchodu na zasloužený odpočinek se s námi i posluchači rozloučil Benefičním koncertem, který se uskutečnil 25. dubna 1988 v sále Stadionu na Kounicově ulici, v budově, kde ve velkých rozhlasových studiích prožil většinu svého profesního života.

žurnalista, politický pracovník, redaktor, šéfredaktor, ředitel

Pak už ale shledáváme na mapě jeho curricula vitae bílá místa. Nejsou žádné záznamy o tom, čemu se věnoval v letech 1938–1941. A co ho tedy přivedlo k tomu, že se v roce 1941 stává vedoucím redaktorem československého vysílání moskevského rozhlasu. Byl do roku 1941 součástí nějaké odnože domácího odboje, anebo přesídlil do Moskvy s vedoucí garniturou komunistických představitelů hned po zákazu činnosti KSČ v listopadu 1938? Je zřejmé, že si mezi vrcholnými zástupci komunistického zahraničního odboje (do Moskvy tehdy uprchli Gottwald, Slánský, Šverma, Kopecký) získal dobré renomé. Musel mít nesporné a prokazatelné zásluhy, jinak by poté, kdy skončila politická izolace této skupiny (do přepadení SSSR Německem odmítali Stalin i Kominternu jakoukoli podporu odboje proti Německu), nemohl být ustaven šéfem moskevského rozhlasového vysílání v češtině. V čem tyto zásluhy spočívaly, o tom nevíme nic.

Z jedné administrativní poznámky v Nečáskově osobním spise (hovoří o tom, že se mu 8. června 1956 narodil syn Ondřej) se mimoděk dozvídáme, že se během války (anebo po ní?) oženil s ženou ruské národnosti. Ta po sňatku uváděla své jméno v podobě:

Larisa Pavlovna Moženskaja-Nečásková. A to je současně jediná zpráva, která naznačuje cosi o Nečáskově soukromí.

Po válce (2. světové)

Význam funkce, kterou v průběhu moskevské emigrace Nečásek zastával, dává jednoduchou odpověď na to, co ho přivedlo do všech vlivných rolí, jež od konce války až do své smrti zastával. Hned po návratu z Moskvy se stal šéfredaktorem Mladé fronty (deník v letech 1945–1953 vydávalo stejnojmenné nakladatelství). Je jím po dva roky (1945–1946). Vzápětí ale nastávají v jeho životopise zase dva roky „temná“. Další záznam o jeho činnosti hovoří až o roce 1948, kdy zjevně v návaznosti na únorový převrat nastupuje dráhu politického pracovníka. V letech 1948–1953 se stává přednostou kulturního a tiskového odboru Kanceláře prezidenta republiky. Je to doba, kdy velmi úzce spolupracoval s Klementem Gottwaldem. Ze své funkce, nepochybně i ze své oddanosti hlavě státu, se stává editorem celé řady knih, které shrnují Gottwaldovy projevy, současně byl autorem několika životopisných knih o Gottwaldovi.

Po Gottwaldově smrti nastupuje do funkce tajemníka ÚV KSČ. Po roce – přesně od 1. dubna 1954 – se stává ústředním ředitelem Československého rozhlasu.

Ředitelem

Jmenování Nečáska do vrcholné rozhlasové funkce předcházela celá řada legislativních a organizačních změn. Stručnost údajů, které vypovídají o Nečáskovi samotném, nám dávají příležitost zrekapitulovat – za pomoci údajů shromážděných v publikaci *Od mikrofonu k posluchačům* (Praha 2003), v čem ony změny, které postihly ČsRo v počátku 50. let, spočívaly.

„To je ta nejvýznamnější změna v činnosti našeho rozhlasu, že se zařídil na to, být jako státní podnik ve službách našeho režimu, vlády, orgánu státní moci. V tom tkví změna charakteru našeho rozhlasu a v tom je vyjádřen jeho přerod v rozhlas budoucně zcela nový, v rozhlas socialistický, po vzoru rozhlasu Sovětského svazu. Ať si kdo chce jak chce mluví o glajchšaltování, totalitě apod., náš rozhlas stojí dnes bezvýhradně a cele ve službách naší lidově demokratické moci, ve službách lidu, ve službách socialismu.“ Těmito slovy, jež zazněla na 1. celostátní konferenci Čs. rozhlasu (12. ledna 1949), charakterizoval podstatu změn, které se po únoru 48 v rozhlase odehrávaly, tehdejší ministr informací Václav Kopecký. KSČ logicky považovala rozhlas za nejvlivnější masové médium, které muselo být zcela podřízeno vládním a stranickým orgánům. V první fázi po únoru 1948 se vazba na vedoucí orgány utužovala především prostřednictvím rozhlasové závodní organizace KSČ. Bylo však třeba tuto vazbu utužit a dát jí přesně vymezenou institucionální formu. K vytvoření tohoto rámce byli v roce 1951 přizváni sovětské poradci. Ti během krátké doby vypracovali podobu nové organizační struktury Československého rozhlasu. 17. června 1952 vláda novou organizaci schválila. Do čela rozhlasu byl postaven (po vzoru sovětského Radiokomitetu) Československý rozhlasový výbor (ČSRV).

Jeho předsedou se stal ministr informací Václav Kopecký.

Zůstala zachována státní správa instituce, ale zcela se proměnila organizační struktura. Vznikl systém hlavních programových redakcí, rozrostla se byrokratizace řízení, vznikly nové a četné posty vedoucích pracovníků, zkomplikoval se systém schvalování, kontroly a rozdělení odpovědnosti.

Zatímco složitý redakční systém se ve své podstatě uchoval po další desetiletí, forma řízení rozhlasu doznala brzy další proměny. Fungování Československého rozhlasového výboru se neosvědčilo, což vedlo už v roce 1953 k jeho zrušení. Po jistou dobu byla pro vedení rozhlasu zavedena správa ministerstva kultury, které však nemělo žádné pravomoci ani v programové, ani v hospodářské a administrativní rovině. A tak stranické orgány rozhodly zavést od 1. dubna 1954 pro Československý rozhlas formu samostatné právnické osoby, která měla nadále působit jako rozpočtová organizace ministerstva kultury. Do jejího čela byl znovu po dvou letech postaven „ústřední ředitel“. Tím se stal František Nečásek. Jeho bezprostředními podřízenými byli čtyři náměstci – byli jimi: oblastní ředitel pro Slovensko Jozef Vrabec (jako první náměstek), Jaromír Hřebík, ředitel domácího vysílání, Aleš Suchý, ředitel zahraničního vysílání, a Karel Kohout, ředitel Československé televize. V roce 1955 byl ustaven ještě náměstek pro správu a techniku, jímž byl jmenován Miroslav Vrabec.

Z uvedené struktury je patrné, že hovořit o Františku Nečáskovi jako o jediném řediteli v rozhlasové historii, který v letech 1954–1957 vedl současně rozhlas a televizi (je to tak uvedeno v seznamu ředitelů na straně 611 publikace *Od mikrofonu k posluchačům*), není přesné. K tomu, že se obě instituce nakonec skutečně soustředily pod Nečáskovým řízením, došlo později. Poté, kdy Nečásek ukončil svůj mandát v roli ústředního ředitele ČsRo (31. 12. 1957), nastoupil do nové funkce, která byla krátce předtím zřízena. Stal se předsedou Československého výboru pro rozhlas a televizi, který byl ustaven vládním nařízením z 29. listopadu 1957 a který byl přímo podřízen předsednictvu vlády. Tento výbor se skládal z programových pracovníků a scházel se několikrát ročně. Jeho úkolem byla „kontrola aspektů ideově-politických, uměleckých a kulturních, hospodářských a technických“, jak bylo zakotveno v jeho statutu.

V nové funkci setrval Nečásek dva roky. Ve stejném období byl ředitelem rozhlasu Jaromír Hřebík, ředitelem Československé televize Milan Krejčí.

A pak už je v kolonce profesních začlenění Františka Nečáska jediný údaj – v letech 1959–1968 byl ředitelem nakladatelství, které se nejprve jmenovalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, od roku 1961 pouze Státní nakladatelství krásné literatury a umění a posléze (od roku 1966) nakladatelství Odeon Praha.

Poslední informace, kterou v dostupných datech o Františku Nečáskovi nalézáme, je lakonická formulace: „nalezen mrtev 18. 5. 1968“ (Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu). Za jakých okolností se to stalo, kde, co jeho smrt způsobilo? To jsou otázky, na které se mi nepodařilo najít odpovědi. (V Rudém

právu ze dne 21. 5. 1968 je jen stručná zpráva: „Dlouholetý stranický a kulturní pracovník František Nečásek, ředitel nakladatelství Odeon, zemřel náhle v sobotu v Praze ve věku 54 let.“)

Závěrem

Je vcelku snadné hodnotit Františka Nečásku jako necitlivého aparátčíka, který se do řídicích funkcí dostal vlivem svého angažmá v předválečné KSČ a hlavně během své rozhlasové činnosti ve válečném vysílání z Moskvy, který pouze slepě vykonával příkazy strany a nic pozitivního pro rozhlasovou činnost nepřinesl. Je to hodnocení, které se pod úhlem oněch stručných dat z jeho profesní kariéry nabízí a které v podtextu několika nečetných zmínek, jež o něm byly v historii rozhlasu v posledních 20 letech učiněny, zaznívá. Je to však soud apriorní a tudíž zjednodušený.

V galerii ředitelských postav, které lemují historii Československého (ale i Českého) rozhlasu, je třeba vést základní dělicí hranici mezi těmi, kteří vývoji rozhlasu škodili aktivně a z vlastní vůle (či hlouposti), a těmi, kteří sice také škodili, ale aspoň občas se snažili míru obecných škod, jimž nedokázali zabránit, mírnit. Nečásku řadím mezi ty druhé.

V archivních složkách se jménem Nečásek je uchován text projevu, který pronesl na veřejné schůzi v Československém rozhlase dne 30. 6. 1954. Označení „důvěrné, jen pro služební účely“ snad už po 60 letech neplatí. Kromě spousty ideologického balastu, odkazů na usnesení ÚV KSČ a obvyklé uvědomělé retoriky, obsahuje projev i tuto pasáž: „...k otázce organizace a řízení práce... Jsou zde především nedostatky v operativnosti organizace a řízení práce. Dovedli jsme často operativně reagovat na události, avšak nedokázali jsme vytvořit operativní pracovní systém. Pokyny ředitelství musely mnohdy vykonávat složitou cestu přes náměstka, hlavního redaktora, zástupce hlavního redaktora, odpovědného redaktora, než se dostaly k pracovníkovi, který je měl uskutečnit. Není pak divu, že byly někdy zkreslené, neúplné, že je pracovník nepochopil nebo nebyl přesvědčen o jejich správnosti. A ještě hůře tomu bývá s iniciativními návrhy a kritikou, které nad to musí po žebříčku nahoru. Tu není divu, že se na některé z mnoha příček zastaví, unaví a mávne rukou... Ano, není pochybnosti, že při takovémto složitém žebříčku nutně trpí řízení práce, operativnost i odpovědnost za úkoly, že trpí uplatňování iniciativy a kritiky zdola.“

Tato slova můžeme považovat za nezbytnou a vyžadovanou dávku sebekritiky. Ale postihují velmi přesně negativa, která přinesla pouhé dva roky předtím ustavená reorganizace. Přiznání, že změny přinesly neúměrný nárůst byrokracie, která práci brzdí a komplikuje, přišlo – srovnáme-li to s průběhem dalších rozhlasových reor-

ganizací – relativně brzy. Nečásek tím odstartoval proces postupné (a nepochybně zdlouhavé) nápravy, kultivace a zlidštění práce ČsRo. Ne každý ředitel byl schopen a ochoten chyby takto čitelně pojmenovat.

Publikační činnost

Přehlédneme-li pak výčet knih, pod nimiž je Nečásek jako editor či autor podepsán, opomeneme-li onu převahu gottwaldovských knižních „pomníků“, které byly důsledkem jeho „hradního“ působení, upoutají nás možná tituly, které svědčí o tom, že šlo o člověka kultivovaného a vzdělaného. Ostatně – jak jinak by bylo možné, aby i v druhé polovině 60. let, v době označované jako čas tání a kulturní obrody, mohl zastávat vedoucí post v prestižním knižním nakladatelství?

Příloha:

knižní publikace

Autorsky:

Jan Kollár – pěvec svobody a bratrství slovanských národů, 1952

O československé zahraniční politice

O Klementu Gottwaldovi (náčrt životopisu), Státní nakladatelství politické literatury, 1954

K nové tradici Jízdnárny Pražského hradu, Orbis, 1952

Mládí Klementa Gottwalda, Mladá fronta, 1954

Rumburský skrojek pohádek, pověstí a příběhů, 1963.

Dětem určená knížka vyprávění, podnicených historickými skutečnostmi a zeměpisnými i přírodními osobitostmi Rumburska.

Karavana moudrosti, Orientální přísloví, Odeon, 1968

Soubor přísloví, uspořádaný do těchto kategorií: přísloví o příslovích; jazyk, slovo, řeč a mlčení; učení a umění; moudrost, chytráctví, hloupost; bozi a pozemský život; člověk, lidé, skutečno; páni a poddaní, chudí a bohatí; žena a muž, láska a manželství; rodina, děti, příbuzní a přátelé; život a smrt, zdraví a nemoc, mládí a stáří; pohostinství, jídlo, pití; práce, píle, lenost; peníze, lakota, štědrost, krádež; dobro a zlo, pravda a lež, štěstí a neštěstí; statečnost, zbabělost, chvastounství; životní zkušenosti, rady, poučení; z přírody a o přírodě.

Editor:

Klement Gottwald, Svoboda, 1950

Klement Gottwald mládeži, Výběr 30 projevů, proslovů, článků a statí, které k mládeži nebo o mládeži učinil od února 1947 do května 1950 prezident republiky při různých příležitostech – 1950

Dokumenty o protisovětských piklech československé reakce, 1954

Klement Gottwald 1946–1948: Sborník statí a projevů, 1949

PhDr. Bohuslava Kolářová

Mlhoš Kafka

28. 12. 1928 Praha – 16. 9. 1993 Strakonice

M. Kafka vystudoval pět ročníků reálného gymnázia a v roce 1945 musel nastoupit do Automobilových dílen ČSD v Praze-Vršovicích jako zámečník. Po válce absolvoval Státní konzervatoř hudby (varhany u J. Krajse) a čtyři semestry Akademie múzických umění (dirigování, do roku 1953). V této době již působil jako korepetitor v Čs. souboru národních písní a tanců (1950), dále získával kapelnickou praxi v pražských divadlech (Realistické, Disk, Nové veseloherní, Komorní, Divadlo komedie). Následujících šest let byl dirigentem Uměleckého souboru ministerstva vnitra, 1959–1961 v operetě Na Fidlovačce. Jako důvod rozvázání pracovního poměru je uvedena „postradatelnost“. Ucházel se o místo v Československém souboru písní a tanců a Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého, v prvním případě se konkurz nekonal a v druhém došlo ke změně koncepce programu, takže by neměl uplatnění.

1. října 1961 nastoupil (zpočátku na termínovanou smlouvu) do Hlavní redakce hudebního vysílání Československého rozhlasu jako hudební redaktor v redakci malých hudebních žánrů (REMAHUŽA). V náplni jeho práce bylo mj., že „...odpovídá za výběr a zajišťování ideově i umělecky hodnotných skladeb, na základě programových potřeb vytváří dramaturgické plány a plány spolupráce s externími umělci, řídí práci lektorských komisí a účastní se poslechových komisí, svolává tvůrčí aktivity se skladateli a upravovateli, poskytuje jim odbornou uměleckou pomoc“.

Při stranických prověrkách v roce 1970 mu bylo zrušeno členství v KSČ, přesto mohl v rozhlasu zůstat. V roce 1975 přešel jako dramaturg do Hlavní redakce zábavy, která se koncem 80. let stala součástí Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání. Působil ve Slovesné umělecké realizaci (SUR), kterou od roku 1990 vedl šéfrežisér Josef Henke.

Pro zajímavost uvádíme text *Potvrzení*, které redaktoři podepisovali v r. 1987: „*Potvrzuji, že jsem převzal a byl seznámen s kulturně politickými zásadami pro prezentaci zábavné a populární hudby ve vysílání Československého rozhlasu. Nedodržování stanovených zásad a kritérií hudební politiky při realizaci hudebních pořadů bude posuzováno jako hrubé porušování pracovní kázně.*“

Pracovní poměr měl M. Kafkovi podle dohody skončit v prosinci 1991, byla mu však prodloužena smlouva do března 1993. V SUR zajišťoval kompletní hudební složku k literárním a dramatickým pořadům, vyhledával a vybíral vhodné hudební doplňky, zpracovával předělovou a podkresovou hudbu a společně s technickými spolupracovníky (mistrem zvuku a jeho asistentem) stříhové montáže a koláže. S režiséry konzultoval výběr autorů a interpretů, připravoval smlouvy pro autory a účinkující. Ovládal profesi hudebního režiséra, tzn. že se zúčastnil natáčení studiových nebo veřejných nahrávek scénické hudby nebo hudebních improvizací a odpovídal za uměleckou kvalitu i zvukovou kvalitu natočených snímků.

skladatel a hudební redaktor

K žádosti Mlhoše Kafky o ukončení pracovního poměru k 31. 3. 1993 z důvodu odchodu do starobního důchodu poznamenal J. Henke, že pokud by p. Kafka projevil zájem o prodloužení spolupráce, uvítal by to. Bylo to půl roku před úmrtím Mlhoše Kafky.

M. K. byl laskavý, přívětivý člověk a kolega, který s humorem dokázal zvládnout a zasahovat do mnohdy složitějšího rozhlasového provozu i do „jiskřivých“ situací v redakci nebo v orchestru. Působil jako uklidňující element. Při představování, kdy uváděl svoje jméno, přidával mnemotechnickou pomůcku: „*Když nevíš, tak řekni: jdu na kafe, a víš, že jsem Kafka.*“ (Aby si jej nepletli se zpěvákem a muzikantem Arnoštem Kavkou.)

Spolupracoval s řadou textařů, např. Jaroslavem Navrátillem (Řekni to slovo), s Jiřím Apltem, se kterým se na rozhlasových chodbách v žertu trumfovali, kdo má v „zásobě“ více textů nebo hudby (společná skladba sami dva). Inspiroval se různými uskupeními, např. při Státním souboru písní a tanců bylo ženské kvarteto; složil pro něj, kontrabas a bicí píseň, pozval je do rozhlasu a hned ji natočil. V jiné skladbě měl např. cimbál, sehnat cimbalistu byl někdy problém, proto si jej přivedl do studia sám.

Jako někteří další autoři scénické hudby často pracoval v rozhlase i v noci a ráno už měl připravené notové materiály, mnohdy přepsané od fotografa, který bydlel poblíž. Přinesl je do studia a zhostil se i režie při nahrávání. Materiály byly od něj vždy pečlivě opatřeny poznámkami, aby se natáčení nezdržovalo.

Rád jezdil na kole, dokonce přijel ve společenském obleku, předal noty a pokračoval dál... Snad ještě drobnost – Ivana Mládková inspirovala k napsání písně Mojmir a Mlhoš (album Ej, Mlhošu, Mlhošu!) pro jeho Banjo Band.

Napsal stovky skladeb scénické hudby pro rozhlas, televizi i divadla, složil řadu šansonů a tanečních písní. Byl autorem hudby k rozhlasovým hrám, literárním a dalším pořadům, např. Zlatá podkova (ze slovenských pohádek P. Dobšínského, 1965), O věrné lásce statečného Chairea a sličné Kallihoy (četba), Alabastrová ručička (podle B. Němcové, obě 1967), Z deníku kocourka Modroočka (J. Kolář), Čaromoc (autor R. Billinger, připravil M. Topinka, obojí 1968), Bronzový poklad (podle E. Štorcha, 1976), Malý zázračník naší mateřštiny (rozhlasové pásmo z tvorby českých básníků, 1975), Syn padající hvězdy (Z. Zábranský, 1979), Taras Bulba (podle N. V. Gogola, 1983), Z pražských zákoutí (I. Hermann, 1984), Cesta k sobě (hra A. Smetanové), Erasmus Predjamský (dramatizovaná četba, F. Bernhart, obojí 1985). U stovek pořadů je M. Kafka uveden jako redaktor, dramaturg, dirigent, interpret nástroje, upravovatel.

Dále je jeho jméno uváděno v kolonce hudební spolupráce. Namátkou vybíráme: cykly Co děláš, to dělej rád!, Slovník aneb Posezení Miroslava Hornička s přáteli, Hodina angličtiny (N. Tánská, 1974), Příběh Martina Žemly (vybrané kapitoly z románu I. Hermannova U snědeného krámu, 1979), Rozhlasový Silvestr (1978, 1981),

Je libo křídla (humoristický pořad o létání), Jak utopit velrybu (O. M. Madry, obojí 1980), Když jsme na place, má být legrace (M. Holeček, 1981), Děti kapitána Granta (na motivy J. Verna, 1988), 12dílná četba Dobří kamarádi (J. B. Priestley, 1989), Na břehu vzpomínek (J. B. Forster, 1990), Figarův rozvod (komedie Ö. Horvátha),

Mozartova cesta do Prahy (E. Mörike, obojí 1991), Na-prosto lhostejné (L. Kundera, 1993).

Velmi mnoho skladeb vyšlo na audionahrávkách. Současně pracoval pro různé soubory jako aranžér (např. pro skupinu George & Beatovens). Je autorem hudby k operetě Pro tvé oči, Dášenky (na text M. Švandrlíka).

Další jubilea 2. pololetí

Mgr. Oldřich Knitl

7. 7. 1938 Pardubice

dramaturg, spisovatel

Medailon je uveden v publikaci 99 významných uměleckých osobností rozhlasu (SRT, Praha 2008).

Jindřiška Klímová, dč. Sobíšková, roz. Mašková

15. 7. 1933 České Velenice, okr. Jindřichův Hradec

novinářka

Medailon je otištěn v publikaci 99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů (Český rozhlas, SRT, Praha 2013).

Heda (Hedvika) Čechová, roz. Šimandlová

17. 7. 1928 Praha

rozhlasová a televizní hlasatelka a moderátorka, dcera Jaromíra Šimandla, vedoucího správního úředníka Čs. rozhlasu (1928–1948)

Medailon je otištěn ve Světě rozhlasu č. 20/2003, další portrét H. Čechové je zařazen v knize Pozor vysíláme! (Dny české státnosti, o. p. s., a Ústav pro studium totalitních režimů, 2013).

Ludvík Čermák

17. 8. 1918 Písek – 27. 4. 1979 Praha

hudební publicista a zahraniční zpravodaj

Medailon je otištěn ve Světě rozhlasu č. 20/2003.

Jaroslav Navrátil

2. 9. 1928 Boskovice u Brna – 1991 Praha

hudební redaktor a textař

Medailon je otištěn ve Světě rozhlasu č. 20/2003.

Věra Pražáková-Drozdová

20. 9. 1928 Hurbanovo, okr. Komárno (Slovensko)

rozhlasová režisérka, manželka spisovatele a redaktora Jana Drozda

Medailon otištěn ve Světě rozhlasu č. 20/2003 a v publikaci 99 významných uměleckých osobností rozhlasu (SRT, Praha 2008).

Mgr. Jarmila Lakosilová

21. 9. 1938 Frenštát pod Radhoštěm

redaktorka, publicistka, dramaturgyně, autorka

Medailon je otištěn v publikaci 99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů (Český rozhlas, SRT, Praha 2013).

Jiří Váchal

24. 9. 1928 Praha – 10. 10. 1997

skladatel, dirigent, hudební redaktor

Medailon je otištěn ve Světě rozhlasu č. 20/2003.

Doc. PhDr. Vladimír Kovářik, CSc.

12. 10. 1913 Čelákovice – 7. 6. 1982 Velhartice, okr. Klatovy

dramaturg, scenárista, publicista, spisovatel, pedagog

Medailon je uveden v publikaci 99 významných uměleckých osobností rozhlasu (SRT, Praha 2008).

PhDr. František Pavlíček

20. 11. 1923 Lukov, okr. Zlín – 29. 9. 2004 Praha

redaktor, dramaturg, dramatik, prozaik, filmový scenárista, divadelní a rozhlasový ředitel

Medailon je uveden v publikaci 99 významných uměleckých osobností rozhlasu (SRT, Praha 2008), další portrét F. Pavlíčka je zařazen v knize Pozor vysíláme! (Dny české státnosti, o. p. s., a Ústav pro studium totalitních režimů, 2013).

RECENZE

Mgr. Eva Ješutová

Pozor vysíláme!

Publikace *Pozor vysíláme!*, kterou vydala nadace Dny české státnosti, o. p. s., ve spolupráci s Ústavem pro studium totalitních režimů a s podporou Českého rozhlasu ke státnímu svátku 28. září, je další z řady příspěvků k letošnému výročí obou elektronických médií. Český, resp. Československý rozhlas si 18. května připomněl 90 let od zahájení pravidelného vysílání, Česká, resp. Československá televize oslavila 60 let od prvního zkušebního vysílání 1. května (pravidelně začala vysílat až od února 1954). Podnět k vydání publikace vzešel od ředitelky nadace Dny české státnosti PhDr. Lucie Wittlichové, stejně jako nápad připomenout historii obou médií poněkud netradičním způsobem – portréty těch, kteří se v různých historických etapách a různým způsobem na jejich činnosti podíleli. Zaměstnáním v obou institucích prošly za tu dobu tisíce zaměstnanců nejrůznějších profesí, od zcela běžných po specificky rozhlasové či televizní. Nebylo proto nikterak jednoduché vybrat dvacet vyvolených, jejichž portréty výročí připomenou.

Editorka PhDr. Lucie Wittlichová zvolila šťastné řešení – při výběru se zcela záměrně vyhnula těm osobnostem, které mediálně byly a jsou prezentovány stále, vedle tvůrců z Prahy jsou zastoupeni i brněnští a ostravští. V žádném případě to ale neznamená, jak vyplývá z níže uvedeného výčtu, že by šlo o osobnosti méně významné či druhořadé.

Jaroslav Šafránek
Josef Laufer
Otakar Jeremiáš
Bedřich Seemann
Jiří Baum
Jan Šverma
Miloslav Disman
Josef Schwarz-Červinka
Karel Pech
Luděk Eliáš
Jiří Pelikán
František Pavlíček
Otta Bednářová
Sláva Volný
Věra Mikulášková
Heda Čechová
Věra Štovičková-Heroldová
Eva Mudrová
Zdeněk Velíšek
Jan Jaroš

K těmto dvaceti osobnostem přináší kniha různými publicistickými formami zpracované medailonky, ve kterých mapuje jejich často velmi složité a nelehké životní příběhy. Portréty jsou doplněny fotografiemi. Relativně široký tematický, profesní i chronologický záběr přispívá k tomu, že na pozadí životních osudů vybraných osobností se čtenář současně seznamuje s politickými, společenskými a kulturními trendy i s historickými událostmi 20. století.

(Pozn. redakce: Originální název knihy)

V řadě případů se tyto osobnosti podílely na činnosti a formování obou médií buď postupně, nebo i současně, někteří v nich zastávali významné funkce, případně se výrazněji zapsali i v jiných oblastech působnosti. Platí to třeba o rozhlasové a televizní redaktorce Otce Bednářové, rozhlasovém redaktoru a televizním dramaturgovi Luděku Eliášovi, zahraničněpolitickém komentátorovi Zdeňku Velíškovi, rozhlasových a televizních hlasatelkách Hedě Čechové a Evě Kunertové-Mudrové. Podobně Jaroslav Šafránek se z vědeckého hlediska zabýval jak rozhlasem, tak teorií televizního vysílání. Dokonce dvě desetiletí předtím, než u nás začala vysílat. S rozhlasem i televizí je spojena také manželka básníka Oldřicha Mikuláška Věra Mikulášková, v 60. letech rozhlasová redaktorka a po r. 1989 ředitelka brněnského studia ČT. Dramatik František Pavlíček se po téměř dvou desetiletích spojených s rozhlasovým vysíláním pro děti a mládež stal na čas ředitelem Divadla na Vinohradech, další dvě desetiletí tvořil pod jmény tzv. pokryvačů, po listopadu 1989 se stal ústředním ředitelem Československého rozhlasu. Karel Pech v prvních poválečných letech inicioval, řečeno dnešní terminologií, v Čs. rozhlasu řadu úspěšných projektů, poté spolupracoval s Čs. televizí a v 90. letech se vrátil k milovanému rozhlasu.

Zlomové momenty naší historie ve 20. století přinutily některé z osobností odejít do exilu, kde se v době nesvobody podílely na vysílání pro naše občany. V době nacistické okupace Josef Schwarz-Červinka působil v českém vysílání BBC, zatímco Jan Šverma spolupracoval s českou redakcí moskevského rozhlasu. Po srpnové okupaci zakotvil v české redakci Svobodné Evropy v Mnichově Sláva Volný st., Jiří Pelikán našel nový domov v Itálii, kde od r. 1970 vydával časopis *Listy*. Působení německých žurnalistů v českých médiích a jejich podíl na formování prvorepublikové demokratické kultury připomíná osobnost hudebníka a publicisty Bedřicha Seemanna, zahynuvšího v koncentračním táboře Flossenbürg.

Profesní zaměření portrétovaných osobností je velice pestré: redaktorky Otta Bednářová a Sláva Volný, zahraničněpolitická redaktorka a překladatelka Věra Štovičková-Heroldová, novinář a komentátor Zdeněk Velíšek, reportér, redaktor a pedagog Miloslav Disman, sportovní komentátor Josef Laufer, dramatik František Pavlíček, dirigent a hudební skladatel Otakar Jeremiáš, rozhlasový a televizní publicista, scenárista, herec Karel Pech, rozhlasové a televizní hlasatelky Heda Čechová a Eva Mudrová, žurnalista a hudebník Bedřich Seemann, režisér a překladatel Josef Schwarz-Červinka, ale také vědci Jaroslav Šafránek nebo Jiří Baum, novinář a politik Jan Šverma. Technické profese zastupuje vedoucí televizního přenosového vozu v Ostravě Jan Jaroš.

Podobně různorodé je také profesní zaměření autorů – na přípravě publikace se podílelo 14 autorů, mezi nimiž

jsou historici, redaktoři, novináři a dokumentaristé. Stejně tak je rozmanitý i přístup, jaký jednotliví autoři zvolili. Ti, kteří připravovali portréty žijících osobností, měli jistou výhodu v tom, že mohli využít formu rozhovoru nebo vyprávění (L. Drahoňovská u Z. Velíška, M. Švihálek u E. Mudrové). Další užitou formou jsou rozhovory s osobou blízkou či její vzpomínky, jako v případě syna Slávy Volného, dcery Františka Pavlíčka či pravnučky Bedřicha Seemanna.

Publikace nebyla koncipována jako odborná historická práce, ale kladla si za cíl přiblížení obou médií formou pestré mozaiky osudů lidí s nimi spojených. Zda a do jaké míry se tento záměr podařil, posoudí čtenáři.

Na závěr si dovoluji citovat z úvodu, jehož autorem je historik ÚSTR Rudolf Vévoda: „Sbírky publicistických portrétů patří k vyhledávaným a legitimním žánrům, a tak i této lze přát, aby našla pozorné čtenáře, kterým nejsou lhostejné životní příběhy osobností spojených s dějina-

mi českého rozhlasového vysílání, a to nejen pro pouhou barvitost jejich osudů, jež se často složitě stáčely v souvislosti se zákrutami našich moderních dějin, jejichž byli současně aktéry i objekty. I oni vytvářeli naši současnost, které bez poznání minulosti nelze nikdy plně porozumět.“

Zbývá jen dodat, že křest publikace se konal v atriu Českého rozhlasu v předvečer Dne státnosti za přítomnosti autorů i žijících osobností, o kterých (a nejen o nich) kniha je. Přítomni byli generální ředitelé (Mgr. art. Peter Duhan, Ing. Petr Dvořák) a předsedové rad (Bc. Tomáš Ratiborský a PhDr. Milan Uhde) rozhlasu a televize, ředitelka nadace Dny české státnosti PhDr. Lucie Wittlichová, ředitelka ÚSTR Mgr. Pavla Foglová, autoři medailonků a pozvaní hosté. Hosty nejmilejšími samozřejmě byli někteří z těch, o nichž (a nejen o nich) kniha je – Heda Čechová, Otta Bednářová, Eva Mudrová, Zdeněk Velíšek a Jan Jaroš.

PhDr. Sláva Volný ml.

Anonce ke knize Jsme s vámi, buďte s námi!

„JSME S VÁMI, BUĎTE S NÁMI!“ Tato výzva zazněla do éteru z Československého rozhlasu v ranních hodinách (4.30 hod.) dne 21. srpna 1968. To již vojska Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem, naším tehdeším spojencem, několik hodin operovala na území Československé socialistické republiky a obsazovala nejdůležitější státní instituce, organizace a rozhlasová i televizní studia. Už od půlnoci nalétávala obří vojenská dopravní letadla na Ruzyňské letiště v Praze a z jejich útrobu vyjížděla těžká vojenská technika. Nebyla to bratrská pomoc na potlačení kontrarevoluce, jak se pozdější husákovské vedení snažilo před světem ospravedlnit vojenský zásah. Byla to obyčejná okupace svobodného, svrchovaného státu, akt zvláště a bezprecedentní použití moci na potlačení demokratizačního procesu v Československu. V mezinárodním právu věc naprosto neslychaná.

Publikace, jež si vypůjčila do svého názvu výzvu z 21. srpna „JSME S VÁMI, BUĎTE S NÁMI!“ (později se stala heslem celého protiokupačního vysílání Československého rozhlasu), vychází u příležitosti 45. výročí okupace Československa v srpnu roku 1968. Kniha přináší vzpomínky třinácti významných rozhlasových redaktorů – přímých aktérů tehdejšího dění okolo Československého rozhlasu: Františka Černého (1931), Luboše Dobrovského (1932), Věry Štovičkové-Heroldové (1930), Jiřího Hraše (1930–2012), Karla Lánského (1924), Pavla Pecháčka (1940), Jana Petránka (1931), Vladimíra Příkazského (1935), Richarda Seemanna (1933), Karla Tejkala (1937), Bedřicha Utitze (1920), Slávy Volného (1928–1987) a Karla Wichse (1941).

Jejich vyprávění, které zaznamenal a zpracoval Sláva Volný mladší (redaktor Českého rozhlasu), přináší plastické svědectví o společenské atmosféře šedesátých let, o poměrech v rozhlase a charakteru rozhlasové práce.

Československý rozhlas a zejména osobnosti, které v něm působili, výrazně přispěly k postupné liberalizaci společnosti. Bezprostředně po 21. srpnu 1968 se stal symbolem a v jistém smyslu přímo centrem odporu proti okupaci. Díky statečnosti a vynalézavosti mnohých je-

ho redaktorů a pracovníků se podařilo za dramatických okolností udržet pravdivé a nezávislé vysílání navzdory invazní armádě i domácím kolaborantům.

Svědectví účastníků tehdejšího dění je rozmanité, a to podle zaměření a role té které osobnosti. Jedno však mají společné – všichni setrvali ve svém postoji a odmítli přistoupit na pravidla nastupující normalizace. Čekalo je jedině – vyhazov, perzekuce nebo emigrace. Mnozí z nich se po listopadu 1989 vrátili k rozhlasové práci nebo se aktivně zapojili do politického a veřejného života země. Sláva Volný jako jediný z těchto redaktorů se svobodného Československa nedožil. Zemřel v emigraci v Mnichově v roce 1987.

Jako ukázkou ze jmenované publikace jsme vybrali vzpomínky Jana Petránka – tehdejšího komentátora a zahraničního zpravodaje Československého rozhlasu, a Vladimíra Příkazského – redaktora mládežnických pořadů a Mikrofóra.

Jan Petránek

Domů do Československa (z Londýna) jsem přijel strašně nasytý. Bylo to na mě i pořádně vidět, když jsem Milanovi Weinerovi podával zprávy, co se za ty tři dny (od 10. do 13. srpna) v Londýně událo nového. Důrazně mi doporučil, ať si vezmu dva dny volno, abych se z toho dostal. Sebral jsem se a odjel na chalupu do Jizerských hor.

Ráno 21. srpna mě budila manželka se slovy: „Honzo, měl jsi pravdu, Rusové jsou tady.“ Uvědomil jsem si, že jak mně bylo blbě, zapomněl jsem natankovat a přijel jsem na chalupu s prázdnou nádrží. Takže s posledními třemi litry jsem dojel do Tanvaldu k pumpě. Po zjištění, že jsem z rozhlasu a musím se rychle dostat do Prahy do vysílání, natankovali mi zadarmo plnou nádrž. Když jsem přijížděl k rozhlasu, hořel před budovou právě tank. Objel jsem tedy Radiopalác na Vinohradské třídě a auto zaparkoval na trávníku u kostela sv. Ludmily. Proběhl jsem Balbínovou ulicí, kde už jsem viděl vrátěného. Okamžitě mi sděloval, že do rozhlasu se jedině

dostanu přes autoprovov a že se vysílá ze studia sedm. Tam už seděl tvůj táta – Sláva Volný, Jindřiška Klímová-Sobíšková a vedle ní unavená Věra Štovičková v bílé blůzce a černých kalhotách. Vtrhnul jsem k nim jako velká voda a začal jim vyprávět, že jsem se vrátil právě z chalupy.

Toho dne jsem poprvé pronesl do vysílání sprosté slovo, když jsem líčil posluchačům svou cestu do rozhlasu přes celý náš sever a přitom citoval nápis, který byl napsaný bílým vápnem na silnici k Trutnovu: Rusové, my jdeme k demokratickému socialismu, vy jděte do prdele. Ale ze všech hesel, které jsem na své cestě viděl a které demonstrovaly neskutečnou lidovou tvořivost, jednoznačně zvítězil obrovský nápis visící na místním blázinici v Kosmonosech: Schvaluje vstup sovětských vojsk – chovanci blázinice v Kosmonosech. Těchto pár vět jsem ještě stačil odvysílat z rozhlasu na Vinohradské, pak jsme se museli přesunout do Dykovy ulice (tenkrát Hvězdoslavova), kde tehdy sídlilo armádní vysílání. Po našem objevení jsme ještě pár dní vysílali z Nuslí, z tzv. italské vily – vysílacího pracoviště Italské komunistické strany, a tím naše vysílání definitivně skončilo.

Vladimír Příkazský

Od čtvrtka stáli před budovou rozhlasu obrněné transportéry plné vojáků prvního sledu, kteří vozidla ani na chvíli neopouštěli. Celou dobu, co hlídkovali před rozhlasem, v transportérech žili. A protože vojáci museli být už strašně unavení, většinou spali. Ruští velitelé tento problém vyřešili zcela originálním způsobem. Zhruba každé dvě hodiny jejich vojáci z protější budovy odstřelovali obrněnce, aby hluk odrážejících se střel spící vojáky vzbudil. Jenže ti byli asi už tak vysílení a unavení, že na tento nezvyklý budíček nereagovali a spali dál, takže je museli po několika dnech stáhnout a vyměnit.

Samozřejmě, že před rozhlasem v žádném případě nebylo bezpečno. Odrážející se kulky mohly kdykoliv někoho zranit, sami vojáci měli nervy napjaté k prasknutí a při sebemenším náznaku nebezpečí stříleli. Sice stále ještě do vzduchu, ale bylo jen otázka času, kdy někdo z vojáků nevydrží nesmírný psychický tlak a dojde k nehoršímu. Takže my jsme měli obrovský strach o lidi, kteří se srocovali před rádiem. Byly jich ohromné zástupy. Po Praze chodily protestující průvody a každý ten průvod končil u rozhlasu. Rozhlas v té době fungoval jako zdroj spolehlivých informací. Tehdy zastával důležitější roli než televize. Mezi lidmi už byly hodně rozšířené přenosné tranzistorové přijímače, které mohli lidé poslouchat i na ulici.

Hlavní vchody do rozhlasu z Vinohradské ulice byly uzavřené. Do budovy se chodilo postranními vchody, přes garáže v Balbínově ulici a zadním vchodem z Římské ulice, to ale lidem nebránilo, aby nám nevyjadřovali svou podporu.

Jak jste reagovali?

V první řadě jsme se je pokoušeli odehnat. Pokoušel se o to třeba Honza Petránek s Jirkou Dientsbierem z oken. Neustále zdůrazňovali stojícím lidem venku, že nebezpečí skutečně hrozí, že je jen otázka času, kdy vojáci použijí zbraně. Jenže dav se stejně nerozešel, rozhlas byl pro lidi něco jako pevný, záchytný bod, který stmeloval národ. Do budovy se dostal nějakým způso-

bem Emil Zátopek. Najednou koukám a on stojí vedle mě na balkoně. Viděli jsme, jak Rusové začínají být čím dál víc nervózní. Bylo nám jasné, že to může špatně skončit. Začali jsme na ně volat, ať se rozejdou, že vojáci můžou začít střílet. Sotva jsme to dořekli, ozvala se salva výstřelů. Rusové stříleli na nás. Připadalo mi to jak jeden obrovský výbuch. Všude kolem nás se sypalo sklo, slyšeli jsme hvízdání kulek, křik davu a další výbuchy. Okamžitě jsme se zalehli a kryli si hlavu. Ozvalo se ještě pár výstřelů a najednou byl zase klid. Na jak dlouho, uvažovali jsme. Chvilku jsme ještě leželi, když Zátopek říká: „Přece tady nebudeme ležet celý den.“ Pomalu jsme vstali a skrčení rychle přeběhli do místnosti.

Jenže celá událost měla pokračování a žila svým vlastním životem. Lidé stojící venku viděli tu obrovskou spoušť, kterou způsobily střely, a hlavně viděli, jak jsme náhle padli k zemi. Není divu, že si mysleli, že jsme mrtví. Tahle zpráva se dostala nějakým způsobem přes hranice. Nevím, jestli ji vynesly zahraniční rozhlasové štáby, ale faktem je, že zprávu o našem úmrtí vysílala rakouská televize. A já potom celé září potkával lidi, kteří se lekli, když mě spatřili. Snad jediná trochu humorná věc na celé situaci.

Ale byly i dojemně krásné chvíle, když nám lidé začali spontánně nosit jídlo a pití. Posílali ho v taškách na provázku. Stáli pod balkonem, my jsme si tašku vytáhli nahoru a prázdnou ji spustili zase zpátky. Při té příležitosti se nám stala kuriózní příhoda. Nějaká paní nám poslala krabici sunaru, což jak asi každý ví, je dětská sušená mléčná výživa. Vyndal jsem to udiveně z tašky a ptám se: „Proč nám to sem posíláte? Vždyť vám bude dítě hladovět.“ A nějaká dívka nebo paní roztáhla blůzku, obnažila velkou prsa a křikla vzhůru: „Ty si myslíš, že nemám čím živit děti? Jen si to nech.“

Ale zažili jsme i okamžiky, kdy nám tuhla krev v žilách. Rusové zatarasili tanky a transportéry vozovku, aby se lidé nemohli srocovat před rozhlasem. A naproti budově rozhlasu v té době bylo zelinářství. Najednou vidíme, jak nějaká drobounká babka se vynořila z prodejny a přes silnici se proplétá rychlými krůčky mezi tanky směrem k nám. V tom začali Rusové střílet. Naštěstí ji netrefili nebo nechtěli trefit, to nedokážu posoudit. Já byl právě v té chvíli dole u vrat. Paní přiběhla k zamčené mříži (dnes už tam není), skrz ní mi podala broskev a zase odcupitala v úzké sukni přes silnici na druhou stranu. Zaplaťpánbůh se jí nic nestalo.

To ráno 21. srpna jsme poznali, jak se lidé rozhodují v krizových situacích. Jakým způsobem se staví k nebezpečí. Lidé, kteří přicházeli k rozhlasu, byli v podstatě nechráněni, kdokoliv mohl být zraněn, usmrčen, a přesto přišli, aby nám vyjádřili podporu. Byli jsme svědci konfliktů, při kterých řada lidí padla, a přes to všechno nebezpečí lidé před rozhlasem stále zůstávali. A my jsme si uvědomili, že nemůžeme jen tak rozhlas opustit a přestat vysílat. Možná to zní strašně hloupě, ale nebyt těch lidí venku, kdo ví, jestli by tady rozhlasová pracovníci zůstali...

Knihla vyšla v nakladatelství **Prostor** ve spolupráci s Českým rozhlasem a lze ji koupit v **prodejně Radioservisu** – budova ČRo, Vinohradská 12, Praha 2, a v knihkupectvích, jako je například **palác Luxor** na Václavském náměstí.

PŘÍLOHA

Text i poznámkový aparát graficky upravila pro potřeby Světa rozhlasu se souhlasem autorky Bc. Kamila Hugrová.

Martina Smolková

Na (roz)scestí žánrů – Dokumentární tvorba Miroslava Buriánka

(magisterská diplomová práce)

Bibliografický záznam:

SMOLKOVÁ, Martina. *Na (roz)scestí žánrů. Dokumentární tvorba Miroslava Buriánka*. Olomouc : Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, 2013. 138 s. (vč. příloh). Vedoucí diplomové práce Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Anotace

Diplomová práce se zabývá dokumentární tvorbou plzeňského rozhlasového režiséra Miroslava Buriánka. Autorka metodologicky vychází z publikace Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*. Provádí analýzu čtrnácti vybraných pořadů natočených v rozmezí let 1999–2011 a odvysílaných na stanici Českého rozhlasu 3 – Vltava, popřípadě na stanici Českého rozhlasu 2 – Praha. Podrobněji se zaměřuje na práci se zvukem, na jeho funkci a význam v Buriánkových rozhlasových dokumentech. Věnuje se tvůrčím postupům a inspiračním zdrojům z oblasti filmu a výtvarného umění, autorskému subjektu, roli žen-dokumentaristek a způsobu, jakým Miroslav Buriánek pracuje s fikcí a non-fikcí. Postihuje proměnlivost žánrů, s nimiž režisér pracuje a nakládá velmi volně.

Abstract

The master thesis deals with the documentary work of Pilsen radio director Miroslav Buriánek. The thesis is based on a book *Introduction to documentary*, written by Bill Nichols. The author analyses fourteen chosen works which were recorded in the period 1999–2011 and were broadcasted for the first time on the radio stations Český rozhlas 3 – Vltava or Český rozhlas 2 – Prague. She focuses on the sound system, its function and meaning in Buriánek's documentaries. Alongside, she pays her attention to Buriánek's creative processes and sources of inspiration from the field of movie art and fine arts. She also concentrates on the authorial subject position, role of women radio directors and the ways Miroslav Buriánek handles fiction and non-fiction. The author depicts the variability and changeability of genres used by this director in a very free way.

Klíčová slova:

rozhlasový dokument
feature
zvuk v rozhlasovém dokumentu
fiction
non-fiction
autorský subjekt
vyprávěcí mody

Keywords:

Radio Document
Feature
Sound in Radio Document
Fiction
Non-Fiction
Subject of Author
Modes of Narration

Obsah

1. Úvod

2. Kritika pramenů

3. Metodologie

4. Osobnost Miroslava Buriánka

5. Žánrové rozpětí a inspirace v tvorbě Miroslava Buriánka, stálí spolupracovníci

6. Buriánkova dokumentární tvorba

- 6.1 Sadistické variety aneb Kde končí hra
- 6.2 Mašinky lásky aneb Sex s robotem
- 6.3 Zašlá sláva lázní Kyselka
- 6.4 Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky
- 6.5 Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti
- 6.6 Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky
- 6.7 Příběh dramaterapie
- 6.8 Legenda značky Favorit Rokycany aneb Historie a krach světoznámé továrny na výrobu jízdních kol
- 6.9 Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra
- 6.10 Přežila jsem
- 6.11 DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy
- 6.12 Solo skončilo, Solovačka žije
- 6.13 Interiéry Adolfa Loose v Plzni
- 6.14 Sbohem, monarchie aneb Funerální leporelo

7. Montáž a inspirační zdroje v tvorbě Miroslava Buriánka

- 7.1 Montáž v dokumentární tvorbě Miroslava Buriánka
- 7.2 Inspirace nejen filmová

8. Feature

9. Postava autora

10. Zobrazení reality v dokumentární tvorbě

11. Dokumentární film a filmové mody v porovnání s dokumenty Miroslava Buriánka

- 11.1 Poetický modus
- 11.2 Výkladový modus
- 11.3 Observační modus
- 11.4 Participační modus
- 11.5 Reflexivní modus
- 11.6 Performativní modus

12. Trojitý způsob vyprávění

- 12.1 Já – vyprávím – o nich – vám
- 12.2 To – vypráví – o nich (o tom) – nám
- 12.3 Já nebo my – vyprávíme – o nás – vám

13. Závěr

Soupis literatury a pramenů

Přílohy č. 1–3

1. Úvod

S Miroslavem Buriánkem jsem se osobně seznámila v roce 2009, když jsem sbírala materiál k bakalářské práci. V té jsem se primárně zabývala řečovou kulturou moderátorů veřejnoprávních a komerčních stanic. Jednu kapitolu jsem však věnovala rozhlasové hře a díky konzultaci s Miroslavem Buriánkem jsem si mohla udělat poměrně přesnou představu o tom, jak příprava a následné natáčení probíhá. Od té doby jsem cíleně sledovala jeho tvorbu a režijní počiny. Po zahájení studia na Univerzitě Palackého v Olomouci a absolvování rozhlasového semináře pod vedením Andrey Hanáčkové se můj zájem o rozhlasové vysílání prohloubil, a proto jsem také přistoupila na návrh dr. Hanáčkové zmapovat tvorbu Miroslava Buriánka po roce 1998 hned z několika důvodů. Především je to touha představit plzeňského patriota širší, zejména studentské veřejnosti. Mezi mými spolužáky a vrstevníky není o jeho práci velké povědomí (a to ani mezi plzeňskými studenty), ačkoli se pravidelně umísťuje na předních příčkách rozhlasových přehlídek a soutěží. Velkým dílem k mému rozhodnutí přispěla osobnost Andrey Hanáčkové. Její zkušenosti s rozhlasovou teorií a praxí mi velmi pomohly při jednotlivých analýzách i při formování pohledu a názoru na osobnost Miroslava Buriánka a jeho tvorbu. Ve své dizertační práci se k plzeňskému režisérovi několikrát odvolávala a velice detailně popsala a zanalyzovala ty složky a výrazové prostředky, které se v jeho pořadech pravidelně objevují. Z toho důvodu se její skripta stala stěžejním zdrojem informací. Dalším důvodem výběru tématu je fakt, že mám možnost se s plzeňským režisérem vídat osobně a konzultovat tak své postřehy a domněnky, případně si nechat vysvětlit nejasnosti. V tomto ohledu mi velmi pomohla Buriánkova vstřícnost a ochota pomoci. Díky tomu jsem mohla nahlédnout do scénářů nejen dokumentárních pořadů, ale také do scénářů rozhlasových her a dramatizací. Tím se otevřel problém, jak autor své vlastní pořady vnímá. Zda ty, které jsou veřejností označovány jako dokumenty, skutečně řadí pod tento pojem, nebo zda označení dokument chápe jako pojem nadřazený ke svým dokumentárním pořadům, které on sám nazývá kolážemi, ambalážemi či leporely. To, že si Buriánek pořady sám nápaditě pojmenovává, patří k jeho specifickým. Osobitě názvy pořadů předznamenávají, jak bude pořad pojatý – vtipně, odlehčeně, nebo zcela vážně. Nápaditě pojmenování odkazuje k Buriánkově originalitě lidské i tvůrčí. Ne-traditionálním pojmenováním, častokrát vycházejícím z oblasti výtvarného umění, se dostává nejen na křižovatku žánrů, ale i různých vědních disciplín. Je zřejmé, že se režisér pohybuje mimo cesty již vyznačené. Stojí Buriánek na rozcestí? Nebo už na scestí? Pokud se ocitl na scestí, musí to být nutně špatně? Není naopak dobře, že Buriánek již několik let vyšlapává cestu novou, v českém prostředí dosud příliš neprobádanou? Na všechny otázky bychom měli být schopni odpovědět v závěru práce.

Tato práce je tedy pokusem o analýzu pojmu dokument v Buriánkově pojetí, přehledné rozřídění jednotlivých pořadů z let 2005–2011 a určení specifík, která konkrétní pořad charakterizují. Nelze však dosáhnout definitivního a jednoznačného rozřídění. Pravděpodobně nikdy nebudeme pracovat se zcela čistým žánrem už proto, že autor na žánry rezignoval, pracuje s nimi libovolně a volně. Pokusíme se tedy postihnout nejčastěji uplatněné žánry a nejčastěji užití výrazové prostředky. Hranice mezi jednotlivými žánry se pokusil vymezit již Martin Kolář ve své diplomové práci *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka* (1998). Předkládaná práce na jeho poznatky volně navazuje. Když Buriánek na konferenci v Poděbradech v roce 2012 vykřikoval „více teorie!“, dal tak najevo, že si je dobře vědom svého řemeslného umění, které sice není zatíženo teoretickými poznatky a různými definicemi, avšak teprve dobře zformulovaná teorie může mnohým pomoci uvědomit si, jakým způsobem natáčejí, jakých prostředků využívají a co je pro toho kterého dokumentaristu typické.

Při snaze charakterizovat současnou dokumentární tvorbu, v tomto případě zastoupenou Miroslavem Buriánkem, nemůžeme opomenout nebo se zcela vyhnout prvním teoretickým poznatkům z doby, kdy se rozhlasové vysílání teprve vyvíjelo a v podstatě vše, co se natočilo, bylo experimentem, zkouškou, zda se předznamenanou cestou ubírat dále. Pokusím se proto představit názory na rozhlasovou tvorbu těch tvůrců, kteří jednak stáli u počátků rozhlasového vysílání, a jednak těch, kteří se profilovali v šedesátých letech 20. století, tedy v době vznikajících reflexí na dokument jako rozhlasový žánr. Tato dvě hlediska pak budu konfrontovat s tvorbou a současným viděním dokumentární tvorby, samozřejmě s přihlédnutím k osobě Miroslava Buriánka. Zároveň se alespoň částečně pokusím vymezit a definovat ty publicistické žánry, s kterými Buriánek více či méně pracuje, mnohdy spíše automaticky než záměrně. Vyjádření rozhlasových tvůrců se budou často dotýkat zvukové složky, protože už od 30. let si režiséři velmi dobře uvědomovali, co vše se dá zvukem vyjádřit a jak tvárný výrazový prostředek to je. S vývojem techniky a s prohlubujícími se zkušenostmi se samozřejmě proměňovaly i názory. Od striktního odmítání přílišné zvukovosti, přes mírně odměřený, ale vcelku vstřícný postoj, až k jednoznačně nadšenému přijímání všeho, v čem se objevuje zvukové experimentátorství. Miroslav Buriánek často pracuje s takzvanými zvukovými schválnostmi. Jedná se o takové zvuky, které na první (někdy ani na druhý) poslech nezapadají do zvukové kompozice a spíše než cokoli jiného vyjadřují autorovy volné asociace, jež se tímto způsobem pokusil zachytit.

S výrazovými prostředky experimentuje i Buriánek, ale ne vždy dojde pochopení a ocenění. Jedním z prvních, kdo pochopil, jakou cestou se režisér ubírá, a jeho tvorby se zastával, byl Zdeněk Bouček. Byl to on, kdo obhajoval Buriánkovy tvůrčí postupy a snažil se ostatní tvůrce přimět k jinému úhlu pohledu. O tom, že se mu to podařilo, svědčí

mnohá ocenění z řad odborné veřejnosti, ale i zájem laiků o Buriánkovu tvorbu, zejména při veřejných posleších nových pořadů, jež se odehrávají v budově plzeňského rozhlasu.

Jako dokumentarista se Miroslav Buriánek začal profilovat na začátku devadesátých let, kdy natočil dokument *Americana aneb Nádherný zvukový pop-artový obraz* (1993). V současné rozhlasové tvorbě zaujímá čelní místo mezi rozhlasovými režiséry a dokumentaristy, k nimž můžeme mimo jiné řadit i Ivana Studeného, Bronislavu Janečkovou, Daniela Moravce, Alenu Blažejovskou či Radima Nejedlého. Pro svoji nekonvenčnost a tvůrčí přístup je ale v českém rozhlasovém prostředí Buriánek režisérem osamoceným. Tento fakt vybízí k otázce, proč se neúčastňuje zahraničních soutěží a seminářů, proč se neprezentuje i mimo české prostředí. Pravděpodobně by dosáhl úspěchu i za hranicemi, a to z toho důvodu, že některé z jeho dokumentů vykazují takové tvůrčí metody a postupy, které jsou v zahraničí chápány jako feature. V českém prostředí stále není tento pojem pevně ukotvený, ačkoli jsou patrné snahy z řad rozhlasových tvůrců i teoretiků dostat ho do povědomí nejen svých kolegů, ale i širší veřejnosti. Sám autor dokumenty, které jsou rozebírány na následujících stránkách, ani jednou oficiálně neoznačil za feature. Vždy jim ponechal označení „dokument“ či použil výrazy, s kterými pracuje často: koláž, ambaláž. Pokusím se tedy najít a definovat onu hranici, kdy by se z Buriánkovy koláže či ambaláže mohl stát feature.

Inspiraci pro své dokumenty hledá autor velice často ve svém nejbližším okolí. Často se věnuje Plzeňsku, jeho problémům, zajímavostem, osobnostem, a to i v celospolečenském kontextu. Už výběr témat můžeme považovat za první rozdíl, který se projeví při porovnání jeho činnosti před rokem 1998 (tento rok je mezní v práci Martina Koláře) a po něm. Čím je Miroslav Buriánek starší, tím více se upíná k námětům ze svého nejbližšího okolí. O tom, že to není špatné rozhodnutí, svědčí ocenění na soutěžních přehlídkách Report, kde se s pořady dotýkajícími se Plzeňského kraje umístil na předních příčkách.

Práce si klade za cíl určit, zda se Buriánek pohybuje na scesti, nebo na rozcestí. V konečném výsledku by tato práce měla být přehledem tzv. velkých dokumentů, které vznikly v letech 2005 až 2011. Kvůli rozsahu se však nejedná o přehled kompletní, ale pouze o přehled vybraných pořadů, které režisér považuje za ty nejvydařenější.

2. Kritika pramenů

Literatura pojednávající o rozhlasových hrách, pásmech či mapující publicistické rozhlasové žánry má poměrně silné zastoupení. Tento fakt souvisí s vývojem rozhlasu, ustanovováním pravidel a rozhlasových forem, na což reagovali kritici a teoretici již ve 30. letech 20. století. Po několik desítek let hrála prim právě rozhlasová hra, pásma a reportáže. Pojmy dokument a feature¹ byly do jisté míry tabuizované, rozhlasoví autoři jako by se báli proniknout do možností těchto útvarů. V publikacích jim bylo věnováno pár vět, v lepším případě odstavec. Od osmdesátých let 20. století počet autorů titulů věnujících se rozhlasovému dokumentu narůstá. Níže uvedené tituly by se daly rozdělit do několika kategorií, a to:

- 1) publikace, které se zabývají především historií rozhlasového vysílání, zmiňují rozhlasové žánry, které ale v kontextu díla nejsou prioritní;
- 2) publikace, které historii víceméně opomíjejí a soustředí se pouze na vybrané žánry a jejich charakteristiku;
- 3) publikace, které se snaží kontextualizovat historii rozhlasového vysílání a s tím související vývoj jednotlivých žánrů;
- 4) ostatní publikace, které se primárně nezaměřují na rozhlasovou tvorbu, avšak zabývají se médii jako takovými, čili můžeme vysledovat analogii v postupech, definicích, přístupech apod.

Do první kategorie můžeme zařadit téměř tisícistránkovou knihu *Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*, kterou sestavil kolektiv autorů pod vedením Evy Ješutové (2003). Obsáhlá publikace velice pečlivě a detailně mapuje vývoj rozhlasu jakožto média po technické i umělecké stránce. Postihuje i vývoj jednotlivých stanic, programu, uvádí důležitá data a historické mezníky v rozhlasovém vysílání. Taktéž postihuje uznání rozhlasu jako kulturního činitele a s tím související vývoj žánrů a jejich prosazování v rozhlasovém prostředí. Kniha je tak uceleným historickým a teoretickým přehledem utváření rozhlasu od počátků až dodnes.

Do druhé skupiny patří publikace, které reprezentuje útlá knížka *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Josef Maršík (1999) pracuje s vybranými pojmy rozhlasové slovesné tvorby. Hesla spadají především do publicistických žánrů a uměleckého programu. Některé z pojmů se prolínají s literární teorií. Maršík se snaží vymezit pásmo, dokument a feature. Pojmům věnuje pokud možno komplexní a jasně definovaný výklad. Maršík se pokusil poznatky o jednotlivých pojmech utřídit a sumarizovat, ale je si vědom, že jeho charakteristika nemůže postihnout celou problematiku. Po výkladové části přikládá tři ukázky charakteristických rozhlasových žánrů, a to rozhlasovou hru, reportáž a feature. Nedostatkem je, že zcela opomíjí historii některých žánrů, jejich vývoj a prosazování v českém prostředí. Totéž platí o tvůrcích, kteří formovali rozhlasovou slovesnou tvorbu. Čtenáři tak nemožnou utřídit si informace do souvislostí. Publikace je v současnosti opravdu jen přehledem pojmů, jejichž detailnější charakteristiku je nutné hledat v jiných odborných titulech.

Spíše technického ražení je kniha Zdeňka Boučka a Iva Rottenberga *ABC lovce zvuku* (1974). Jedná se o jakousi příručku pro fonamatéry, jež obsahuje rady, jak správně pracovat se zvukem. Přestože kniha vyšla v roce 1974, a v některých pasážích je bohužel poplatná režimu, její definice zvukových prostředků rozhodně není zastaralá. Autoři se zabývají otázkou zvukovosti a užití zvuků v rozhlasu. V podstatě navádějí rozhlasové začátečníky, jak správně psanou či mluvenou interpunkci převést do rozhlasové zvukové podoby. Jejich rady, postřehy a doporučení jsou aktuální i dnes. V dokumentech z posledních let si můžeme všimnout, že tvůrci jsou si velice dobře vědomi toho, co, jak a proč dělají, a že Boučkovy myšlenky jim rozhodně nejsou cizí.

Konečně publikací, která si všímá vlivu publicistiky na rozhlasovou tvorbu, je brožura Marty Kussově *Rozhlasová umělecká publicistika* (1990). Brožura je primárně určena studentům žurnalistiky, Kussová se proto snaží o maximální srozumitelnost a přehlednost. Autorka knihu rozdělila do tří částí: v první se věnuje specifikům rozhlasové umělecké publicistiky a specifiku žánrů. Ve druhé charakterizuje základní publicisticko-umělecké žánry, jako je fejeton, črta a pásmo. Ve třetí části si pak všímá vlivu rozhlasové publicistiky na rozhlasové umění. V potaz bere i příjemce, posluchače. Upozorňuje a varuje před špatnou srozumitelností, nesystematičností a monotónností. Její publikace je v podstatě návodem, jak dělat dobrou rozhlasovou a psanou žurnalistiku a čeho by se měl autor vyvarovat.

K novějším počínům na poli rozhlasové teorie můžeme zařadit i knihu německého redaktora Udo Zindela *Das Radio-Feature* (2007). Jako spoluautor je uvedený zvukový mistr Wolfgang Rein. Jak už je patrné z názvu, Zindel se zabývá pouze featurem, a to jak z pohledu režiséřského, tak z pohledu zvukového. Celý výklad je velmi polopatický a dobře čitelný. Autoři se mnohdy nechávají unést vlastními dojmy a pocity. Publikace však není zamýšlena jako odborná publikace, jedná se spíše o návod ovlivněný tvůrčí zkušeností. V konečném výsledku kniha obsahuje přehledné informace o tom, jak takový dobrý feature natočit, co to obnáší, jak pracovat se specifickými rozhlasovými výrazovými prostředky i se žánry. Velký prostor autoři věnovali popisu rozhlasové techniky a nahrávacího zařízení. Velká část je také věnována konkrétním ukázkám rozhlasových featurů, a to nejen v podobě transkriptu, ale také v podobě zvukové. Všechny rozebírané ukázky obsahuje přiložené CD, tudíž to, co se autoři snaží postihnout výkladem, si můžeme i poslechnout a díky zvukové ukázce si snáze nabyté informace utřídit.

Do třetí skupiny můžeme zařadit práci Andrey Hanáčkové *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů* (2010). Autorka sama se vyznává ze své záliby v těchto dvou žánrech. Propracovaně a detailně popisuje prvky rozhlasového dokumentu a feature, práci se stříhem, skladbou, kompozicí, zvukem a časoprostorem. Snaží se pojem konkrétně definovat, což – jak sama přiznává – se zcela nedaří, nalezení jednoznačnosti je velmi obtížné. Uvádí značné množství překladů, jak lze feature chápat a vyložit, což má podle ní za následek onu nejasnost, co vlastně feature je. Autorka se snaží definovat pojmy feature, dokument a pásmo, což jsou žánry, které se navzájem prolínají a ovlivňují. Přestože publikace je svým pojetím průkopnická a s velkou pečlivostí koncipovaná, stále není zcela jasné, kde je ona hranice, která odděluje jeden žánr od druhého. Otázkou zůstává, je-li vůbec možné žánry, které se navzájem ovlivňují, s konečnou platností definovat. Po diplomové práci Martina Koláře *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka* (viz dále) se jedná o druhou publikaci, která Buriánkovu tvorbu reflektuje. Hanáčková tak činí zejména ve chvílích, kdy se zabývá konkrétním pojmem či postupem. Obrací se k Buriánkově práci se zvukem, montáží, na jeho příkladu definuje horizontálu a vertikálu. Vzhledem k zaměření práce a specifčnosti Buriánkovy tvorby se k jeho osobě obrací poměrně často, aby na jeho pořadech demonstrovala svá tvrzení.

Dizertační práce Dušana Kozáka *Modelovanie auditívnej roviny filmového diela zvukovým objektom* se primárně zabývá zvukem ve filmu, jeho funkcí, možnostmi a jeho vlivem na příjemce. Je rozdělena do tří kapitol, přičemž v první kapitole se autor zabývá historií zvuku v kinematografii, druhá kapitola je věnována podstatě zvuku a teoretickým východiskům při tvorbě auditivní roviny filmu. Ve třetí kapitole autor rozebírá trojí transformaci zvukové události do auditivní roviny filmového díla.

Alena Štěrbová se v publikaci *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny* (1995) zabývá dějinami rozhlasového vysílání, ale s fokusem na slovesnou tvorbu. Snaží se o komentář a začlenění do historického kontextu. Zabývá se významnými teoretiky, kritiky i tvůrci slovesného vysílání, uvádí příklady z jejího pohledu nejdůležitějších rozhlasových her. Hry analyzuje z hlediska jejich konceptuálního provedení a užití rozhlasových prostředků. Dokument a feature sice zmiňuje, ale ani jedno z toho není stěžejním tématem práce. Jak už říká podtitul, Štěrbová se snaží postihnout rozhlasovou slovesnou uměleckou produkci. Vrací se do historie, avšak už nereflektuje hry, které se umístily na soutěžních přehlídkách či zazářily na těch nesoutěžních.²

Eva Ješutová s kolektivem spolupracovníků připravili publikaci *99 významných uměleckých osobností rozhlasu* (2008). Jak už název napovídá, cílem je přehledné seznámení s osobnostmi rozhlasu, a to od jeho počátků až po současnost. Velkým kladem této publikace je fakt, že autoři se každou osobnost snažili charakterizovat a přiblížit i skrze její tvorbu a alespoň minimálně popsat typické autorské rysy, jež u toho kterého tvůrce lze nalézt. Autorská hesla jsou řazena abecedně, což je při takovém pojetí publikace nejlogičtější a nejpřehlednější, u každého je uvedena datace, přesto však postrádám alespoň minimální přehledový, např. chronologicky řazený, soupis toho, kdy, kdo a s kým tvořil. V případě Miroslava Buriánka, jenž je v předkládané diplomové práci předmětem zkoumání

a analýzy, výstižně popsali jeho metody a specifické užívání rozhlasových prostředků. Jedná se o velmi stručné shrnutí informací, které Kolář ve své diplomové práci dále rozvádí.

Taktéž sborníky, které vydává Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, mohou přinést řadu cenných informací. Právě na jejich stránkách je možné nalézt erudované vyjádření dalších rozhlasových tvůrců, kteří se pravidelně zúčastňují rozhlasových soutěžních i nesoutěžních přehlídek, na nichž Buriánkovy dokumenty zazněly. Z tohoto hlediska se bude pravděpodobně jednat o nejrelevantnější zdroj, neboť tvrzení budou pocházet od těch, kteří se rozhlasové tvorbě aktivně věnují a práci svých kolegů znají a reflektují.

Do čtvrté skupiny patří ostatní prameny, které se primárně nezaměřují na rozhlasovou tvorbu, avšak zabývají se mediálním prostředím, a tak můžeme najít inspiraci v postupech či definicích. Ivo Bláha v knize *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (2004) popisuje nejen funkci a tvorbu zvuku v audiovizuálním díle, ale i funkci a výběr hudby, zvuků, ruchů. Pokládá si otázku, proč a jak je jich užito, a popisuje jejich působení na diváka. Publikace je cenná v tom, že Bláha se zastavuje i u mluveného slova, komentářů, filmové hudby, kontrastu mezi hudbou a obrazem, přehledně člení jednotlivé zvukové prostředky, které lze v rozhlasovém díle využít. Vzhledem k tomu, že Buriánkovy dokumenty se vyznačují velkou zvukovostí a všechny výše zmíněné prvky v jeho tvorbě najdeme, je tato publikace pro autorku velmi přínosná právě podrobným a systematickým rozbořením jednotlivých složek.

Žurnalistika (2005) Stephana Russ-Mohla a Hany Bakičové představuje praktickou příručku pro budoucí žurnalisty. Autoři se zabývají funkcí žurnalistiky, jejími textovými žánry, jazykem, rubrikami a tématy, ale také marketingem a managementem. Zároveň dávají přehledný postup, návod, jak se vyvarovat možných chyb, poskytují rady a tipy. Zaměřují se především na německy mluvící oblast – mnoho praktických příkladů pochází z německého prostředí, avšak snaží se tyto příklady aplikovat i na česká média. To se týká především tištěných médií a televizního vysílání. Rozhlas je zde zmiňován minimálně. Přesto jsou v knize informace, které můžeme aplikovat na rozhlasové vysílání, a to dokonce i na dokumentární tvorbu Miroslava Buriánka. I Russ-Mohl definuje pojmy jako feature, reportáž, portrét. Registruje prolínání žánrů, ale v tomto případě se jedná o prolínání žánrů publicistických. Dle vyznění textu je kniha příručkou pro budoucí žurnalisty pracující v tištěných médiích nebo v televizi. Russ-Mohl proto nezapomíná na osobu reportéra/novináře. Tenhle jeho poznatek můžeme vztáhnout i na tvůrce rozhlasových dokumentů, který pracuje s publicistickými žánry, jako je například reportáž. Zohledňuje perspektivu autora, ale varuje před subjektivitou a osobním hodnocením, čehož by se měl vyvarovat jak žurnalista, tak dokumentarista.

Zatímco Russ-Mohl se věnuje především tištěným médiím a televizi, zabývá se Bill Nichols v *Úvodu do dokumentárního filmu* (2010) čistě dokumentárním filmem, a to velmi podrobně. Taktéž tato kniha bude patřit k těm důležitějším při psaní diplomové práce. Nichols velmi podrobně analyzuje dokumentární mody, zabývá se postavou autora či mísením fikce a non-fikce v dokumentech. Největší rozdíl mezi dokumentárním filmem a rozhlasovým dokumentem spočívá v médiu. Co však oba typy dokumentů spojuje, je snaha o zobrazení reality ať už konvenčním způsobem, nebo experimentálním pojetím. U rozhlasového dokumentu i u dokumentárního filmu si musíme klást podobné otázky týkající se obsahu, formy, definice. Nichols sám se v knize o rozhlasu nezmiňuje, pro pozorného a alespoň minimálně obeznámeného čtenáře by neměl být problém aplikovat požadavky a možnosti dokumentárního filmu na rozhlasový dokument. Nichols nastoluje otázky a témata, která by si měl klást i rozhlasový tvůrce. Ejzenštejnova kniha *Kamerou, tužkou i perem* (1956) je autobiografií. Ejzenštejn rekapituluje svoji kariéru filmového tvůrce, své postupy i jejich přijetí, reflektuje i kritiku, která se na jeho práci a tvůrčí postupy snesla. Dále provádí analýzy vybraných filmů, a to nejen po stránce technické, ale i významové. Přestože jsou jeho postřehy přinejmenším zajímavé, pro moji práci budou nejpřínosnější jen některé vybrané kapitoly, zejména ty, které se týkají montáže. Dále budu moci čerpat z obsáhlého úvodu Lubomíra Linharta. Linhart se zaměřuje na Ejzenštejnovu techniku montáže a všímá si hlavních postav jeho filmů. Zároveň filmy podrobuje analýze a řadí je do dobového kontextu. Linhartova kapitola se tak stává uceleným a přehledným průřezem Ejzenštejnovy tvorby a jeho postupů.

Diplomová práce *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka* (1998) Martina Koláře je kvalitně zpracovaným přehledem Buriánkovy tvorby v letech 1986–1998. Kolář věcně a informačně velmi hutně analyzuje vybrané dokumenty, v centru zájmu stojí zvuková a jazyková složka, všímá si montážních postupů i autorského subjektu. Svoji práci rozčlenil do dvou částí. V první se zabývá analýzou vybraných pořadů, ve druhé se snaží postihnout vzájemné působení složek, které definoval v analytické části. Celá práce je věnována pouze plzeňskému režisérovi a jeho dokumentární tvorbě. Z Kolářových zjištění tak mohu vycházet a porovnat, zda v současné tvorbě došlo k posunu či proměně.

Vzhledem k tomu, že u některých analyzovaných dokumentů nalezneme pasáže publicistické i dramatické, je zkoumání teorie vývoje rozhlasových her zcela na místě. Zde poslouží prvotní teoretické práce tvůrců 30. let minulého století, mezi něž patří Josef Bezdíček, František Kožík nebo Václav Růt. Bezdíček společně s Daliborem Chalupou uveřejnili článek *Herec v rozhlasovém studiu* (1934), kde se zabývali především pojmem rozhlasovosti, a to ve vztahu herec a posluchač, a sledovali specifika rozhlasové inscenace v analogii s divadelním představením. Růt svoji dizertační práci *Divadlo a rozhlas: Problémy rozhlasové hry* obhájil už v roce 1936, ale vydána byla až

v roce 1964. Tímto obrovským zpožděním došlo k tomu, že až do roku 1964 byla práce Františka Kožíka *Rozhlasové umění* (1940) považována za jedinou vydanou teoretickou práci. Bude jistě zajímavé porovnat prvotní poznatky a požadavky rozhlasového vysílání se současnou praxí. Obzvláště, když Miroslav Buriánek považuje výše jmenované za kvalitní rozhlasové řemeslníky.

3. Metodologie

Miroslav Buriánek je pověstný svými experimentálními postupy, zvukovými kolážemi a prolínáním žánrů, kdy se ztrácí hranice pro jasné definování rozhlasového žánru. Cílem práce tedy bude pokusit se určit ony hranice a rozlišit jednotlivé žánry, zdůvodnit užití zvukových prostředků, zaznamenat typické jevy v Buriánkových dokumentech a definovat, jak Buriánek s žánrovou mnohostí pracuje. Metodologie předkládané práce kombinuje čtyři základní pracovní postupy: poslech dokumentů, jejich analýza, následná syntéza jednotlivých složek a tvůrčích postupů a v neposlední řadě konzultace s autorem. V kapitole o featuru jsem si dovolila odchýlit se od odborného pojednání práce a využít terminologie z oboru gastronomie. Takový postup je pro odbornou práci atypický, avšak zcela koresponduje s Buriánkovým benevolentním zacházením se styly a žánry. Jak analýza, tak syntéza budou v tomto případě tvůrčími metodami založenými na mém subjektivním vnímání a mých osobních zkušenostech s další autorovou tvorbou. Proto se dá očekávat, že může nastat okamžik, kdy budu zastávat taková stanoviska, která se mohou rozcházet s postřehy jiných rozhlasových tvůrců nebo i Buriánka samotného. Zaměřím se taktéž na vnitřní strukturu dokumentů, to znamená nejen na zvukový plán, zvukovou kompozici a montáž, ale také na to, jak autor pracuje s prostorem, časem, jak pracuje se zvukovou symbolikou, nakolik je zřetelné autorské hledisko, jakým způsobem vstupuje sám autor do dění.

Dokumenty, analyzované na dalších stránkách, byly vybírány podle několika kritérií. Prvním z nich bylo jejich odvysílání na stanici ČRo 3 – Vltava. Výjimku tvoří pořady *Zašlá sláva lázní Kyselka*, který byl odvysílán na stanici ČRo 2 – Praha, a *Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky*, který měl premiéru na stanici Českého rozhlasu Plzeň. Tyto dva pořady však naplňují další vytyčená kritéria, proto jsou taktéž zařazeny do analytické části diplomové práce. V té nalezneme analýzy takzvaných velkých dokumentů, převážně se stopáží 54–58 minut. Výběr jsem konzultovala s režisérem samotným. Dle jeho slov vybíral takové dokumenty, které on sám považuje za stěžejní, hlavní či nějakým způsobem dominantní. Vždy se však bude jednat o dokumenty natočené mezi lety 2005–2011. Pro naplnění názvu diplomové práce bude největší důraz kladen na poslech a analýzu dokumentů, zaznamenání Buriánkových specifik, osobní konfrontace přímo s autorem a hledání podobností (případně jasné přivlastnění) pojmů a terminologických postupů především z filmové teorie. Provedu analýzy vybraných pořadů a zaměřím se na práci se zvukem a na prolínání uměleckých a publicistických žánrů. Zároveň se budu snažit postihnout místa, kde estetická složka převažuje nad složkou informační, a tak může docházet k rozostřenosti hranic mezi jednotlivými žánry. Taktéž se pokusím o výklad zvukových symbolů, jež se v dokumentech často vyskytují. Předpokládám, že právě v interpretacích zvuků se s autorem budu nejvíce rozcházet.

Kde je provedena analýza, neměla by chybět syntéza. Ostatně i sám Buriánek některé své práce nazývá zvukovými kolážemi. Proto po analýze způsobu, jak a pomocí jakých prostředků je dokument natočen, se zaměřím na to, jak užití postupy do sebe vzájemně zapadají v průřezu celkové dokumentární tvorby po roce 1998.

Nutností bude znalost filmové teorie, z níž Buriánek často vychází a jejíž terminologii používá, ať už se jedná o střih, nebo montáž. Ostatně už režisér Sergej Michajlovič Ejzenštejn si byl vědom síly montáže, a to především její schopnosti u diváka (v našem případě u posluchačů) vyvolat emoce a zaktivizovat mentální pochody: „...každý divák, jak to odpovídá jeho individualitě, po svém, ze své zkušenosti, z hlubin své fantazie, z pletiva svých asociací, z předpokladů své povahy, morálky a sociální příslušnosti tvoří obraz podle těch přesně seřazených vyobrazení, jež mu napověděl autor...“ [Ejzenštejn 1961 : 255].

Své poznatky a závěry jsem se snažila konzultovat přímo s Buriánkem. V některých případech docházelo k rozporům nebo různým názorovým a recepčním postojům. Ty jsem se snažila zaznamenat a navzájem zkonfrontovat, aby případní čtenáři znali vyjádření a hlediska obou stran a mohli si tak lépe utvořit vlastní názor či se k jednomu tvrzení přiklonit.

Buriánkovy dokumenty jsou na zvuk velice bohaté. Nejčastěji můžeme sledovat dvě tendence, kterými se zvuková kompozice ubírá:

- 1) dokresluje povahu informace, odpovídá obsahu výpovědi a zároveň dokresluje či přibližuje momentální atmosféru a náladu;
- 2) k sdělovaným informacím, náladě a atmosféře je kontrapunktická. Toto tvrzení nemá stoprocentní platnost, avšak u analyzovaných dokumentů se tyto tendence objevovaly nejčastěji. V případě, že se zvuk bude vyvíjet z tohoto mého osobního dělení, budu se jeho užití snažit odůvodnit především na základě rozhovoru s autorem a jeho zdůvodněním. Vhodné bude zaměřit se také na prostor, v němž se natáčení odehrává. Jan Vedral, jeden ze současných rozhlasových tvůrců, rozdělil rozhlasový prostor na radiofonní a dramatický.

U Buriánka je prostor definován mnohdy právě zvukem a naopak místo determinuje zvuk. Proto se nelze vhnout teorii týkající se rozhlasových her.

Pro rozbor dokumentů bude stěžejním výchozím zdrojem kniha Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*. Důvod, proč čerpat z filmové teorie, je nasnadě. Miroslav Buriánek hojně využívá filmových postupů (montáž), inspirovane se filmovými tvůrci a jejich díly, snaží se vizuálně převést do auditivního média. Jak se ukáže v dalších kapitolách, filmové a rozhlasové dokumenty se v některých aspektech shodují, proto téma dokumentárního filmu nemůžeme zcela opominout. Aplikací Nicholsových poznatků na Buriánkovu dokumentární tvorbu bychom měli být schopni určit, do jaké míry se filmové postupy shodují s natáčením rozhlasového dokumentu a která specifika filmové práce lze dobře využít i v rozhlasové tvorbě. Nichols postupuje přehledně bod za bodem a na mnohých příkladech ukazuje, jakými všemi prvky je dokument tvořen, na co všechno se lze zaměřit, co dělá dokument dokumentem. Snaží se dokumentu přiřadit definici, která by ho jasně charakterizovala. Znění definice Johna Griersona³ „dokumentární film představuje tvůrčí zpracování skutečnosti“ [Nichols 2010 : 26] upravil Nichols tak, že „dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se ve skutečnosti stalo“ [Nichols 2010 : 27]. Vztáhneme-li tuto Nicholsovu definici na dokumentární tvorbu Miroslava Buriánka, budeme ji moci částečně využít, ale míra uplatnitelnosti bude záviset právě na probíraném tématu. Pro moji práci budou důležité kapitoly, které se zabývají strukturou dokumentu a dokumentárními postupy. Podle Nicholse jde především o to, „jak [díla] řeší problémy a jaká nabízejí řešení, jak ukazují trendy, postupy, styly a témata, a nikoli o nějaké absolutní pochopení jejich vnitřní hodnoty“ [Nichols 2010 : 17]. Poslechem Buriánkových dokumentů se dobereme k několika tematickým okruhům, kterými se Buriánek zabývá. Do prvního okruhu by se dala zařadit témata, která se týkají Plzeňského kraje či přímo Plzeňska. Druhý tematický okruh tvoří náměty z širokého okruhu z oblasti umění, architektury, literatury nebo historie, které se nedají jednoznačně kategorizovat. Otázkou zůstává, zda Buriánek nabízí řešení. V tomto ohledu se nemůžeme zcela držet Nicholsova výkladu, ale musíme se od něj odchýlit. Buriánek ve své dokumentární tvorbě nenabízí řešení, spíše nám předkládá několikero úhlů pohledu a je pouze na posluchačích, které hledisko je jim nejbližší.

Nejen zvuková mnohost a prolínání žánrů jsou typické pro Buriánkovy dokumenty. Často pracuje s koláží a montáží. Montáž je termín z filmové teorie, z níž rozhlasové umění často čerpá. Filmovou montáž bylo možné výrazněji zaznamenat již u režisérů Davida Wark Griffitha, Sergeje Michajloviče Ejzenštejna či Dzigy Vertova. Pro rozbor a popis montáže v rozhlasových dokumentech jsem vycházela z Ejzenštejnovy knihy *Kamerou, tužkou i perem* (1961).⁴ Ejzenštejn v publikaci sice zmiňuje i zvukovou stránku díla, ale stále pro něj zůstává stěžejní obraz a vizuální vjem. Rozhlasový a filmový dokument však není totéž, proto i jeho poznatky a zkušenosti bude nutno brát s rezervou a přetvořit a pojmout je tak, abychom je mohli uplatnit pouze v auditivním prostředí. Některá tvrzení však platí beze zbytku dodnes bez ohledu na to, zda se jedná o film, rozhlas či dramatické umění. V kapitole *Montáž 1938* rozebírá možnosti montáže a jejího využití. Mimo jiné říká: „...dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita“ [Ejzenštejn 1961 : 238]. Tato úvodní definice toho, jak vlastně montáž funguje a co je jejím principem, se dá zcela bez problémů užít i na rozhlasovou tvorbu Miroslava Buriánka. Ejzenštejn ji dále rozvíjí a zpřesňuje: „Vyobrazení A a vyobrazení B musí být tak vybrána ze všech možných rysů uvnitř rozvíjeného tématu, musí být vyhledána tak, aby jejich seřazení, právě jejich a nikoli jiných prvků – vyvolávalo v divákových představách a smyslech co nejúplnější obraz samého tématu“ [Ejzenštejn 1961 : 241].

K vyobrazení A a B Buriánkovi dobře slouží horizontální a vertikální členění. S těmito pojmy pracuje již Martin Kolář, avšak postup horizontálního a vertikálního členění nijak nerozvádí, pouze ho reflektuje v dokumentu *Na kostech* (1994). Andrea Hanáčková ve své dizertační práci tomuto postupu věnuje více prostoru, vychází z Ejzenštejnových poznatků, které následně využívá při analýzách vybraných pořadů. Těchto dvou pojmů se budu držet i já. Při analýzách se ukáže, že horizontální členění má za úkol seznámit posluchače s fakty, sdělit jim příběh, kdežto vertikální členění obstarává zvuková kompozice. Právě ona je tím elementem, který Buriánkovy dokumenty činí zajímavými a zároveň je tak vyčleňuje z tvorby dalších českých dokumentaristů.

Miroslav Buriánek sice čerpá z filmové teorie a filmových postupů, není však cílem veškeré filmové postupy a zákony dosadit na rozhlasové dokumenty nebo je násilně v Buriánkově tvorbě hledat. Je však zajímavé porovnat, jak a o čem filmové a rozhlasové dokumenty vypovídají. V obou případech je cílem zobrazit skutečnost, každé médium však k takovému úkolu přistupuje odlišně. Nakolik se postupy dokumentárních filmů liší, nebo shodují s dokumenty rozhlasovými, se ukáže v následujících kapitolách. V předkládané práci se tedy zaměřím na zpracování dokumentů, postavu autora a na vyprávěcí mody. Vyprávěcí mody úzce souvisí s trojitou interakcí autor – objekt – příjemce, kterou bych ráda blíže představila, ačkoli tento vztah prostupuje celou práci. Proto bych poznatky ráda shrnula a bude-li to možné, vztah autor – objekt – příjemce demonstrovala na vybraných dokumentech. Na základě výtčených bodů bychom měli nalézt odpovědi na otázky, jak Miroslav Buriánek přistupuje k respondentům, jak s nimi komunikuje, nakolik je dokáže pochopit, přiblížit se jim a vcítit se do jejich pocitů. Dále bychom měli dokázat specifikovat, jak režisér přistupuje k zobrazování skutečnosti, zda s ní nemanipuluje, a pokud manipuluje, tak proč a za jakým účelem.

4. Osobnost Miroslava Buriánka

(*12. 10. 1951 Plzeň)

Miroslav Buriánek patří k předním osobnostem plzeňského rozhlasu. Záběr jeho tvůrčího zájmu je značně obsáhlý – četby na pokračování, dramaturgie literárních děl, natáčení zvukových koláží, portrétů, medailonů, reportáží a dokumentů. Dokumenty Miroslava Buriánka jsou stěžejním tématem diplomové práce a prostor jim bude věnován na následujících stránkách. Níže uvedené řádky jsou pokusem o alespoň minimálně strukturovaný přehled Buriánkovy tvorby a spolupráce s dalšími tvůrci.

V letech 1967–70 studoval na Střední všeobecně vzdělávací škole Julia Fučíka v Plzni. Souběžně při studiu navštěvoval divadelní školu, kterou vedl šéf činohry Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni a režisér Svatoslav Papež. V letech 1970–71 se vyučil knihkupcem v n. p. Kniha. Na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde studoval v letech 1973–78, vystudoval obor divadelní režie. Jeho vedoucím pedagogem byl divadelní a televizní režisér Evžen Sokolovský. Studia zakončil obhajobou diplomové práce *Estetická funkce výrazových prostředků rozhlasu při tvorbě rozhlasového artefaktu* (vedoucím diplomové práce byl Stanislav Vyskočil). 1. září 1978 nastoupil do tehdejšího Krajského studia Československého rozhlasu v Plzni (dnes Český rozhlas Plzeň), kde jako slovesný režisér pracuje dosud. Realizuje pořady pro regionální vysílání i celoplošné stanice, především pro ČRo 3 – Vltava.

Již od svého nástupu se Buriánek snažil překročit limitované meze zejména zpravodajsko-publicistického formátu. Prosazoval svoji spolupráci s pražskými hlavními redakcemi – literárně-dramatickou, rozhlasových her a redakcí dokumentární tvorby a her faktu. V osmdesátých letech točil pro celoplošné stanice dramaturgizované četby na pokračování, např. Alessandro Manzoni – *Snoubenci*,^{5*} Marcel Pagnol – *Živá voda* (1984), Richard Martin Stern – *Věž*,^{*} Robert Merle – *Malevil*.^{*} V polovině osmdesátých let se podílel na pořadu *Jak se máte, Vondrovi*?⁶ a realizoval několik her faktu Františka Mareše.⁷

Začátkem devadesátých let se do plzeňské redakce vrátil nonkonformní tvůrce Zdeněk Barborka⁸, autor experimentální poezie, libret, prózy. Z jeho tvorby Buriánek zpracoval např. rozhlasové leporelo *Selanka a vřava* (1994), rozhlasovou kompozici *Křížová výprava* (1992) nebo dvojportrét Zdeňka Barborky a jeho dcery pod názvem *Agonie a jizvy* (1998).⁹ V tomto období točil pro stanici Českého rozhlasu 3 – Vltava dramaturgizované četby na pokračování¹⁰ a četby pro jeden hlas.¹¹ Pro plzeňský rozhlas točil rozhlasové hry připravované pražskou dramaturgií.

Pro kmenové regionální studio režíroval dokumentárně-publicistické pořady z cyklu *Kaleidoskop a Literární doteky*, vysílané každý všední den před polednem. Od roku 2001 až do roku 2007 byl režisérem a zároveň odpovědným redaktorem publicistického magazínu *Horizont*. Řadu let pravidelně točil reklamy¹² pro obchodní řetězce, na spotřební zboží či kulturní akce. Stejně jako některé z dokumentů se i reklamy vztahovaly k Plzeňsku a Plzeňskému kraji.

Buriánek je zastáncem tzv. autorské tvorby, proto si sám vyhledává témata a látky, jež by mohl specifickým způsobem převést do rozhlasového tvaru. Do akustické podoby převedl romány Vladimíra Párala – *Veletrh splněných přání* (1992), *Milenci a vrazi* (1999). Za jeden z hlavních výrazových prostředků rozhlasu považuje montáž, a to montáž horizontální (způsob řazení a skladby textu, zvukových obrazů a hudby) pro postupné odhalování informací a vertikální (montáž slova, hudby a zvuku) jako metodu na zesílení prožitku a umocnění emocí.

V plzeňské redakci Buriánek spolupracoval i s Alenou Zemančíkovou (1996–2004), s níž natočil několik rozhlasových cyklů a četby na pokračování. Po jejím odchodu navázal spolupráci s Petrou Kunovou a Dominikem Mačasem z kulturní redakce plzeňského rozhlasu.

Od poloviny devadesátých let se věnuje dokumentům. Pod vedením Zdeňka Boučka vyspěl v předního dokumentaristu. V Boučkově dramaturgii natočil např. následující dokumenty: *Pravěk pod křížovatkou* (1997),¹³ *Plzeňský Eden* (1998), *Šesticípá hvězda bojující aneb Osud vojáka Karla Hájka* (1999), *Santiniho barokní klášter* (2009) nebo postmoderní rozhlasové memorabile *Prádelní šňůra standard* (2003). Dokument *Pravěk pod křížovatkou* (1997), koncipovaný jako montáž „složenou z vyprávění plzeňského archeologa Petera Brauna a jeho pomocníků a ze zvukových efektů“ [Kolář 1998 : 98], analyzuje ve své diplomové práci Martin Kolář. K pořadu se vrací i v následujících kapitolách, v nichž se zaměřuje na jednotlivé složky dokumentu a všimá si zvukové a jazykové stránky a autorského přístupu.

V letech 1999–2002 připravoval dokumenty pro cyklus *Cesty – s mikrofonem po skrytých cestách osudu* vysílaný na vlnách ČRo 3 – Vltava (dramaturgyně cyklu byla Jitka Škápíková). Náměty autoři hledali u lidí „s nejrůznějším handicapem, zdravotním, mentálním nebo sociálním“ [Hanáčková 2010 : 66]. Miroslav Buriánek pro tento projekt natočil například dokumenty *Ze života profesionální ženy – Erika Páralová* (návštěva u dcery známého českého spisovatele v jejím městě v Ústí nad Labem; 2000), *Česko-německé setkávání – Gertruda Trepková* (setkání s předsedkyní organizace Němců v západních Čechách; 2001), *Hvězdy na rybách* (návštěva u vynálezce, hvězdáře a rybáře Jindřicha Crhy; 2000). Podrobněji se tomuto cyklu věnuje Andrea Hanáčková ve své práci *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů*.

V letech 2004–2007 režíroval Buriánek řadu svých autorských pořadů v Českém rozhlase Olomouc. Všechny náměty čerpal z oblasti regionu Hané. V dokumentárním cyklu *ISMY po česku* (dramaturgie Jitka Škápíková) byl uveden Buriánkův dokument *Sadistické variety* (2005). K nejnovějším počínům Miroslava Buriánka patří dokument *Cesty vody odpadní* (2012), na němž spolupracoval s Tamarou Salcmanovou.

5. Žánrové rozpětí a inspirace v tvorbě Miroslava Buriánka, stálí spolupracovníci

Cílem práce je představit Buriánkovy vybrané dokumenty natočené po roce 1998 a zaznamenat žánrovou proměnu. Tvorbu do roku 1998 postihuje práce Martina Koláře *Proměny žánrů v tvorbě Miroslava Buriánka* (1998). Pořady, na které se Kolář zaměřil a provedl jejich analýzu, nesou označení jako pásmo, koláž, leporelo či memorabile. Označení dokument (bez ohledu na to, nakolik je dokumentární postup dodržen) u těchto pořadů nenalezneme. Stírání hranic mezi jednotlivými žánry se odráží v charakteristice pořadů, kdy si můžeme poslechnout reportážní pásmo (*Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem*, 1995) nebo dokumentární pásmo (*Princezna na Nilu*, 1997). Žánrová rozvolněnost se dá zdůvodnit tematickým záběrem pořadů. Tam, kde se Buriánek dotýká uměleckých oborů, tvoří především pocitově, důraz klade na svůj osobní prožitek a pocity, které v něm dílo (filmové, literární, výtvarné) zanechalo. Takové postupy uplatnil i při natáčení rozhovoru s básníkem Romanem Ludvou v Olomouci, kdy sám „drásal, škrábal a drtil zeď olomouckých hradeb, [aby] vytvořil ruchový efekt jako ornament pro vyjádření svých čtenářských pocitů a dojmů z tvorby olomouckého prozaika Romana Ludvy“ [Buriánek 2004/12 : 29]. V pořadech, na něž se Kolář zaměřil, můžeme vysledovat několik tendencí. Pouze dva pořady tematicky spadají na Plzeňsko. Jedná se o „rozhlasové obrazy o hře na štěstí“ [Kolář 1998 : 68] *Šance hazard aneb Rozhlasová návštěva casina Plzeň* a o „zvukové obrazy z nejstarší vesnice v západních Čechách“ [Kolář 1998 : 97] *Pravěk pod křižovatkou*. Buriánek se dále inspiroval filmovým uměním (*PRKFKV*, 1986; *Na kostech*, 1993), literaturou (*Nesmělý host na konci lavice*, 1994; *Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem*, 1995) nebo výtvarným uměním (*Hrajeme Gogha*, 1990). Postihl i celonárodní témata. V pořadu *Zimmer frei aneb Už je to tady* (1995) se u příležitosti 650. výročí chrámu sv. Víta zaměřil na zájem turistů o tuto památku a v pořadu *Princezna na Nilu* (1997) vedl rozhovory s Čechy, kteří vyvázli z potopené lodi během plavby po řece Nilu.

Je zajímavé, že pořady reflektované Martinem Kolářem vykazují téměř nulovou spolupráci s dalšími tvůrci. Pouze u pořadu *Princezna na Nilu* je uvedeno jméno Zdeňka Boučka, který spolupracoval na dramaturgické stránce. Tento postřeh však může být zavádějící, protože Buriánek spolupracoval i s Alenou Zemančíkovou (v Plzni působila v letech 1996–2004), poté navázal spolupráci s Dominikem Mačasem a Petrou Kunovou. V současné době se na jeho pořadech, zejména v dokumentech, často podílí plicní lékařka Tamara Salcmanová. S ní se Buriánek seznámil v roce 2004, když natáčel příspěvek o výtvarné skupině P89, již je Tamara jednatelkou, a byla jednou z respondentek. Také pravidelně docházela na veřejné poslechy do plzeňského rozhlasu. Vždy měla blízko k umění, novinářině a publicistice. Práce pro rozhlas se tak stala její druhou profesí. Miroslava Buriánka po jednom veřejném poslechu oslovila, a tak došlo ke spolupráci. Buriánek její účast na přípravě dokumentů vítá, protože Tamara je „komunikativní, platná pomocnice, lidi i obvolává“ [OH Buriánek 2013]. Také vyhledává témata ke zpracování. Tak tomu bylo v případě transportů plzeňských Židů. Nápad natočit příběhy lidí, kteří transporty přežili, vzešel právě od Tamary Salcmanové. Rozhovory s ženami-respondentkami domluvila také ona. Právě proto má v tomto dokumentu dominantní postavení, zatímco Buriánek se drží v pozadí a do rozhovorů nezasahuje.

Ženy obecně působí v Buriánkových dokumentech jako postavy a katalyzátory dění. Postavou máme na mysli ztvárněnou dramatickou roli. Alena Zemančíková tak v pořadu z roku 2003 *Prádelní šňůra standard*¹⁴ ztvárnila postavu redaktorky, Tamara Salcmanová v dokumentu *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra* (2009) vystupuje jako fiktivní zákaznice sexshopu. Tamara Salcmanová, jejíž jméno v předkládané práci zazní častěji, je Buriánkem „cíleně vrhána do dění“ [OH Buriánek 2013]. Režisér na ní oceňuje především schopnost respondentky „rozmluvit“. Stejně jako Buriánek vykazuje velkou míru empatie. Její obrovskou výhodou je schopnost udržet si odstup od natáčení v tom smyslu, že primárně ji zajímají informace, nikoli zvuk. Zatímco Buriánek chce každý okamžik zachytit a zprostředkovat pomocí zvuku, přičemž nabádá i svoji kolegyni, aby vyloudila zvuk například z nábytku nebo z kamene, Tamara se uchyluje k výkladu a popisu. Její doménou je umění stručně, přesně a civilně popsat okamžik/prostředí/situaci. Velmi rychle se dokáže přizpůsobit prostředí i povaze respondenta a postupovat tak, aby rozhovor, potažmo společně strávený čas, byl příjemný oběma stranám. Buriánka usměrňuje v tom smyslu, že se snaží držet linii započatého rozhovoru s respondenty a neodchylovat se od tématu jen kvůli získání určitého zvuku. Tvrzení, že Tamara vystupuje v porovnání s Buriánkem umírněněji, nelze považovat za nezpochybnitelné. V některých situacích, jak bude patrné při analýzách dokumentů, přistupuje na Buriánkovu hravost, ba dokonce je taktéž iniciátorkou drobných hlasových, zvukových či jiných schválností.

Dle vlastních slov je Buriánek pyšný na dokumenty *Sadistické variety*, *Mašinky lásky*, *Nebe, peklo, ráj* a *Noční můra Plzně*, a to z toho důvodu, že „člověk vkládá sám sebe“ [OH Buriánek 2013]. Jeho tvrzení vyplyne v následujících

analýzách pořadů. Ve všech těchto dokumentech vystupuje jako autorský subjekt zřetelně, do kompozice pořadů zasahuje svými úvahami, komentáři, sdělováním dojmů a pocitů. Vyjmenované dokumenty řadí k těm, jejichž téma ho zajímalo a nějakým způsobem dráždilo. Pořady *Mašinky lásky* a *Nebe, peklo, ráj* ještě navíc řadí do kategorie těch, které si „natočil pro radost“ [OH Buriánek 2013].

V posledních patnácti letech se Buriánek etabloval mezi uznávané dokumentaristy současnosti, jeho specifický styl je jen těžko zaměnitelný. Jeho dokumenty naplňují dokumentární podstatu tak, jak ji specifikoval Maršík, tedy že dokument je „obecné označení skupiny žánrů, uplatňujících jako základní tvůrčí princip zaznamenávání autentického zvukového svědectví o osobách a událostech“ [Maršík 1999 : 9]. Jsou však umělecky stylizované, především pomocí zvuků a výpůjček z jiných uměleckých oblastí (literatura, film, divadlo). Buriánek se tak dostává na roz(s)cestí žánrů. V některých případech je těžko určitelné, jaký žánr a styl převažuje. V dokumentech, jejichž analýza bude provedena na následujících stránkách, využívá pásmo, reportáž, anketu, rozhovor, dramatizovanou četbu, dramatický dialog či portrét. To je výčet jen těch nejzřetelnějších rozhlasových tvarů. Řekne-li se Miroslav Buriánek, mnohým se jistě jako první vybaví jedno slovo – zvukovost. Právě pojem zvukovosti je to, co Buriánka nejlépe vystihuje, protože „zvukové je to, co zvukovými prostředky evokuje plnost smyslového a myšlenkového života“ [Bouček, Rottenberg 1974 : 142]. Témata a příběhy, které v dokumentech zpracovává, nevypráví pouze prostřednictvím mluveného slova. Významnou roli hrají právě zvuky, jejichž pomocí je dokreslována atmosféra, ale také postoj autora. Posluchači jsou tak nuceni přemýšlet a snažit se hledat takovou interpretaci, která by nejlépe vystihovala jejich vnímání pořadu. Snaží se „přimět posluchače, aby mysleli a hlavně (zejména především) viděli ušima“ [Buriánek 2004/12 : 29]. Pro styl jeho práce je charakteristická hra s rozhlasovými výrazovými prostředky a rozhlasovou řečí. Zvukové prvky u něj zastupují interpunkci, běh času, prostor, metaforu, obraz, ale především vyprávějí. Témata, jimiž se Buriánek zabývá, se často týkají jeho rodného města nebo okolí plzeňského kraje. Dále zpracovává témata nahodilá, která ho zaujmou a lákají.

Jak bude uvedeno dále, Buriánek kombinuje publicistické žánry. Využívá možností publicistického stylu, informuje, apeluje, ale také baví. Apelativnost dokumentů spočívá ve výběru témat – násilí, 2. světová válka, chátání architektury i společensky významných budov. Nedočkáme se moralizování, ale tichého, nenápadného a nevtíravého apelu. Dokumenty jsou varováním, kam až situace může zajít, v horším případě kam již zašla. Také zábavná funkce, která se na první pohled může jevit jako nekonstitutivní, má svou roli v každém dokumentu. Ponechejme stranou obsahovou stránku a závažnost či nezávažnost témat. Bez ohledu na tato kritéria je každý dokument zpracován zábavně. Zábavností nemám na mysli smích, ale hravé, nápadité a neobvyklé zpracování. Toho je dosaženo kombinováním publicistického a uměleckého stylu, prolínáním fikce a non-fikce a samozřejmě pomocí zvukové složky. Považuji za důležité upřesnit, jak Miroslav Buriánek rozlišuje mezi pojmy fikce a non-fikce. Zjednodušeně řečeno fikci pro něj představuje literatura, je to stylizace, úprava. Pod non-fikci řadí dokument. Realitu upravuje tak, že ji komponuje, čímž stylizuje autenticitu. „Je to interakce, kdy autenticita aktualizuje fikci a naopak. Autentický zvuk představuje horizont. Když k němu přidám hudbu, upravený zvuk nebo jiný výrazový prostředek, vznikne z toho vertikální montáž, která umožní vytvořit vertikální ambaláž“ [OH Buriánek 2013]. Jeho vyjádření je zestručněné a zjednodušené, přesto vcelku jasně vystihuje, jak Buriánek pracuje s fikcí, s non-fikcí a čeho chce dosáhnout jejich mísením a prolínáním.

Z publicistických útvarů využívá především zprávu, komentář, reportáž a interview. Ještě bychom mohli zmínit glosu, ale to je spíše marginální záležitost. Glosa mnohdy splývá právě s komentářem. Bez ohledu na to, jaký publicistický útvar v konkrétním dokumentu převažuje, vždy dostaneme odpověď na otázky kdo, co, kdy, kde. Tato kritéria Buriánek splňuje beze zbytku, vždy se dozvíme, o kom nebo o čem dokument je či kde se zrovna natáčí (Buriánek využívá mezititulků), ačkoli v některých případech může být počáteční orientace v prostředí a v respondentech obtížnější (viz například pořady *DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy*, *Nebe, peklo, ráj* nebo *Interiéry Adolfa Loose v Plzni*).

Na rozhlasovou reportáž můžeme nahlížet ze dvou úhlů pohledu. Buď jako na svébytný rozhlasový žánr, nebo jako na metodu rozhlasové tvorby. Maršík (1999) rozlišuje 6 typů, jež se z reportáže vyčlenily, a to reportáž komplexní, reportážní zkratku, reportážní vstup, koncipovanou reportáž, reportážní rozhovor a reportáž hranou (rekonstruovanou). Kritériem, které definuje komplexní reportáž, je především časová a dějová ohraničenost. Stejně kritérium stanovili Osvaldová a Halada, již tento typ reportáže taktéž považují za základní formu, „která zpravidla pokrývá časově a dějově ohraničenou událost (...)“ [Osvaldová, Halada 1999 : 156]. V Buriánkových dokumentech je možné zaznamenat tento typ reportáže a také reportážní rozhovor, „v němž je dialog doplněn zvukovým obrazem události, jenž nezastupitelně dokresluje výpověď dotazované osoby“ [Maršík 1999 : 25]. Zde se však dostáváme do rozporu mezi Maršíkovým tvrzením a Buriánkovými postupy. Zvukový obraz stejně jako zaznamenaná skutečnost by měly být autentické, neupravené. Buriánek si často realitu upravuje a pozměňuje. Týká se to především zvukové složky. Užité hluky, tedy autentické zvuky z konkrétního prostředí, ne vždy přiřazuje k těm dialogům, při jejichž nahrávání vznikly. Autenticita¹⁵ u něj tedy neznamená zprostředkování non-fikčního, neupraveného záznamu. Je podmíněna vlastní osobní představou a záměrem. Jeho často užívaný výrok, že „autenticita aktualizuje fikci“, se tak

stává klíčovým pro pochopení Buriánkova vnímání autentického. Fikcí a kamufláží umocňuje autentické. Dostává se tak na hranici fikční a non-fikční reportáže. Sice využívá rozhovorů lidí, kteří byli události přítomni a stále mohou podat svědectví, ale jejich výpovědi pak uměle dokresluje buď zvuky přirozenými, natočenými separovaně, nebo zvuky umělými. Např. v dokumentu *Přežila jsem* posloucháme výpovědi dvou žen, které přežily pobyt v koncentračních táborech, a aby byla navozena správná atmosféra a konotace, slyšíme houkání vlaku. Vzhledem k tomu, že rozhovory se natáčely v klidném prostředí, rozhodně ne přímo na nádraží, je zřejmé, že přidaný zvuk vlaku je jen režisérův postup, jak správně u posluchačů vyvolat emoce. Ostatně k touze vyvolat u lidí emoce se Buriánek otevřeně přiznává, stejně tak, že na emoce klade velký důraz.

Také komentář patří mezi základní žánry rozhlasové publicistiky. Cílem komentáře je „*vysvětlit a zhodnotit z různých úhlů pohledu aktuální sociální jev nebo problém, zaujmout k němu stanovisko, eventuálně získat posluchače pro nějaký názor (...)*“ [Osvaldová, Halada 1999 : 91]. Zde tedy dochází k rozporu mezi definicí a Buriánkovým postupem. Jak bylo řečeno, komentář, který taktéž může být až satirický, splývá s glosou. Buriánkovy komentáře jsou tedy spíše postřehy, někdy trefné jako políček nezbednému dítěti. Já tento termín budu i přes mírný nesoulad s definicí užívat tam, kde budou patrné Buriánkovy pocity, emoce či jeho osobní názor. Buriánkův komentář (zůstaneme-li u tohoto pojmenování) se s definicí mírně rozchází i v dalším bodě. Buriánek se nesnaží posluchače cíleně přesvědčovat nebo získávat. Jak sám řekl, vybírá si témata, která ho zajímají, ta zpracuje a předloží veřejnosti. Jak s dokumenty a problémy v nich nastolených společnost naloží, pro autora není stěžejní. Zajímá ho názor publika na dokument jako celek. Zpětnou vazbu získává na veřejných posleších, které se konají v budově plzeňského rozhlasu.¹⁶ Všechny pořady takovou formou však prezentované nejsou, z toho důvodu se režisér k dojmům a pocitům příjemců dostává jen zprostředkovaně, nahodile, namátkou (například z *Týdeníku Rozhlas*). Malý či téměř žádný prostor pro přímou zpětnou vazbu Buriánka trápí, je to „*v tomto směru bídne, vakuum kolem tvorby je deprimující*“ [OH Buriánek 2013].

Posledním útvarem, který jsme si u Buriánkových dokumentů definovali, je interview. Také to má několik podob. Dokumentarista může natočit „*čistý dialog, monologický s vypuštěním otázek; [rozpravu], kde autor má rovnocenné postavení, klade rozsáhlejší otázky (...)*“ [Osvaldová, Halada 1999 : 82]. Buriánek využívá všechny tři typy, v jednotlivých analýzách uvidíme jak. V rozhlasové podobě žánru interview se vyčlenilo několik dalších forem, a to interview zpravodajské, publicistické, reportážní, portrétní, komentující a rozborové. V Encyklopedii praktické žurnalistiky nejsou tyto formy blíže specifikovány, ale vzhledem k tomu, jak se publicistické útvary navzájem prolínají a ovlivňují, i tyto dílčí formy interview budou obsahovat takové prvky a postupy, které jsme si popsali již výše.

Následující obsáhlá kapitola pojednává o Buriánkově dokumentární tvorbě. Čtenář v ní nalezne analýzy vybraných pořadů, které splňují zadaná kritéria – jedná se o takzvané velké dokumenty odvysílané na stanici Českého rozhlasu 3 – Vltava, se stopáží 54–58 minut. Na konkrétních příkladech jsem se snažila zachytit celkovou kompozici pořadů a kompozici zvukovou, s čímž souvisí i to, jak Miroslav Buriánek s jednotlivými zvuky pracuje a jaký význam mají v tom kterém případě. Dále jsem si všimla pozice autorského subjektu, míry jeho účasti během rozhovorů i toho, jakým způsobem dává najevo své emoce a sděluje své názory a stanoviska.

6. Buriánkova dokumentární tvorba

Předkládaná práce postihuje především dokumentární tvorbu Miroslava Buriánka. Z kapitoly o jeho osobnosti víme, že připravoval i reklamy, četby na pokračování nebo dramatizované četby. Sám Buriánek říká, že dokumenty začal dělat z nouze, a to v době, kdy pražská redakce přestala zadávat regionálním studiím rozhlasové hry ke zpracování [OH Buriánek 2012]. Je paradoxní, že nouze ho dohnala k úspěchu, který možná ani on sám nečekal. Počátek jeho dokumentární tvorby spadá do roku 1992, kdy natočil pořad o objevení Ameriky *Americana aneb Nádherný zvukový pop-artový obraz*. Pro pochopení Buriánkových dokumentů je důležité si uvědomit, jak tento žánr chápe sám autor. V tom nám mohou pomoci vyjádření rozhlasových tvůrců a teoretiků, jejichž formulace na otázku „co je dokument“, zmiňuje Andrea Hanáčková ve své publikaci [Hanáčková 2010 : 37–39]. Uvádí definice dokumentu napříč desetiletími, z nichž každá je formulována jinak, ale základní myšlenky zůstávají. Dokument by měl především vypovídat o realitě a podat zvukový obraz skutečnosti. Taktéž jeho kompozice strukturních prvků by měla být záměrně, cíleně organizována autorem. Posledně jmenovaná podmínka je u Buriánka splněna, s vyobrazením reality už to není tak jednoznačné. Buriánek si realitu někdy upravuje, aby dosáhl autorského záměru, což ale neznamená, že fabuluje a s fakty nakládá zcela volně. Spíše než realitu se snaží pomocí zvukové kompozice zobrazit své autentické vnímání skutečnosti, momentu, prostředí. Takové drobné úpravy mohou posluchačský prožitek daného momentu zintenzivnit. Podobnými autorskými zásahy překračuje hranice dokumentu a své pořady mnohdy nazývá pojmy zcela nerozhlasovými: leporelo, koláž, ambaláž, balábile, zvuková atrakce. V Buriánkově pojetí je pojem dokument obecný a všem těmto výrazům nadřazený, uvedené pojmy jsou jen autorskou hříčkou a pokusem žánr upřesnit. Z toho důvodu dává Miroslav Buriánek svým dokumentům různé podtitulky. „*Je to hra, na kterou někteří nemusejí přistoupit, dokonce je takové hříčky mohou iritovat*“ [OH Buriánek 2013].

6.1 Sadistické variety aneb Kde končí hra

Dokument z roku 2005 vznikl v rámci cyklu *ISMY po česku*.¹⁷ Pod vedením Jitky Škápíkové vznikaly od ledna 2005 jednotlivé pořady, z nichž se každý zabýval konkrétním -ismem: terorismem, nacionalismem, workoholismem, judaismem aj., a to v kontextu českého prostředí a české zkušenosti. Buriánek zpracoval téma sadismu.¹⁸ Zaznamenává výpovědi lidí, kteří se sexuálním násilím mají zkušenosti ať už chtěné, nebo nechtěné. Staví tak proti sobě dva různé světy. Pořad je vystaven hravě, přestože řeší vážné, seriózní téma. Podtitul dokumentu naznačuje, jak tenká může být hranice mezi hrou a týráním, mezi chtěnou zábavou a zneužíváním. O sadismu jakožto formě sexuální praktiky vypovídají členové skupiny BDSM, pro něž je to hra přinášející jim příjemný požitek. Zcela opačnou zkušenost má za sebou týraná žena, která se stala obětí sadismu.

Dokument začíná příjemnou hudbou, kterou vyluzuje flétna a strunný nástroj. Ten je utnut křikem, švihnutím biče a rychlým klapotem dámských střeviček po dlažbě. Už zde je tedy předznamenáno, že dokument bude o vyznavačích BDSM¹⁹ a obětech násilí. Následují výpovědi lidí na téma sadismus, masochismus, v pozadí stále zaznívá výstražná hudba. Ve filmu by taková hudba předznamenávala blížící se nebezpečí. Zvukový začátek zakončuje ostré švihnutí bičem, které se rozléhá do ztracena. Buriánek si často své dokumenty uvádí sám a funguje tedy jako hlasatel či moderátor, posluchačům přibližuje a zpřesňuje osoby a prostředí. Nejinak je tomu i v Sadistických varietách. Po doznění biče následuje Buriánkův úvod, kdy představí osoby, které v následujících okamžicích budou promlouvat, a zároveň informuje i o místech, kde k rozhovorům došlo: „*Místo a osoby: restaurace Markýz de Sade – pan H. z komunity BDSM, další lidé z komunity BDSM, paní D. – domina, noční vlak Plzeň – Praha – student Stáník, soukromý byt – hlas ženy. Připravil Miroslav Buriánek.*“ Po tomto úvodu už by posluchači neměli mít problém s orientací, kdo v danou chvíli hovoří. V tuto chvíli se však jedná o povšechný popis a představení všech protagonistů najednou. Před výpovědí jednotlivých mluvčích je jim opět věnováno samostatné uvedení. Ve filmu, v seriálu nebo v dokumentárním filmu by tento úvod mohl být nahrazen titulky. Buriánek svým komentářem tak plní úlohu mezititulků, neboť jeho hlas v dokumentu uslyšíme ještě mnohokrát. Ohlášení jednotlivých mluvčích v dokumentu vypadá např. takto: „*domácí násilí z odstupu řady let, hlas ženy, motivy, důvody*“, „*paní D. – domina, profesionálka*“, „*pan H. – člen komunity BDMS, výrobce erotických pomůcek*“, „*noční vlak Plzeň – Praha, student Stáník*“. Taková dílčí charakteristika nám zároveň umožňuje uvědomit si, v jakém prostoru se právě nacházíme. Je zcela zřejmé, kdo, případně kde, hovoří.

Dokument vznikl v autentickém prostředí, proto během rozhovoru se studentem Stánkem slyšíme jedoucí vlak, při rozhovoru s členy BDSM zase ruch restaurace, kde se pravidelně scházejí. Při výpovědi týrané ženy je naprosté ticho, což umocňuje dojmy a pocity z prožitého traumatu. Dochází ke konfrontaci násilí chtěného. Tento rozpor je vyjádřen širokou škálou zvuků – od slastných vzdechů přes práskání bičem až po rychlý klapot dámských střeviček. Jak je u Buriánka zvykem, zvuková kompozice je symbolistická, a proto je nutné na jakýkoli zvuk nepohlížet jen jako na zvuk, ale jako na latentní sdělení, jež posluchači musejí dešifrovat sami. Zvukově je dvojí přístup k násilí a násilným sexuálním praktikám nejpatrnější při výpovědích týrané ženy a členů komunity BDSM. Zatímco s týranou ženou se pojí zvuky zvonů, zvonkohry a klapotu dámských střeviček, s komunitou BDSM a obecně s lidmi, kterým je takové smýšlení blízké, jsou spojené zvuky biče, slastných vzdechů, dusotu koňských kopyt a pravděpodobně zvuk izolepy.²⁰ Vrátili-li se zpět k týrané ženě a s ní spojenými zvuky, zjistíme, že zvukové prostředky odpovídají situaci, ale k sobě navzájem stojí v opozici. Zvonění zvonů, stejně jako zvonkohra, je poklidné a může zobrazovat počátek vztahu, který nenasvědčoval tomu, co si žena měla prožít. Ale také to může být výstražné varování, které se přehlíželo tak dlouho, až došlo k nejhoršímu. Oproti tomu rychlý klapot dámských střeviček je metaforou k útěku. K útěku od násilnického partnera a do nového života. Ostatně sama týraná žena přiznává, že jediným možným východiskem z takové situace je partnera opustit, protože jinak by hrozila újma na zdraví oběma. U lidí, kteří násilí vyžadují, se zvuky navzájem nevylučují, naopak se doplňují a navzájem dotvářejí svůj význam. Švihnutí bičem je zcela jasné, je to asi jedna z neklasičtějších pomůcek. Koňský dusot symbolizuje živočišnost a divokost (viz výše), zvuk izolepy může být alternativou k materiálům, jimiž se vyznavači takových praktik mohou svazovat. Půjdeme-li až do důsledku, tak strhávání izolepy z kůže může být lehce bolestivé, tudíž by takový zvuk vystihoval záměr BDSM.

V tomto dokumentu převládají zvuky a ruchy nad hudbou. Vyloženě hudební motivy se objevují minimálně, nejedná se ani o žádné známé skladby, jako tomu bylo např. v dokumentu *Nebe, peklo, ráj*, kde zněly české lidovky. Buriánek zde pracuje jen s melodiemi, které jsou na poslech velice příjemné a klidné, posluchače ukoľebají, načež je ukončí výrazný zvuk, který do melodie absolutně nezapadá (švihnutí bičem, bolestivý výkřik). Výjimku tvoří snad jen melodie, která zní tajemně a výstražně, a pokud by byla užita ve filmu, předznamenávala by nebezpečí či zvrat. Tyto hudební předěly jednak od sebe oddělují jednotlivé výpovědi, jednak v některých případech dokreslují to, co bylo vysloveno. Jako příklad můžeme použít jednu z výpovědí týrané ženy, kdy se svěřuje, jaké to bylo žít s mužem, který měl sadomasochistické sklony. Po její výpovědi se rozehraje melancholická smutná melodie v nástrojovém složení kytary a flétny.

Vyjma uvedení mluvčích a situací Buriánek do děje příliš nevstupuje. Více se projeví při rozhovoru s dominou. Autor popisuje fotografie, které vidí a na nichž jsou muži a ženy se závažím připevněným na genitáliích. Tento

moment je i úsměvný, neboť autor vyjadřuje obavu, zda tohle lidské tělo vydrží. Domina vysvětluje, jak předcházet úrazům a zraněním. Jedná se o fundovaný výklad odborníka, který s takovými pomůckami pracuje běžně a z informativního hlediska je jistě přínosnější než například rozhovor s prodávčem v sexshopu. Při rozhovorech s členy BDSM Buriánek klade otázky, na něž očekává odpověď. Koriguje si tak množství a obsah informací, zároveň usměrňuje tok hovoru, protože členové sdružení se navzájem doplňují a překřikují, tudíž důležité, stěžejní informace tak mohou zaniknout v hluku či ve změti hlasů.

Konec dokumentu vyznívá optimisticky. Buriánek spojil nejvíce užitě zvuky – zvony, strhnutí izolepy, vzdechy – a za ně dosadil opět melodii hranou na kytaru a flétnu. Tentokrát ovšem nevyznívá teskně, ale naznačuje dobrý konec. K tomu směřují i poslední výpovědi lidí, pro které jsou sadomasochistické praktiky krásné. Poslední zaznamenaná výpověď tudíž působí jako jakási tečka. Celý dokument vybízí k polemice, nakolik a zda vůbec může být bolest příjemná a zda jako posluchači minimálně obeznámeni s bipolaritou sadismu dokážeme přijmout a respektovat praktiky komunity BDSM. Autor nedává jednoznačně najevo, jaké stanovisko zaujímá, což je škoda už z toho důvodu, že v dokumentech týkajících se sexuality a erotičnosti se snaží vždy prosadit lidskou živočišnost, které je v tomto pořadu až nadbytek.

6.2 Mašinky lásky aneb Sex s robotem

Kompletní název novoročního dokumentu z roku 2006 zní *Mašinky lásky aneb Sex s robotem aneb Memorabile pro horkou silvestrovskou noc o strojcích na rozkoš v mezích tiskového zákona*. Pořad byl natočen pro silvestrovskou noc na ČRo 3 – Vltava. Hravé zpracování a odlehčené téma dokumentu odpovídá uvolněné atmosféře poslední kalendářní noci.

Celý dokument je natočený v Muzeu erotických pomůcek²¹ v Praze. Autor absolvuje prohlídku za doprovodu průvodkyně Lucie a majitele muzea Oriana Bizzocchi.²² Dokument se – na rozdíl od dalších – odlišuje přesným rytmem, kdy se pravidelně střídá mluvené slovo, hudba a zvuky. Není snadné pomocí zvuku zprostředkovat vizuální vjem, obzvláště v takových případech, kdy je vizuálně stěžejním způsobem vnímání. Po vyslechnutí celého dokumentu možná nebudeme vědět, jak která erotická pomůcka vypadá, rozhodně nám ale v povědomí zůstane jejich zvuk.

Stejně jako v předešlých dokumentech, i tady Buriánek pracuje se symbolikou a zvukovým předjímáním věcí příštích. Na začátku šumí moře, křičí racci, do toho se prolíná Smetanova Vltava, následují steny, dusot koňských kopyt, pak zazní italský hit a plejáda úvodních zvuků je zakončena odbitím zvonu. Teprve poté se dozvídáme, že jsme v Muzeu erotických pomůcek, jehož majitelem je Ital. Výše zmíněné zvuky se v drobných obměnách pravidelně opakují a různě se na sebe nabalují. Vždy ale vyjadřují pohyb, živočišnost, rozkoš, erotičnost, případně charakterizují určitý prostor nebo osobu.²³ Samozřejmě nechybí zvuk vibrátoru. Dokument je tedy audioprohlídkou za asistence Lucie a majitele muzea, jemuž průvodkyně překládá. U exponátů, které vyluzují zvuky, vyžaduje Buriánek ukázkou, již pečlivě zaznamenává.

Autentický zvuk parního robota pro ženy však nebylo možné nahrát, proto autor jako náhražku zvolil zvuk jedoucí parní lokomotivy. Ostatně tento zvuk se v jeho dokumentech objevuje často a Buriánek tak nabízí široké spektrum jeho uplatnění a mnohost významů. Poetičnost a lyričnost užitých ruchů rozbíjí zvuková ukázka z pornofilmu. V kontextu zvukového plánu zní ukázka z pornofilmu značně vyprázdněně až odpudivě. Stává se jen sledem předstíraných prvoplánově užitých zvuků.

V dokumentu zazní hudba tří různých hudebních žánrů – Smetanova symfonická báseň Vltava, italské hity a ukázky písničky české kapely Pražská šunka *Dělej mi to jako stroj*. Výběr hudby je tak velmi kontrastní, protože Buriánek zde pracuje se třemi variacemi lásky. Vltava vyjadřuje lásku k zemi, ani v nejmenším se zde nejedná o fyzickou. Italské hity pracují se všeobecným povědomím a zakořeněnou českou představou o Italech jakožto o milovnících, kteří ženu okouzlí a po dosažení vytyčeného cíle ji opustí. Ani tady se ještě nejedná přímo o lásku fyzickou, ale spíše o onu prvotní fázi namlouvání a lehkého vzrušení z věcí příštích. V tomto kontextu zní hudba i text²⁴ české kapely velmi násilně a prvoplánově. Ačkoli by se v českém hudebním průmyslu jistě našly mnohem více propracované skladby (i co se textu týká), výběr písničky od skupiny Pražská šunka zřejmě zapříčinil velmi jasný, srozumitelný a polopatický text. Čtvrtou interpretkou, kterou můžeme s jistotou identifikovat, je Amanda Lear²⁵. Její písničku uvede Buriánek slovy: „*Intermezzo, odpočineme si od mašinek sexu a dopřejeme si Amandu Lear, ženu i muže.*“ V dokumentu zaznívájí další hudební vsuvky, ale již se nedá určit interpret. Opět se jedná o protikladné pozice. Zazní příjemná, provokativní hudba a následuje zvuk divoké soulože, což můžeme chápat jako motiv ráje a hříchu. Dokument končí zvuky, jež zazněly už v úvodu: cinknutí zvonku, rozjíždějící se lokomotiva, vzdechy, symfonická báseň Vltava, racci, šumění moře, houkání mašiny. Tečkou za tím vším je zvuk vibrátoru.

Do výkladu průvodkyně nevstupuje Buriánek často, dokonce šetří i vlastními komentáři. Omezí se jen na poznámky typu „*ten zvuk ruší*“, „*zvuk je vřestivý, drásavý*“. Uznání nad strojem pro vaginální i anální styk shrne do věty „*to jsou výkonný stroje.*“ Zajímá ho však otázka, zda sexualita je vitalitou života. Za pomoci tlumočnice dochází k odpovědi, že „*sex je jako jídlo – každý má něco oblíbeného, ale neměl by v tom ubližovat druhým*“ a že „*všichni*

jsme fetišisti a voyeristi“. Tím zodpovídá nevyřčenou otázku, co lidi nutí pořizovat si erotické pomůcky a sledovat pornofilmy. Dokument neřeší problematiku různých sexuálních úchylek a zálib. Na elementární otázky typu „Jak fungovaly prvotní pomůcky? Poskytovaly totožnou rozkoš jako ty dnešní, nebo dokonce větší? Bylo jejich používání nebezpečné či zdraví škodlivé?“ však odpovědět může.

Dokument je sice postavený na odborném výkladu, ale prostor je věnován i ilustračním citacím z příruček a rozhovorům s průvodkyní či majitelem muzea. Ona citace se vztahuje k prohlídce muzea, kdy autor předčítá z návodu k použití robota vyrobeného v Indii. Citování z návodu dodává celému dokumentu na hravosti a jasně dává najevo, že stanovené téma je nutno brát s humorem a nadhledem. Rozhovor je veden s autorem sexuálního robota, Milanem H. Padají otázky ohledně doby výroby, ceny, bezpečnosti. O něco zajímavější je dotaz, zda máme zapotřebí vyrábět sexuální roboty. Podle Milana H. výroba takových věcí zapotřebí není, ale muzea a obchody s erotickými pomůckami hovoří proti jeho tvrzení. Buriánek tak nepřímou pokládá otázku, kterou k velké škodě dále nerozvíjí, a to proč se tedy sexuálnímu průmyslu stále poměrně dobře daří. Určitě by bylo zajímavé zaznamenat hledisko tvůrců sexuálních mašin a jejich uživatelů.

Silvestrovský odlehčený a hravý dokument se nezaobírá celospolečenskými problémy, ani se nevztahuje k tématům Plzeňského kraje. Do analytické části jsme ho zařadili z toho důvodu, že jednak naplňuje stanovená kritéria, jednak nám poslouží jako praktická ukázka při pojednání o výkladových modech dokumentárního filmu, které vztáhne na tvorbu rozhlasovou.

6.3 Zašlá sláva lázní Kyselka

V dokumentu z roku 2006, odvysílaném na stanici Českého rozhlasu 2 – Praha, Buriánek poukazuje na současný dezolátní stav lázeňských budov v obci Kyselka. Historii místa prolíná se současností, historická i současná fakta doplňuje zdramatizovanými úryvky z knihy Bohuslava Machka a Marie Dolejší *Dravec Mattoni*. Průvodcem lázeňským městem je mu památkář Mgr. Lubomír Zeman. Z úst památkáře se dozvídáme i o historii lázní, ale stěžejní a obsáhlejší informace jsou nám zprostředkovány formou četby a dramaturgie. Z řady analyzovaných dokumentů je tenhle první, který se týká lázeňských budov. V seznamu najdeme ještě pořad *Noční můra Plzně*, které pojednávají o městských plzeňských lázních. Zásadní rozdíl je ve funkci lázní. Zatímco lázně Kyselka sloužily především k léčebným kúrám a za tímto účelem využívaly i léčebných pramenů, městské plzeňské lázně poskytovaly prostor pro relax a volnočasové aktivity. I z toho důvodu se liší výběr zvuků, společným motivem je pouze tekoucí voda. Zohledněna je i historie lázní. Komplex lázní Kyselka se začal budovat již v 19. století, proto velmi často uslyšíme dusot koňských kopyt, což má dokreslit dobu. Zvuková složka v tomto případě rozvíjí dvě dějové linie. První z nich se odehrává ve fikčním světě, jenž je zprostředkován četbou z knihy *Dravec Mattoni*, druhou linií je skutečná návštěva lázní. Zvuky pojičí se k četbě jsou veskrze libé – bubláni, šumění, dusot koňských kopyt, melodické drnkání na housle. Četbu předznamenávají nebo ukončují. Realitu vyjadřuje především hluk projíždějících aut, údery na buben, mollové melodie hrané na piano a na housle. Všechny užité zvuky opět nějakým způsobem vypovídají o místě, kde se právě natáčí, nebo o příběhu předčítaného z knihy. Autorské postřehy se dostaví až za půlkou dokumentu, na základě zvuků však není problém si domyslet, jaké pocity Buriánek z návštěvy měl, což definitivně sumarizuje na konci dokumentu. Zaznamenat lze střídmost hluků, kromě šumění řeky Ohře, tekoucího pramenu, rozhovoru, projíždějících aut a křupání suti pod botami se ve zbylých případech jedná o ruchy. Na rozdíl od dalších pořadů je zde patrná zvuková umírněnost. Nenajdeme zde žádné výstřelky či těžko určitelné zvuky. Důraz je kladen na dialog mezi autorem a památkářem a na četbu. Zvuková složka tu řečovou pouze doplňuje, dokresluje, ale rozhodně ji nepřevyšuje. Také tzv. zvukové schválnosti zde nenalezneme, všechny zvuky se dají při poslechu snadno definovat či přiřadit k původcům. Podobnou zvukovou skromnost je možné nalézt i v dokumentu *Přežila jsem*. Přestože natáčení dokumentu *Zašlá sláva lázní Kyselka* bylo pro autora emotivnější, než by se na první pohled zdálo, a tudíž záminka pro bohatou zvukovou složku byla nasnadě, tentokrát se Buriánkovi podařilo veškeré své pocity vyjádřit ve zkratce, čímž v konečném výsledku nemusí být zkratka zvuková, ale jeho konstatování o dezolátním stavu budov na konci dokumentu.

Kde je to možné, Buriánek rád využívá četby z tematicky zaměřené literatury či zdramatizování příběhu, který má reálné základy a odpovídá tématu, nebo je zcela smyšlený a v pořadí může sloužit jen pro dokreslení situace nebo jako metafora daného problému. V dokumentu o lázních Kyselka Buriánek zvolil první možnost a do rozhovoru s památkářem Zemanem vložil zdramatizované pasáže z knihy. Z knih většinou předčítá sám nebo funkci předčítáče svěří své časté spolupracovnici Tamaře Salcmanové. Tentokrát však vystupuje pouze v roli dokumentaristy. Vede rozhovor se Zemanem, nahrává zvuky, nahlas popisuje stav budov a okolí. Četbu z knihy *Dravec Mattoni* svěřil třem protagonistům: moderátorce a herečce Kateřině Vinické a hercům Tomáši Šolci a Martinu Stránskému. Četba nejprve působí jako klasická četba, jsme seznámeni s názvem titulu, načež jeden z protagonistů přečte úryvek. Avšak z četby se postupně stává rozhlasová hra, která má dva vypravěče (střídají se Vinická a Šolc) a tři herce (herecké party jsou rozděleny mezi všechny tři, roli Mattoniho ztvárnil Martin Stránský). Zdramatizované pasáže dávají dokumentu spád a zároveň působí kontrastně ve srovnání s informacemi, které podává památkář.

Zatímco zdramatizovaná četba navozuje dojem idyly 19. století, kdy se lázeňské budovy začínaly teprve stavět a k pramenům se jezdilo v kočárech tažených koňským spřežením, křupání suti pod nohama a hluk projíždějících aut vracejí posluchače zpět do reality k rozpadajícím se budovám. V některých momentech zdramatizovaná četba předjímá následující dění. Např. končí-li jeden úryvek zmínkou o Bukové skále, další záběr zachycuje Buriánka s památkářem na onom místě.

Již víme, že Buriánek klade velký důraz na emoce. V pořadu je to nejpatrnější na dvou místech. První taková situace nastává na konci 39. minuty, kdy se oba muži dostanou do haly jedné z budov. Do památkářova výkladu zaznívá Buriánkuv šepot omezený pouze na vzdechy „*ježšíkriste, Sodoma Gomora, teď je to rumišťe, teď je to ruina*“. Když halou prochází, zřetelně slyšíme křupání skla a suti pod jeho nohama, i bez komentáře je zřejmé, v jakém stavu se budova nachází. Přesto se dozvíme, že „*to je skládka přímo, tady je přímo nebezpečno se pohybovat, prolákliny, zde je zbytek dveří ... to nemá ani podobu dveří*“. Druhé místo, kde se dá vypořádat autorovo rozpoložení, se nachází až téměř na konci dokumentu. Režisér do hluku projíždějících aut sděluje, že „*z toho jde na člověka depka trochu, nebo dost, dost jde na mě depka a vám jako odborníkovi to musí rvát srdce*“. Téměř ve všech Buriánkových pořadech slyšíme autorovy postřehy, komentáře nebo glosy, většinou jsou to však záležitosti humorné nebo alespoň úsměvné. Výše uvedený popis pocitů je dle mého mínění nejpříjemnější, nejsmutnější a nejemotivnější ze všech zde analyzovaných dokumentů. Symbolickou tečkou za ponorou prohlídkou zajišťuje zvuk – melancholické piano, zvonění umíráčku, sdělení Mattoniho data úmrtí a bubny.

6.4 Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky

Dokument z roku 2006 představuje Milana Kozelku.²⁶ Jedna z básnických životních etap „*je těsně spjatá s Olomoucí. Inspiraci tam čerpal v legendární a kultovní olomoucké hospodě Ponorka, která také dala název jedné jeho knížce povídek. Ostatně jinou Kozelkovou populární knížkou se staly Celebrity, kde se Kozelka velmi nevybíravě pouští do populárních olomouckých osobností*“.²⁷

Název dokumentu je spojením názvů dvou Kozelkových prozaických děl²⁸ – *Ponorka* (2001), *Celebrity* (2004) – a jedné básnické sbírky, *Gumové projektily* (2000). V textech se Kozelka vrací k undergroundu, jeho představitelům, do olomoucké hospody Ponorka a štamgastům. Buriánek se na některá místa vydává osobně, mapuje Kozelkovo olomoucké působení prostřednictvím rozhovorů s návštěvníky hospody i Kozelky samotného. Posluchači si na základě nepřímé charakteristiky dokážou udělat o Kozelkovi jasnou představu. Individuální subjektivní pohled jedince však nemusí odpovídat realitě. V potaz musíme vzít básníkovo rozpoložení a také schopnost objektivního pohledu olomouckých štamgastů.

Dokument je mozaikou zvukových obrazů, portrétů, prostředí, příhod a zážitků. Pokud ho časově rozdělíme, zjistíme, že prvních třicet minut je věnováno Ponorce, zbylých třicet minut rozhovoru s Kozelkou. Dělení však není striktní, podléhá snaze o co nejzajímavější podání Kozelkovy osobnosti, posluchači si z rozhovorů a zvukových střípků musejí poskládat celý příběh sami. Šedesátiminutový dokument vyplňují krátké epizody. Postupně nás autor zavádí do Ponorky mezi štamgasty, do Kozelkova bytu i na své toulky Olomoucí. Epizody se navzájem prolínají, avšak linearita každé z nich není přerušena, chronologické vyprávění pokračuje. Každá z epizod se vyznačuje charakteristickou zvukovou kompozicí, proto bude pro přehlednost nutné zaměřit se na každou epizodu a její zvukové zpracování zvlášť.

Začátek dokumentu je typicky pro Buriánka zvukově velmi propracovaný. Předznamenává jednak prostor, kde se bude natáčet nejčastěji – hospodu Ponorku – jednak jde o zvukový obraz Olomouce. Už zde je nastolen první protiklad – undergroundová hospoda vs. město s obrovským duchovním bohatstvím. V prvním případě slyšíme typické hospodské zvuky: hlučící debatující hosty, cinkání sklenic, nato se rozezní zvony, zvonkohry, slyšíme zpěv ptáků a pískání na píšťalu. Téměř až idylický vjem návštěvníka Olomouce. Idyla je však přerývána divokým kytarovým koncertem. Zvukovou koláž, která předznamenává prostředí hospody nebo rozhovor s Kozelkou, namíchal autor ze zvuků cinknutí sklenic nejprve o sebe navzájem, pak o porcelánový podtácek, následuje zvuk polknutí posledního doušku a slastné aaach. Tato zvuková koláž je zároveň tečkou za celým dokumentem. Veškeré zvuky i hudba se opět vztahují k ději – v tomto případě k tématům rozhovorů – nebo intenzifikují a dokreslují prostředí. Stejně jako v dokumentech předchozích, i zde se objevují více či méně patrné symboly, které se však dají interpretovat mnohověsně a nejednotně. Ne vždy je zcela jasné, co chce autor použitým zvukem sdělit, a chce-li vůbec něco sdělit. Buriánek je osobnost velmi intuitivní a emocionální, a je proto velmi snadné sklouznout k nadinterpretaci jeho práce.

Respondenty jsou zde intelektuálové (nebo pseudointelektuálové), lidé, kteří se angažovali v undergroundovém hnutí. Dobu, kdy se Milan Kozelka v Ponorce pravidelně objevoval, přibližují svými neobyčejnými zážitky, zkušenostmi, postřehy a uměním. Nestylizované a spontánní výpovědi dodávají dokumentu na živelnosti, svižnosti. Natáčení v hospodě získává na autentičnosti ponecháním typického hospodského hluku. V Ponorce se Buriánek setkává se štamgasty, kteří se s Kozelkou znali a mnohé s ním zažili. Alkoholové eskapády nevyjímaje, což dokládá jeden z návštěvníků na historce, jak se s Kozelkou seznámil ve výkopu, kam oba v podroušeném stavu spadli.

Diegetický prvek hudby do dokumentu vnášejí sami návštěvníci, když hrají např. na foukací harmoniku. Autor se jinak vrací k interpretům, kteří jsou s undergroundem spojeni. Zazní píseň *Muchomůrky bílé* Mejly Hlavsy či Free Jazz Trio (FJT).²⁹ Hudební uskupení FJT není veřejnosti příliš známé, dokonce i pro olomoucké obyvatelstvo se jedná o marginální záležitost. Kapela nehraje pravidelně, ale především pro radost, i z toho důvodu ji znají zejména její příznivci. Hudba FJT je užita zcela záměrně z několika důvodů. Členové kapely pocházejí z Olomoucka, kde také (mimo jiné) vystupují, několikrát již hráli v hospodě Ponorka a s Milanem Kozelkou se znají osobně. Zformovali se na začátku sedmdesátých let, tedy v období, kdy vrcholila normalizace, a Kozelka mohl své publikace vydávat pouze v samizdatu. Písně hudebních profesionálů jsou doplněné záznamem koncertu, který se odehrává nejspíše přímo v Ponorce a v návaznosti na Hlavsu nebo FJT se jedná o hudbu mnohem více syrovější. Muzikanti nepochybně hledali inspiraci u hudební ikony českého undergroundu, The Plastic People of the Universe. Na tuto melodii plynule naváže cinknutí sklenic, zahoukání vlaku, zvonky, skřípění, pisklavý zvuk, jako když těžký předmět padá z velké výšky, a duté dopadnutí čehosi na zem. Sled nesourodých zvuků můžeme při troše fantazie interpretovat jako postupné mizení undergroundové kultury, doby, kdy vznikala díla, která překračovala hranice, avšak oceňena byla až po několika desítkách let. Zvuk tvrdého dopadu může představovat definitivní odchod známých představitelů undergroundu – Bondy, Hlavsa, Jirous.

Natáčení u Kozelky doma má dokumentární charakter. Tahle část pořadu se asi nejvíce blíží dokumentárnímu filmu, pouze s tím rozdílem, že střih mezi jednotlivými záběry je proveden zvukovou koláží. Buriánek zaznamenává jeden běžný den, zabírá hlavního aktéra a jeho nejbližší, dokumentuje názory přátel, představuje jeho práci. Pokud si odmyslíme zvukovou kompozici, připomíná jeho přístup dokumentární tvorbu režisérky Heleny Třeštkové, Olgy Sommerové nebo Olgy Špátové. Uvedené dokumentaristky jsou autorkami dokumentů či portrétů významných osobností, ale i neznámých lidí, jejichž příběh je zaujal. Přestože druhé půlce dokumentu dominuje Kozelka osobně, Buriánek jeho výpovědi střídá se vzpomínkami a vyjádřeními návštěvníků Ponorky. Posлуhači tak mají možnost slyšet názory obou stran, což dokumentu rozhodně prospívá, jelikož je zde patrná snaha o objektivitu, ať už má autor ke Kozelkovi jakýkoli vztah. Ten je zřejmý, když Kozelka předčítá své básně z doby, kdy se chtěl „*uchlastat k smrti*“. Buriánek, sám velice vnímavý k okolním podnětům, na to reaguje potěšenou prosbou „*ještě nějakou depresi*“. Jeho nadšení překvapí i samotného básníka, nicméně v četbě pokračuje, je zřejmé, že ho zájem těší. Také tady, stejně jako u pořadu *Noční můra Plzně*, byť ne tak zřetelně, funguje dokumentarista svým způsobem jako zpovědník, ačkoli takový výraz není přesný. Miroslav Buriánek sám sebe nestylizuje do žádné role. Snad bychom ho mohli popsat jako člověka velice empatického a schopného vcítit se do pocitů svých respondentů, což mu umožňuje dostat se k lidem blíž.

První polovina dokumentu byla vyplněna zvuky, které charakterizovaly hospodu a město. V druhé půlce se zvuky a hudba vztahují především k osobě Kozelky samotného. V tomto případě odpovídají náladě nebo probíranému tématu, ale často se nacházejí v kontrastu. Buriánek kombinuje zvuk kulometu s harfou, střelbu s šuměním moře a zvonkohrou. Zároveň jsou užity takové zvuky, které mají vyjadřovat Kozelkovo vybouření, zklidnění se a usazení – pískání vařící se vody, šum moře, křik racků. Domácí pohodu dokresluje i Kozelkova partnerka Andrea. Buriánkovi se tady opravdu podařilo zachytit okamžiky všedního dne. Právě osoba Andrey, její bezprostřednost a nenucenost navozují dojem dokumentárního filmu, kdy účinkující kameru ani nevnímají a chovají se zcela přirozeně.

Konec dokumentu je věnován poslednímu zastavení v Ponorce – je to jen zvukový vjem, zvukový záznam hostů, jejichž artikulace se zhoršuje úměrně s množstvím vypitého alkoholu. Zvukový konec Celebrit je velmi poetický a zklidněný. Hraje slavnostní trubka, harfa, na to navazuje zpěv ptáků a houkání sýčka, zdáli se ozývá štěkot psa, zvoní kravské zvonce. Celé to zakončuje motiv, který se objevil už na začátku – tuknutí sklenic a slastné ach. Dohrává Free Jazz Trio.

6.5 Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti

Dokument o fotografovi Jindřichu Štreitovi vznikl v roce 2007. Kompletní příprava pořadu zabrala téměř rok, přičemž zhruba půl roku Buriánek zaznamenával jeho život. Byl přítomen na vernisážích, na různých setkáních se Štreitovými přáteli i s lidmi z jeho okolí, zavítal i do jeho bydliště, jímž se stalo podhradí hradu Sovinec. Tím, že pořad vznikl téměř rok, měl Buriánek šanci zaznamenat různá období Štreitova života, více událostí. Mezi režisérem a fotografem mohlo dojít k většímu sblížení a z toho pramenícímu pochopení pro tvorbu toho druhého. „*V hudebně zvukové ambaláži se zkušený rozhlasový tvůrce pokusil zachytit a stylizovanou akustickou formou vyjádřit magii, tajemno, humor, ironii i určitou dimenzi surreálna Štreitových fotografií.*“³⁰ Citace vystihuje Buriánkovi cíle nejen pro tento konkrétní pořad, ale i pro pořady další (viz dokumenty *Noční můra Plzně*, *Zašlá sláva lázní Kyselka*) – vytvořit zvukový obraz a příběh zachytit především pomocí zvuků. Zde se celým dokumentem leitmotivicky line jednak Štreitův smích, jednak tón flétny, na niž hraje Štreitova dcera Monika.

Společně s autorem absolvujeme exkurzi nejen po místech, ke kterým Jindřicha Štreita vážou pracovní povinnosti, ale také po místech, která jsou mu blízká či se dotýkají jeho osobního života. Zavítáme tak na výstavu

do Olomouce, na filmový festival do Plzně, do plaského kláštera i na samotný hrad Sovinec. Především natáčení z prostředí Štreitových výstav a vernisáží je rozstříhané do několika částí tak, abychom se po vsuvce například z Plas opět vrátili do středu dění. Je zajímavé, že bez ohledu na to, kde a v jakém prostředí se právě ocitáme, pokračuje rozhovor mezi dokumentaristou a fotografem tak, jako by se odehrál v rámci několika dnů, nikoli v rámci měsíců. Velkou roli zde hraje stříh a zvukové předěly. Rozhovor utichá, aby se následně opět rozvinul. Takové provedení tedy budí dojem, že rozhovor vznikal kontinuálně, bez velkých přerušování a pouze pro přehlednost byl nastříhán na kratší úseky. Ve skutečnosti natáčení trvalo zhruba půl roku, což u Buriánka není zcela standardní doba, většinou se jedná o kratší časové rozpětí. Fotograf i režisér na sebe reagují pozitivně, při pokládání otázek i z odpovědí je slyšitelná velká úcta k tomu druhému. Výborná kompatibilita obou mužů pramení i z toho, že „*Štreit je fotograf komunikace, obyčejných situací a autenticity prostých lidských životů*“.³¹ V touze zaznamenat autentické a podat zprávu veřejnosti se tak shoduje s Buriánkem. Rozhovor mezi muži není striktně proveden formou otázka – odpověď. Mnohdy se jedná jen o vyjádření pocitu, konstatování, aniž by otázka zazněla. Celá konverzace představuje mozaiku úvah, zamyšlení, dojmů a pocitů a na poslech působí velmi příjemně a mile.

Začátek pořadu je jako obvykle opět zvukový a výběr a uspořádání zvuků je spíše pocitové než významotvorné (pohřební hudba, harfa, kapání vody, jedoucí vlak). Uzavírá je však právě flétna, což se opakuje i na konci dokumentu. Flétna celý dokument uzavírá. V slovníku cizích slov najdeme u slova ambaláž, jak je pořad charakterizován, výrazy jako obal, zaobalení. Zvuky rámují a dokreslují prostory, kde se zrovna natáčí, zároveň ale, jak rozhovor plyne, na zvuky, jejichž zdůvodnění není těžké, se nabalují zvuky spíše pocitové. Ty jsou záležitostí čistě autorskou a vyplývají především z toho, jak se Buriánek během rozhovoru a po něm cítí. Nutno říci, že se jedná o pocity libé, proč tedy hned v úvodu slyšíme pohřební hudbu? Lze si to vyložit v souvztažnosti s názvem. Pak by takový myšlenkový pochod mohl vypadat takto: lidskost – lidé – člověk – narození – život – smrt. Jak pořad plyne, zvukové motivy se nejen opakují, ale zároveň se na sebe nabalují a zintenzivňují. Pro příjemný posluchačský zážitek je jistě přínosnější rezignovat na přehnanou snahu zdůvodnit každý užitý zvuk a spíše si celemek vychutnat i se všemi jeho možnými zvukovými nejasnostmi. Z užitých zvukových motivů je asi nejlépe definovatelný zvuk flétny. Již víme, že na ni hraje Štreitova dcera, čili osoba jemu velice blízká, zároveň můžeme rozlišit její různě zabarvené melodie. To se odvíjí na základě momentální atmosféry, místa natáčení či tématu. Slyšíme tak flétnu veselou, skočnou, melancholickou, lyrickou. Hudební znalec by jistě objevil mnoho dalších hudebních odstínů.

Z výše poznamenaného již víme, že Buriánek se Štreitem absolvoval i společenské akce. Zde máme na mysli zejména vernisáže. Právě jedna taková dokument otvírá. Slyšíme šum a hluk, nezřetelné promluvy hostů a naopak cíleně zřetelný dialog mezi dokumentaristou a fotografem. Buriánek využívá šance a rozmlouvá s několika návštěvníky. Ti hovoří především o svém vztahu ke Štreitovi. Na tomto místě zastihujeme Buriánka poprvé, a ne-li naposledy, přiznaně bezradného. Nahlas uvažuje, „*jak tohle [vyjádření Štreitových přátel] vyjádřit zvukem ... něco jde vyjádřit zvukem a něco nejde*.“ Je úsměvné, že rozhlasový autor, obecně uznávaný právě pro své zvukové umění, nakonec problém šalamounsky vyřeší stříhem a otevřením nového tématu. Během vernisáže, ale i během její přípravy, Buriánek vede se Štreitem rozhovor. Pokládá otázky, na něž fotograf odpovídá. Otázky jsou kladeny tak, aby se posluchači, kterým je osobnost Jindřicha Štreita neznámá, dozvěděli něco nejen o jeho práci a životě, ale taktéž o jeho pohledu na svět a smýšlení celkově. Podněty k novým otázkám přinášejí i vystavované fotografie, u nichž se oba zastavují. U některých fotografií, které dokumentaristu obzvláště zaujaly, opět nechybí Buriánkův osobní komentář. Zároveň ale čeká, zda fotograf bude reagovat či jeho postřehy doplní. Takovou taktiku či postup uplatňuje po celou dobu natáčení. Fotografa ponoukne a vyčkává, zda se na nahozenou udičku chytí, či nikoli.

Z míst, kde natáčení probíhalo, jsou pro vykreslení Štreitovy osobnosti důležitá dvě, a to prostředí výstav, jež jsme si popsali výše, a jeho bydliště. Buriánek se stane Štreitovým hostem a zároveň mu fotograf dělá průvodce po kraji a okolí Sovince, k němuž má velmi vřelý vztah. Během návštěvy Sovince dojde ještě ke dvěma rozhovorům. První proběhne mezi Buriánkem a Štreitovou ženou, druhý vznikne zcela náhodně při procházce po okolí, kdy muži narazí na ženu z vesnice. Žena se s fotografem zná již dlouhá léta, o čemž ochotně vypráví. Její výpověď vnáší do dokumentu onu nenucenost laické veřejnosti, což rozhodně není myšleno pejorativně. Paní hovoří s vědomím, že je sice nahrávána a že se tak možná objeví v rozhlasovém vysílání, ale zároveň si je vědoma toho, že jí v podstatě o nic nejde. Proto mluví s lehkostí. Dokonce se rozpovídá i o sobě a své rodině. Náhodné setkání navozuje až idylický dojem – krásný kraj, milí lidé, šťastný a spokojený Štreit. Jakkoli takové vyznění může působit až kýčovitě, rozhodně dokument nediskredituje.

V úvodu k dokumentu bylo řečeno, že se jedná o zvukovou ambaláž. Takové označení lze chápat tak, že Štreitova osobnost je obalena krátkými ukázkami z jeho pracovního a osobního života. Osobnost „dokumentaristy lidských srdcí“ stojí uprostřed dění a nabalují se na ni epizody a řekněme flashe z běžného života. To všechno ve výsledku vytvoří velice laskavý Štreitův portrét.

6.6 Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky

Noční můrou má Buriánek na mysli plzeňské městské lázně. Jejich provoz byl definitivně zastaven v roce 1993, od té doby se v budově vystřídala sídla několika firem. Protože se zatím nenašel nikdo, kdo by byl schopný rekonstrukci budovy financovat, bývalé lázně chátrají. Dokumentem prostupují dramatizované dialogy, které se odehrávají v chátrající budově. Rozpadlá stavba, rozpory v mezilidských vztazích a bezradnost s vlastní existencí vyvolávají onu tíseň lásky. Dokument byl odvysílán v roce 2009.

Buriánek v dokumentu žánrově uplatňuje reportáž, rozhovor a dramatizaci děje. Děj dokumentu se odehrává ve dvou liniích. Autor se pohybuje v našem non-fikčním světě a průběžně přesahuje do světa fikčního. Ten představuje zdramatizovaný dialog a rovina snová, autorova představa, jací lidé do lázní asi chodili, o čem mluvili, co je trápilo, jací lidé v lázních pracovali (vymýšlí si postavu jogínky, která učí návštěvníky relaxovat). Tento postup dobře vystihuje Buriánkův komentář při pohledu na poničenou budovu: „*Nuzný stav budovy bývalých městských lázní je reálným faktem. Autenticita přebíjí fikci. Zároveň fikce pomáhá aktualizovat a ozvláštňovat autenticitu.*“ Tímto poznamenáním vysvětluje a objasňuje vertikální i horizontální výstavbu dokumentu, prolínání reality a fikce i snově působících pasáží. Do snových představ spadá i opakující se chór, shluk hlasů mluvících jeden přes druhého, což představuje auditivní stopu lidí, kteří budovou lázní prošli. Ve scénáři dokumentu je tato část zvukové kompozice označena jako chór, protože režisér „*nevěděl, jak to popsat*“ [OH Buriánek 2013], ale takové označení není přesné. Těhle zvukový prvek nelze nazvat chórem, ale spíše ambientem. Změt hlasů s ozvěnou rozvolňuje kompozici. Všechny roviny ale spojuje motiv lázní. V reálném světě Buriánek vede rozhovory s bývalými zaměstnanci lázní, s lidmi, které k lázním pojí nějaké pouto. Ve fikčním světě se odehrává mikropříběh páru,³² který v noci zabloudí až k lázním. Tam vygraduje jejich partnerská krize, ovšem konec vyznívá pro oba nadějně. Otázkou zůstává, zda mají nějakou šanci i lázně. K přechodům mezi jednotlivými pasážemi slouží střih, prolínání či zvukové předěly. V tomto dokumentu je hudba a zvukovost stěžejním prvkem, neboť vyprávějí a mnohdy i předznamenávají události příští. Čím více se vyprávění blíží současnosti, tím více působí zvuky osaměle, smutně až depresivně. Významovost zvukových prostředků si posluchači skládají dohromady zpětně, protože zvuk předznamenává dění. Proto teprve v okamžiku, kdy jsme uvedeni do situace, dokážeme předchozí zvuky interpretovat a přisoudit jim význam. Hudba dokresluje situace a nálady, v tomto případě odpovídá právě probíranému tématu. Budova lázní byla postavena v letech 1929–32, tedy v období první republiky. Proto ve zvukových předělech zaznívá jazz, swing, hudba z prvorepublikových filmů (*Dívka v modrém*). Hovořili-li jedna z žen o smrti své přítelkyně, zazní pohřební hudba. Oproti tomu zvuky buď korespondují s dějem, nebo stojí v opozici. Užití některých z nich se jeví až nesmyslně, důvod užití se objasní až mnohem později. Tak tomu například je se zvukem obsazovacího tónu. V dokumentu se o telefonu nemluví, čili není zcela jasné, co má zvuk znamenat nebo předznamenávat. Teprve ke konci se dozvídáme, že o lázně projevili zájem muži, jenž se zabýval aktivitami ne zcela v souladu se zákonem, a není možné se mu dovolat a zeptat se ho na jeho stanovisko. Buriánek nedostupnost muže nekomentuje, ani dále neosvětluje. Dá se to považovat za autorovo selhání? Nastolil zde otázku, na kterou nedává odpověď, ačkoli tento muž by mohl být v dokumentu klíčovým svědkem. Jiný příklad: někteří z oslovených chodili do lázní plavat v rámci školní výuky. Před touto informací slyšíme smích dovádějících dětí, cákání a šplouchání vody, hlasy odrážející se ve vykachlíkovaném prostoru. Buriánek tento zvuk sám komentuje a podrobně popisuje. V podstatě nám doporučuje, jak bychom si měli obraz představit a jak si ho představuje on. Avšak schopnost imaginace je u každého jiná, nicméně se jedná o případ, kdy autor svůj pocit vyjádří explicitně, bez pomoci hudby a zvuků. Tento zvukový záznam nemohl být pořízen jinak než v exteriéru, nejspíš přímo v rámci hodiny plavání.

Podle Buriánka „*smysly nelžou*“ [Buriánek 2004/12 : 29]. Takové vyjádření je však příliš nekonkrétní na to, abychom je mohli považovat za relevantní východisko, argument či zdůvodnění tvůrčích postupů. Autor se mnohdy řídí emocemi a pocity než logickými či očekávanými východisky. Je tedy velmi pravděpodobné, že mnohdy při výběru zvuků převládla pocitovost nad rozumem. Ostatně i v dalších dokumentech hudba i zvuky vypráví. Vyvolávají v posluchačích emoce a poukazují na autorův postoj ke sdělované skutečnosti, který nemusí být zcela zjevný.

Při rozhovorech s bývalými zaměstnanci lázní můžeme vyzorovat, že někteří z nich – a jedná se spíše o ženy staršího věku – neberou tento rozhovor jako interview pro rozhlas, ale jako možnost se otevřít a vypovídat se. Něčí zájem o jejich minulost má pro ně terapeutické účinky. Při rozhovoru s ženami se autor drží v pozadí, do jejich výpovědí nijak nevstupuje, ani je nepřerušuje svými poznámkami. Jiná situace nastává při rozhovoru s bývalým provozním lázní, který dvojznačně naznačil, že v páře se dá mnoho věcí schovat. Protože Buriánek vyznává živočišnost a snaží se ji prosadit i ve svých dokumentech, okamžitě reaguje: „*Pára – to je takové vzrušivé médium, všechny vůně od toho mají až takový erotický nádech, obnažená těla, živel vody, co je vlhké, to je živé ... vzpomínejte.*“ Snaží se tak mluvčím vyburcovat k větší aktivitě a ke sdělení informací, které se netýkají pouze historie lázní samotných. Přesto na základě všech výpovědí – bývalých zaměstnanců, návštěvníků, administrativních pracovníků – dostáváme ucelený obrázek, jenž zahrnuje nejen historii lázní, osob s nimi spojených.

Konec dokumentu je opět přehledkou mnoha již použitých zvuků a hudby. Za povšimnutí stojí fakt, že Buriánek provádí výčet užitých zvuků. Těžko soudit, zda je to dobře, nebo špatně. Některým posluchačům takový výčet mohl

pomoci některé zvuky rozluštit, avšak ztratilo se tím kouzlo vlastní představivosti a možnosti domýšlet si. Jak se dokument blíží ke konci, rozplétá se dramatický příběh. Herec Pavel Kikinčuk pronáší: „*Musíme to dotáhnout k nějakým dobrým koncům.*“ Může to být i pobídnutí společnosti, aby se s chátrajícími lázněmi začalo něco dít. Závěrečný Buriánkův komentář, sled volných asociací a obrazů, jednak naznačuje, jakým způsobem autor zpracovává své dojmy, a zároveň asi nejlépe vystihuje jeho momentální pocit ze současného stavu: „*Zhulený saxofonista v rozkráplém postoji na Denisovo nábřeží nejprve zvysoka močí skrz zábradlí do Radbuzy, náustek nástroje přiloží ke rtům, a kakofoonií rozleze rozteklých tónů kropí dlažbu a mocně při tom bzdí, jak usilovně na náustek tlačí.*“

V posledních několika sekundách dokumentu slyšíme klapot dámských střevičků, vystřelený špunt z lahve, výstřel z pušky, šumění vody, cinknutí skleniček, buben a saxofon, hraje skladba *Malá noční hudba*. Idylická a komorní hudba zní téměř jako kyselý smích nad osudem lázní a jejich zašlé slávy. Někteří rozhlasoví tvůrci oceňují zejména zakomponování fikčního příběhu muže a ženy v podání plzeňských herců. Eva Klausnerová ve své reflexi napsala toto: „*Hra Miroslava Buriánka ... je vystavěna formou koláže, v níž se mísí herecky ztvárněná fikce s reálnými rozhovory s bývalými pracovníky lázní a dnešní památkové péče. (...) Dík Buriánkovu umění vyvstává před posluchači i širší obraz selhávání a bezmoci v dnešní zmatené době... Hra nám tak zanechává i nevyslovenou otázku, jak vlastně hodláme nakládat se svou existencí.*“⁴³

Klausnerová tedy dokument považuje za rozhlasovou hru. V úvodu fejetonu si všímá ústřední milenecké dvojice i chóru, který v dokumentu vytváří ony snové pasáže. My se z dokumentu/rozhlasové hry dozvíme vše podstatné, od historie až po současnost, ovšem bez užití hudby, zvuků a ruchů by to byl jen výčet, výklad, který si může každý sám dohledat. Zvuková složka se zaměřuje na emocionalitu a pocitovou stránku posluchačů. Umocňuje onu stísněnost, či naopak povzbudivě a radostně dává naději. Dokumentární postupy dostávají stejně prostoru jako dramatické pasáže.

Ve scénáři tohoto dokumentu nenajdeme Buriánkovo osobní označení, které by odkazovalo k výtvarnému či filmovému umění tak, jako je tomu u některých dalších pořadů. Způsob zpracování však odkazuje k žánru zvanému feature. Podrobněji se mu budu věnovat v kapitole 8, která pojednává o oblastech umění, z nichž Buriánek často čerpá.

6.7 Příběh dramaterapie

Dokument z roku 2007, premiérově odvysílaný v říjnu 2008, se věnuje novému terapeutickému oboru, jímž je dramaterapie. V České republice lze tento obor absolvovat pouze na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde se také 11.–12. března 2008 konala konference na toto téma. Pořad *Příběh dramaterapie* je především sondou do problematiky oboru, představuje terapeutické metody a postupy i klienty, kteří dramaterapii již úspěšně absolvovali či stále pravidelně absolvují. Miroslav Buriánek se konference zúčastnil a podařilo se mu tak zachytit atmosféru workshopu, výpovědi odborníků, klientů a studentů univerzity, kteří se o dramaterapii zajímají.

Cílem pořadu je představit techniku dramaterapie, její postupy a klienty, kteří dramaterapii podstupují. Definici dramaterapie slyšíme hned na začátku, následující rozhovory, výpovědi a ukázky již jen rozvádějí, doplňují a demonstrují řečené. Jednotlivé mluvčí si uvádí sám autor a stejně činí i v případě určení místa natáčení. Pořad je rozdělen na dvě části. V první z nich jsou posluchači seznámeni s pojmem dramaterapie. Společně s autorem hledají odpověď na otázky, co je dramaterapie, k čemu je dobrá, komu může pomoci a v čem spočívá její podstata. Odborníci a studenti formulují různé definice, jež mají jeden společný postřeh. Aby dramaterapeut mohl pomoci ostatním, musí nejprve umět pomoci sám sobě. Touha umět znát sebe sama se nejčastěji opakuje v odpovědích studentů na otázku, proč se rozhodli studovat dramaterapii. Druhá část dokumentu je věnována praktickým ukázkám toho, jak může probíhat terapeutické sezení a jakého dramatického výkonu jsou klienti schopni. Zároveň je věnován prostor lidem, kteří uvádějí dramaterapii do praxe. Z řad odborníků hovoří Milan Valenta, zakladatel oboru v českém prostředí, terapeut Jan Bartošek, divadelní antropoložka Jana Pilátová a ředitelka organizace *Rozkoš bez rizika* Hana Malinová. Na jejich výpovědích je doloženo užití tohoto typu terapie v praxi.

Ze zde analyzovaných dokumentů je to již třetí případ, kdy Buriánek zavítal do Olomouckého kraje (v Olomouci se natáčely i dokumenty *Jindřich Štreit – básník lidskosti* a *Celebrity v Ponorce*). Motiv cesty předznamenává hned na začátku pořadu hlášení, jaké běžně slyšíme na vlacích. Zatím nevíme, kam přesně autor jede, ale hlas z amplionu vyjmenovává jednotlivé zastávky, a tak si můžeme udělat alespoň představu, kterým směrem má namířeno. V úvodu je posluchačům pojem dramaterapie představen hned ze tří úhlů pohledů. Jako první hovoří odborník, který je již s problematikou dobře obeznámen. Poté následují výpovědi studentek, které se dramaterapií zabývaly během tříletého vysokoškolského studia. Jako poslední hovoří klientka, která léčbu dramaterapií absolvovala a představuje tak jednu z těch, kterým tento způsob léčby pomohl najít řešení. Prostor je věnován studentce, jež zodpovídá Buriánkovy otázky ohledně terapie, jejích postupů a technik. Její odpovědi jsou jednoduché, ačkoli ne vždy zcela srozumitelně podané. Pro laickou posluchačskou veřejnost má její vyprávění výpovědní hodnotu především proto, že studentka ještě není zcela kvalifikovaným odborníkem, aby posluchače zahrnovala cizími, nicneříkajícími pojmy, ale zároveň má dostatek zkušeností s dramaterapií na to, aby dokázala vysvětlit a popsat, o co

se jedná. Je-li autorovi dokumentu něco nejasného, zeptá se. Během rozhovoru jí několikrát položí doplňující otázky. Buriánkova touha po co nejkonkrétnější odpovědi přivede studentku až do rozpaků, cítí se jako u státnic. Pravdou je, že se jedná o otázky, které by pravděpodobně mohl položit i někdo z nezainteresovaných posluchačů. Buriánkův autorský subjekt vystupuje poměrně výrazně i v rozhovorech s odborníky a klienty. Ptá se, pídí se, dožaduje se vlastní diagnózy a stanovení léčebného postupu. Především na základě rozhovorů se tedy dozvídáme, co se pod pojmem dramaterapie skrývá. Buriánek právě nabyté poznatky sumarizuje a za přítomnosti respondentů opětovně tlumočí posluchačům. Zachycuje proces dramaterapie i na workshopu, který se v rámci konference uskutečnil. Cíl pořadu, představit postupy a techniky dramaterapie, lidi, kteří se o obor zajímají, a klienty, kteří terapii podstoupili nebo stále ještě podstupují, byl tak naplněn.

U většiny Buriánkových dokumentů je jasně zřetelná horizontální a vertikální linie díla. Zatímco horizontálu tvoří sled na sebe navazujících událostí, vertikálu tvoří zvuková kompozice. Tyto dvě linie bývají v Buriánkových dokumentech vyvážené, případně jedna z nich mírně převažuje. V dokumentu *Příběh dramaterapie* má však převahu horizontála. Více než kdy jindy režisér absolvuje rozhovory s pedagogy, studenty, klienty nebo lidmi handicapovanými (v tomto případě se jedná o mentálně retardované jedince). Je přítomen dramatickým výstupům, které sehrávají sami klienti a účastníci dramaterapie. Sbírá výpovědi, které definují dramaterapii a její podstatu. Oproti jiným dokumentům nejsou zde užitá zvuky tak různorodé. S těmi, které si režisér vybral, pracuje v různých kombinacích od začátku až do konce dokumentu. Některé z nich jsou nositeli metafory. Jako příklad mohou posloužit tři okamžiky. Prvním takovým momentem je hned začátek dokumentu, kdy z hlášení ve vlakové soupravě pochopíme, že autor dokumentu někam míří. Vlak je metaforou cesty. Po vlakovém intermezzu následuje jen těžko identifikovatelný zvuk, který připomíná leštění hladkého povrchu stejně tak dobře jako obrušování, vyhlazování nerovností. Tento zvuk se line celým dokumentem a je jeho leitmotivem. To si lze vyložit tak, že člověk se prostřednictvím dramaterapie dostane na dřevě sobě sama, musí se odhalit před sebou i před ostatními, odhodit masky, aby terapie byla účinná. Musí obrousit to, co ho sužuje. Třetím momentem, kdy zvuk je metaforou k dané situaci, aniž by obsahoval jakýkoli skrytý význam či jinotaj, nastává před rozhovorem s Hanou Malinovou, ředitelkou organizace *Rozkoš bez rizika*. Ta poskytuje pomoc a poradenství především sexuálním pracovnícům. Rozhovor s ní je uveden melodií francouzské písně *Je t'aime*, jejíž refrén se skládá z opakování slůvka *je t'aime* a milostných vzdechů. Dalším zvukem, který se v dokumentu opakuje častěji a patří k těm, jež Buriánek užívá často, je klapot dámských střevičků. Zde však slouží jen jako předěl mezi jednotlivými rozhovory či situacemi (v dokumentech *Sadistické variety* nebo *Noční můra Plzně* je užití tohoto zvuku významotvorné). Funkci předělů dále zastává píseň Václava Koubka *Pojď blíž* a jazzová hudba. Závěr dokumentu je rekapitulací většiny užitých ruchů, opět se opakuje houkání sanitky a autoalarmu, klapot dámských střevičků, hluk jedoucího vlaku, jazzová hudba. Na úplný závěr autor umístil zvuk letící helikoptéry, což je motiv, s nímž také pracuje často. Tím, že helikoptéra mizí v dálce, dělá za dokumentem tři tečky, téma nechává otevřené a dává posluchačům šanci, aby pořad dozněl.

6.8 Legenda značky Favorit Rokycany aneb Historie a krach světoznámé továrny na výrobu jízdnicích kol

Na dokumentu z roku 2010 o populární značce kol se autorsky podílela Tamara Salcmanová. Tvůrci přibližují historii i konec výroby prostřednictvím rozhovorů s pamětníky. Mimo jiné vyzpovídali dva bývalé ředitele továrny, bývalého trenéra cyklistů či starostu města Rokycany. Nejstarším respondentem je bývalý technický náměstek, kterému v době rozhovoru bylo devadesát let. Výběr pamětníků zasahuje do různých úseků výroby. Z postů nejvyšších se dostaneme i do dílen, kde se kola montovala. Bývalý trenér pak zprostředkuje pohled vrcholového sportovce.

Téma bicyklů a cyklistiky přímo vybízí k tomu, aby zvonily zvonky, šlapky se točily, řetězy chrastily. Dokument je zpracován především formou rozhovorů, které tentokrát hrají prim. Hudba a zvuk se samozřejmě nemohou opominout, opět dokreslují výpovědi respondentů a zároveň fungují jako interpunkce. Díky zvukové kompozici jsme schopni společně s autorem sledovat slávu a následný úpadek továrny, která vyráběla „mercedesy mezi koly“ (jak zazní v jednom z rozhovorů). Pro pochopení zvukových symbolů a zkratek musíme znát alespoň minimálně historii závodu. Proto jen velmi stručně: výroba kol značky Favorit se datuje od roku 1951. V roce 1964 došlo k rozšíření hal a také výroby. I v sedmdesátých a osmdesátých letech se podniku dařilo. Zlomový byl rok 1989, kdy se otevřely hranice a podnik nezachytil první vlnu horských a trekkingových kol. Následoval rychlý pád, kterému nedokázali zabránit ani lidé střídající se ve vedení podniku. V roce 2001 firma zbankrotovala poprvé a v roce 2004 se výroba definitivně zastavila. Dnes v bývalém areálu Favoritu Rokycany sídlí několik firem a stále fungující podniková prodejna.³⁴

Pro dokument jsou stěžejní vzpomínky několika lidí, kteří měli se závodem co do činění v různých časových obdobích. Buriánek do jednotlivých výpovědí a vzpomínek pamětníků nadměrně nevstupuje. Faktem je, že všichni dotázaní dokázali udržet myšlenkovou linii a tam, kde se od myšlenky odchýlili, zapracoval střih, aby posluchači dostali systematicky zpracované informace. Jen minimálně autor dodá vlastní postřeh nebo okamžitou myšlenku. Tak tomu je například při rozhovoru s mechanikem Františkem Babickým, který vzpomíná bývalé závodní cyklisty.

Buriánek poznamenává: „*Já rostl, dospíval a pořád vyhrávali bratři Pospíšilové, moje mládí bylo spojeno s bratry Pospíšilovými.*“⁶⁵ Při návštěvě domácnosti jednoho z bývalých pracovníků továrny Buriánek popisuje, co všechno je v domácnosti k vidění. Nejvíce ho ohromí na stěně zavěšené kolo, které okomentuje slovy: „*To je artefakt.*“ V tomto dokumentu se jedná o jedno z mála míst, kde si dokážeme jednoznačně domyslet nebo odvodit autorovo stanovisko ke sdělované skutečnosti. Rozhovory se neodehrávají pouze v jednom prostředí, ale pohybujeme se společně s dokumentaristou. Začínáme před bývalou továrnou, poté následují návštěvy u každého pamětníka zvlášť. V některých případech, aby bylo jasné, kdo hovoří a kde se právě nahrává, sám autor okomentuje situaci stručným sdělením, např.: „*Rokycany, starosta Milan Balouch.*“ Tenhle postup Buriánek praktikuje často a rozhodně tak přispívá k lepší orientaci v časoprostoru. Zajímavé je pozorovat, jak o sobě sám autor hovoří. Zatímco rozhovor s Jiřím Tomšíkem uvede slovy „*autor pořadu s Tamarou Salcmanovou v panelovém domě, v bytě pana Jiřího Tomšíka*“, rozhovor s Janem Lenickým uvede „*sedím v kanceláři s panem inženýrem Lenickým*“. Je rozdíl, zda dokumentarista o sobě mluví v první nebo ve třetí osobě. Na obsah informací to rozhodně vliv nemá, ovšem hovoří-li o sobě ve třetí osobě, zdá se, že má od tématu větší odstup, jistý nadhled a jeho práce bude objektivnější. Hovoří-li o sobě v první osobě, může to evokovat větší míru subjektivity, větší vtažení do práce samotné, avšak pro některé posluchače může být užítí první osoby přínosné, neboť se mohou lépe ztotožnit s autorem.

Zvuková kompozice obsahuje opakující se zvuk fanfár, a to především na místech, která ilustrují úspěšnost a progresivnost podniku. Když dojde na zmínku o bratrech Pospíšilových, slyšíme skandování fanoušků, zvuky cyklozávodu, bubny. Za fanfárou ale opět zazní pružina, což se dá tentokrát vyložit jako tečka za úspěšnou kariérou podniku i bratrů Pospíšilových. Jak už bylo jednou řečeno, bratři aktivní kariéru ukončili v roce 1988, zkáza Favoritu Rokycany započala rokem 1989. Čili máme jeden důležitý pojem a dvě významné osobnosti, jejichž činnost skončila téměř ve stejném roce. Motiv závodu, skandování a povzbuzování, zazní ještě na jednom místě, a to tehdy, když Buriánek hovoří s Jiřím Tomšíkem, bývalým trenérem závodníků. Do třetice je motivu fanfár využito během rozhovoru se Stanislavem Gabrielem, bývalým výrobním náměstkem podniku. Rozhovor s ním vznikl v Domově důchodců v Mirošově. Gabrielovo vyprávění trvá zhruba patnáct minut a nutno podotknout, že i přes vysoký věk zní jeho hlas stále velmi vitálně. V průběhu jeho vyprávění zazní fanfára, cirkusová hudba či slowfox, ale tahle zvuková skládáčka je následně ukončena zvukem pružiny. Vcelku veselé a hravé zvuky jsou utnuty výsměšnou pružinou. Pro zvukový konec dokumentu existuje asi jednoznačná interpretace, a to ukončení zlaté éry Favoritu finančním krachem a nezvládnutím konkurence. Závěr samotný si autor ohlásí slovy: „*Závěr.*“ Sdělí název dokumentu a jména těch, kteří se na jeho přípravě podíleli. Definitivní tečku zajistí zběsilá hudba s důrazem na trubku.

6.9 Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra

Dokument natočený ve spolupráci s Tamarou Salcmanovou v roce 2009 a odvysílaný v rámci cyklu *Létající Silvestr 1.* ledna 2010 je zamýšlen jako rozhlasový, sociologicko-psychologický průzkum o tom, jaké povědomí mají lidé o Kámasútre a jak se někteří stavějí k sexshopům a jejich nabídce. Zjištěná fakta jsou konfrontována a doplněna v rozhovoru s pediatrem MUDr. Karlem Bečkou, jenž se snaží šířit sexuální osvětu a pro děti připravuje přednášky na téma sexuální výchovy. Název pořadu je ironický, protože Kámasútra není typická pro české prostředí. Dokument se natáčel v Plzni zejména proto, že zde Buriánek žije a tvoří a nějakou dobu zde působil i MUDr. Bečka.

Už název je mnohoznačný. Může to být ustálené slovní spojení, které užíváme při libém (nelibém) psychickém stavu, metaforické označení životní situace, zážitku nebo dětské rozpočítadlo. Ostatně děti školkového věku hrají v dokumentu významnou roli. Hned v úvodu Buriánek předesílá, že se bude jednat o „*vrtkavou dimenzi pohybu ráje, rozkoše a slasti*“, což doplňuje Salcmanová slovy „*rozteči nebe a pekla*“. Buriánek tím naráží na svůj předchozí dokument *Sadismus* (2005), který vznikl v rámci cyklu ISMY po česku. V něm se autor zabýval lidmi majícími zálibu v různých sexuálních praktikách, což pro někoho může být rájem slasti, pro jiného naprostým peklem. V tomto případě se však jedná pouze o pocity příjemné. Při poslechu si posluchači domyslí, že název se vztahuje k pocitům libosti a nelibosti v oblasti milostné a tělesné. Dokument se dotýká erotiky, Buriánek tedy pracuje s takovými zvukovými prostředky, které erotično ztvární co nejlépe. Proto lze zaslechnout ženské vzdechy a zvuk vibrátoru.

Dokument se natáčel v pěti různých prostorech. Ocitáme se na ulici, v ordinaci doktora Bečky, ve školce, v sexshopu a v kanceláři plzeňského rozhlasu. Z prostoru do prostoru se dostáváme pomocí hudebních předělů. Zvukové předěly nejsou vybrány náhodně, ale mají vnitřní uspořádání. Buriánek pravidelně střídá indickou hudbu s českými lidovkami a českými populárními písničkami (Ach, ta láska nebeská), které mají nějaký vztah k lásce, sexu. Užití indické hudby jasně odkazuje na původ Kámasútry, především její duchovní rozměr. Jako kontrast jsou pak užity lidovky (Šly panenky silnicí), které mají silný sexuální podtext, ale jedná se hlavně o požitek fyzický, nikoli duchovní, jak je tomu v originálním učení Kámasútry. Píseň Ach, ta láska nebeská zazní v dokumentu pouze třikrát. Objev se vždy, když je potřeba téma otevřít, ukončit nebo udělat zvukovou interpunkci (píseň se hraje i téměř na konci dokumentu). Vedle prostoru musíme také rozlišit postupy, jakými se autoři dostávají k potřebným informacím. Prolíná se anketa, rozhovor s doktorem Bečkou, návštěva školky a sexshopu. Ve školce je s dětmi veden rozhovor, načež jsou vybidnuty, aby sborově odříkaly nebe, peklo, ráj. Záběry z jednotlivých míst se střídají stejné

jako promluvy zúčastněných, což dohromady tvoří celek, který by nám měl podat ucelený obrázek o Kámasútře, lásce a sexu na pozadí ambivalentního smýšlení o sadismu a jeho praktikách. I zde Buriánek využívá anketu a opět se některými odpověďmi baví. Náhodných kolemjdoucích se ptá na pojem Kámasútra, zda vědí, co to je. Opět jsou slyšet jeho komentáře na adresu některých respondentů. Je nezpochybnitelné, že anketu si užívá a přímý kontakt s náhodnými kolemjdoucími vítá. Např. po odpovědi jednoho muže pronese: „*I vida, zajiskřilo mu v oku.*“ Nebo jiný příklad. Žena-respondentka pojem zná, ale neví, co si pod ním představit. Ptá se redaktorů, zda se jedná o film, ve kterém tekla krev. Na to Buriánek potměšile odpovídá: „*I krev tam být může.*“ Ačkoli tato žena nebyla jediná, která nedokázala pojem správně vysvětlit, její odpověď uvízne v paměti právě pro svoji nečekanost a Buriánkův vtipný komentář. Buriánek se tedy aktivně zapojuje do dění, není jen pasivním pozorovatelem, tazatelem, ale nepřímou odpovědí respondentů formuje.

V dokumentu mimo rozhovorů a ankety využívá reportáž, odborný výklad a sborovou recitaci. Protože téma se týká erotiky, zazní z Buriánkových úst i citace z odborné literatury. Jedná se tedy o odborný výklad, na základě kterého jsou nastoleny další otázky a témata k zodpovězení. Jako interpret se Buriánek nijak nestylizuje, text přečte pomalu a srozumitelně, s důrazem na těch správných slovech. Rozhovor s Karlem Bečkou je do dokumentu zařazen nejen kvůli tématu, ale i pro svůj obsah. Bečka doplnil první české vydání Kámasútry sedmi svými zamyšleními. Na toto vydání si Buriánek velmi dobře vzpomíná, když podotýká, že jeden výtisk dostal za maturitu a rovnou si zmiňovanou knihu nechává podepsat. Čili se objevuje zcela subjektivní názor a postoj autora nejen ke knize, ale ke Kámasútře vůbec. Rozhovor není veden formou otázka – odpověď, ale převažují pouze Bečkovy odpovědi, tudíž si položené otázky můžeme domyslet. Rozhovor vede z valné části Tamara Salcmanová, Buriánek se drží v pozadí. Osoba Salcmanové dominuje i při rozhovoru s dětmi. Zde je zajímavé zjištění, jak si děti představují pojmy nebe a peklo. Většina z nich byla schopna popsat spíše peklo než nebe. Rozhovor s dětmi vyznívá roztočile a velmi naivně. Dětské výroky stojí v opozici proti výroky dospělých, protože pro děti mají slova nebe, peklo, ráj jednoznačný smysl, jejich význam si spojí s konkrétní představou. Nehledají a ani netuší významy přenesené. Tím pádem proti sobě stojí dětská naivita a zkušenost dospělých. Závěrečná sborová recitace dětí říkanky o tom, kam poletí beruška, tak může znít lehce ironicky, protože posluchači už vědí, co všechno si lze představit pod pojmy nebe a peklo.

Při hledání vztahu Plzeňanů k erotice využívá Buriánek i autentické reportáže ze sexshopu, kam oba autoři společně zavítají. Návštěvě předchází pečlivá příprava změny identity v kanceláři plzeňského rozhlasu. Zatímco Tamara si svoji proměnu užívá, Buriánek se zdá nespokojený. Režisér, který v pořadech neustále zdůrazňuje sexualitu, živočišnost a tělesnost, se ostýchá obléct do kostýmu, který by rozhodně nemusel být excentrický. Jde ve svém civilním oděvu, což komentuje slovy: „*Já bez převleku, v obvykle omšelém civilu.*“ V obchodě je proveden rozhovor nejen s prodavačkou, ale i se zákaznicí, jež ochotně odpovídá na kladené otázky.³⁶ V tomto případě by bylo velmi zajímavé rozebrat jazykovou a řečovou kulturu prodavačky, která při obsluze Salcmanové používala zdvořilý jako vibrátoreček, ručičky, tělíčko, gelíček, baterčička, dokládeček, korunky. Tohle Buriánek ponechal bez komentáře, ačkoli prodavaččin ústní projev si o komentování vysloveně říká.³⁷

Závěry dokumentů bývají zvukově zhuštěné. Nejinak je tomu i tady. S posledními minutami dokumentu máme možnost slyšet motiv písně Plzeňská věž převyšuje kopce, děti ze školky hromadně recitující říkanku, vzdech, píseň Ach, ta láska nebeská. Přehlídka zvuků přerušují autoři krátkým zamyšlením. Salcmanová: „*Je rozkoš nebe, nebo peklo?*“ Buriánek: „*I nebe může být peklem a peklo se může stát nebem.*“ Pak už slyšíme jen rozšafnou píseň Šly panenky silnicí ukončenou výstřelem z pušky.

6.10 Přežila jsem

Společně s Tamarou Salcmanovou natočil Miroslav Buriánek v roce 2010 dokument o terezínských transportech plzeňských Židů. Pořad je založen především na výpovědích dvou žen, kterým se podařilo věznění v koncentračních táborech přežít. Jednou z nich je Eva Štixová, předsedkyně plzeňské židovské náboženské obce, druhou je žena, která si nepřála uvést své jméno. Dále ji proto budu označovat jen jako ženu. Jejich příběhy jsou střídány četbou z knihy Evy Mrázové *Přežila jsem*. Eva Mrázová, jak zazní i v dokumentu, byla tetou Evy Štixové. Kromě četby z knihy se výpovědi střídají se vstupy obou moderátorů, kteří buď předesílají, co bude následovat, nebo kdo bude hovořit. To vše doplňuje velice bohatá zvuková stránka, která zde asi nejvíce ze všech analyzovaných dokumentů odpovídá tématu. Pohled do scénáře ukazuje rozdělení pořadu na mluvené úseky a hudebně-zvukové obrazy. Autor pořad označuje jako dokumentární pásmo, čemuž odpovídá právě volné, asociativní užití zvuků, jež se váže na vyřčená fakta.

Výpovědi žen jsou rozčleněny do kratších úseků, které od sebe oddělují právě zvukové jingly – houkání a supění vlaku, zvuk zvonů, zpěv, hra na hudební nástroj. Při pohledu do scénáře se může zdát, že je zvukových výrazových prostředků užito nadměrně, ale při pozornějším poslechu zjistíme, že se často opakují. Leitmotivem zde mohou být housle, jejichž velice teskný tón se opakuje v předělech nejčastěji. Dále opravdu uslyšíme zvuk jedoucího vlaku, houkání lokomotivy, zvonek (umíráček), čili zvuky, se kterými režisér pracuje i mimo téma 2. světové války.

Dále můžeme zaznamenat harfu či piano a pak takové zvuky, které odkazují k židovství, potažmo k náboženství a jeho rituálům – zpěv žalmů, sfouknutí svíčky. Všechny zvuky mají z valné většiny funkci metafory k řečenému. Dokreslují výpovědi obou žen a jejich interpretace je snadná a s velkou pravděpodobností by se při jejich výkladu shodlo nezávisle na sobě více posluchačů. Což rozhodně není špatně. Srovnáme-li tento pořad například s pořady *Noční múra Plzně* nebo *Příběh dramaterapie*, zjistíme, že v těchto dvou pořadech není význam zvuků tak jednoznačný a snadno interpretovatelný. V prvních minutách pořadu *Přežila jsem* slyšíme zvuk houkajícího vlaku, teskných houslí, bouchnutí dveří, umíráčku a zpěvu. V tom vidím metaforické zpracování odjezdu transportů do Terezína a tušení zlého. Naopak konec je zvukově kontrastní. Nejprve zazní disharmonické tóny, do nichž je však vetknuto jemné zabrnkání harfy. To může vyjadřovat jednak naději a šanci k navrácení do normálu, ale také rozdílný přístup obou žen k tehdejšímu události a schopnost se s tímto vyrovnat (viz níže).

Stěžejní roli hraje rozhovor mezi tvůrcem a objektem. Autoři si zde role rozdělili. Zatímco Buriánek se drží v pozadí a pasuje se do role komentátora, průvodce a předčítače, Tamara zastává post moderátorky a tázajícího se. V tomto případě s oběma ženami hovoří pouze ona. Přesto to není rozhovor v pravém slova smyslu. Není postaven na klasickém schématu otázka – odpověď. Z výpovědí jak Tamary, tak zpovídáných žen je zřejmé, že již měla šanci se s oběma příběhy podrobně seznámit. Proto nepokládá otázky, spíše jen připomíná stěžejní situace, které zpovídáné ženy dále rozvíjí. Na jejím přístupu je velmi sympatické zachování formálnosti. Z hlasu je cítit, že příběhy na ni zapůsobily, ale nedává to nijak zřetelně najevo, nepodivuje se, nelituje. Je účastná, nikoli dojmající se. Obsah rozhovoru je veden chronologicky, tzn. že obě vyprávění začínají v okamžiku transportu a končí osvobozením a návratem do Plzně. Menší prostor je věnován současnému životu obou žen a zde je nejvíce zřetelné, jak se každá z nich dokázala s historií vyrovnat. Zatímco Eva Štixová je aktivní ve své funkci předsedkyně židovské obce a i z jejích výpovědí je zřejmé, že se jí nějakým způsobem alespoň částečně podařilo vyrovnat se se zážitky z dětství, u druhé ženy takový dojem vyrovnanosti chybí. Sama během rozhovoru přiznává, že vyrovnat se s tím úplně nedá. Také často používá sloveso muset, čili se dá usoudit, že vyrovnání či smíření nenastalo přirozeně a postupně, ale proto, že muselo, ať už z jakéhokoli důvodu.

Téma 2. světové války bude vždy silné a lákavé, už proto, že není v lidských silách zaznamenat osudy všech, kteří prošli koncentračními tábory. Je dobře, že si plzeňští tvůrci vybrali zrovna tohle téma a zpracovali ho s obrovským citem. Nehnali se za senzací, nesnažili se učinit objev. Jejich pořad je jen nahlédnutím, nakouknutím škvírou ve dveřích do jedné životní etapy žen, které se do koncentračního tábora dostaly jako malé děti, Eva Štixová dokonce jako kojeneček. Podařilo se jim však naznačit i to, jaký dopad má taková zkušenost na další život.

6.11 DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy

Dokument z roku 2011 vznikl ve spolupráci s Tamarou Salcmanovou, zvukovým mistrem je Michal Žák. Autoři se snaží vystihnout aktuální náladu v Plzni poté, co došlo k rozhodnutí zbourat Dům kultury Inwest (dále jen DK Inwest). Budova DK Inwestu na Anglickém nábřeží v Plzni byla v posledních letech velmi diskutovaným tématem. Pro některé je dům architektonický paskvil, jiní ho mají za jeden ze symbolů města. V současné době (2013) budovu připomínají jen hromady sutí, jež se postupně odklízí. Na volném prostranství by dle návrhů firmy Amádeus Real mělo vzniknout nové obchodní centrum Corso Americká, jehož investorem je firma Amádeus Real. Představa nového nákupního centra, které by mimochodem stálo jen pár desítek metrů od hypermarketu Tesco, rozpoutala mezi občany vlnu diskuzí, která dospěla až k vyhlášení referenda o tom, zda se nové nákupní centrum postaví, nebo ne. Buriánek se pokusil zaznamenat názory Plzeňanů i vyjádření odborníků na vzniklou situaci. Celek by tak měl být obrazem současných komunálních problémů Plzeňska.

Buriánek pracuje s hudbou, zvuky, ruchy. Z hlediska žánrů osciluje mezi dokumentem a reportáží, dokonce bychom mohli říci uměleckou reportáží. Celým dokumentem se pak vine hudební motiv, na který se nabalují další motivy, jež vytvoří hudební koláž. Již začátek dokumentu má v posluchačích navodit dojem osmdesátých let, tedy doby, kdy byl DK Inwest postaven. Hudba připomíná znělky ze seriálů té doby, kdy kamera zabírala rozestavěná sídliště jakožto známku pokroku a blahobytu, některým se mohou vybavit pravidelné týdeníky vysílané v kině. Hned po této znělce následuje sled zvuků, které představují metaforu událostí přelomu osmdesátých a devadesátých let – špunt vystřelený z lahve, cinkání klíčů, pískání píšťaly, rány do železa. Můžeme to interpretovat jako konec socialistického režimu, oslavu konce a tečku za jedním obdobím, či naopak, železný zvuk lze chápat jako předzvěst ne zcela ideálního vývoje věcí příštích. Jako kontrast v dokumentu zazní i hudba jazzová, typická pro kulturu dvacátých a třicátých let dvacátého století, kdy umění expandovalo v oblasti hudby, filmu, divadla i literatury. Po čistě zvukovém úvodu sám Buriánek s Tamarou Salcmanovou seznamují posluchače s historií domu a současným stavem. Strídání jejich partů je rytmotvorným prvkem, udává rychlejší tempo, zatímco zbytek dokumentu se odvíjí v tempu pomalejším, které udávají zvukové předěly složené z několika motivů.

V plzeňských ulicích zaznamenává autentické odpovědi náhodných kolemjdoucích (jak doložím na dalších příkladech). I tentokrát se ptal Plzeňanů na jejich názor, zda se jim dům líbí, nebo nelíbí, případně mají-li k němu nějaký vztah. Jedná se o anketu,³⁸ jež by měla zachytit povědomí Plzeňanů o DK Inwestu. Autorův hlas slyšíme

nejen při pokládání otázek, ale i při vyhlížení vhodného respondenta. Na nahrávce ponechal i některé ze svých osobních komentářů. Např. směrem k dívce, která se nejprve zdráhala odpovědět, ale pak se rozpovídala, poznamenává: „*Nejdřív uhýbala, pak se rozjela.*“ K jiné dotázané, od níž se dozvídáme, že do DK Inwestu chodila tančit salsu, poznamenává: „*Tanečnice.*“ Jako autorský subjekt nezůstává v pozadí, naopak z jeho komentářů a hlasitých myšlenek si můžeme udělat představu o jeho názoru, který však explicitně nesdělí. Některé z odpovědí jsou sice zajímavé, ale jako relevantní vzorek je anketa nedostačující. Odpovědi respondentů se střídají s promluvou odborníků, kteří na problematiku nahlíží ze značně odlišeného hlediska. Pracují především s technickými a historickými fakty, která respondentům mnohdy nejsou ani známá. Zatímco dotazovaní odpovídají, slyšíme v pozadí skladbu Jiřího Schelingera *Holubí dům*, hranou na Panovu flétnu. Hudba je melancholická a může vyjadřovat smutný konec domu, nebo naopak ironicky poukazovat na téměř neřešitelný problém s holuby a jejich ničením veřejných objektů.

Po anketě, která je převážně založená na emocích, nikoli na racionálním úsudku, následují dlouhé výpovědi architektů. V tomto místě spatřuji nejslabší místo celého dokumentu. Výpověď odborníků je jistě hodnotná, avšak příliš dlouhá, chybí jí členění na kratší úseky, posluchači se v záplavě informací mohou lehce ztratit. Hudební předěl přichází až po dlouhém monologu. Tentokrát se k melodii ze začátku přidává i Panova flétna a tikot hodin. Zřetelně je slyšet, jak ozubené kolečko pomalu přeskakuje zoubek po zoubku. Pojem času lze interpretovat různě – dokument samotný se blíží ke konci nebo je to odkrajování posledních dní DK Inwest? Buriánek nepodává odpověď.

Přestože je pořad *DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy* považován za dokument, dle užitých rozhlasových prostředků se silně prolíná s uměleckou reportáží. Vezmeme-li v úvahu Maršíkovo členění reportáže [Maršík 1999], mohli bychom tento dokument zařadit pod koncipovanou reportáž, která se vyznačuje užitím autentického materiálu podle uměleckého nebo publicistického záměru. Celý dokument má silně informativní funkci a i přesto, že hudební předěly jsou stylizované a užití hudby a zvuků má jasný umělecký záměr, v celkovém pojetí převládá funkce informativní nad uměleckou.

6.12 Solo skončilo, Solovačka žije

Dokument vznikl ve spolupráci s Tamarou Salcmanovou v roce 2011. Buriánek mapuje historii sušické sirkárny, léta prosperity i postupný krach. Čerpá z rozhovorů s bývalými zaměstnanci a lidmi, kteří mají se sirkami a jejich výrobou co do činění. O fungování podniku, jeho slávě a úpadku se tak dozvídáme zprostředkovaně ze vzpomínek několika mluvčích, které autor zpovídá. Druhé téma dokumentu obstarává historie dechové kapely Solovačka, která na rozdíl od továrny stále funguje.

Tato dvě témata předznamenává již zvuková kompozice na začátku dokumentu, která opět funguje jako metafora ke sdělovanému. Nejprve se ozve stylizovaný zvuk simulující výrobní linku sirkárny, poté fanfára, škrtnutí sirky a písnička v podání dechové hudby Solovačka. Tím, že se dokument zabývá jak osudem továrny, tak i kapelou, můžeme vysledovat vztahy i mezi užitými zvuky. Má tón fanfáry poukazovat na věhlas podniku, nebo naopak patří Solovačce, která již padesát let úspěšně vystupuje? Z poslechu to není zřejmé a posluchači si tak mohou význam fanfáry vyložit dvojím způsobem. Začátek pořadu je jediným místem v dokumentu, kdy si můžeme klást takové otázky. Další zvukové předěly mají vcelku jasný význam. Kromě toho, že oddělují výpovědi nebo výpovědní úseky jednotlivých mluvčích, vztahují se k informacím, které se nám právě na základě výpovědí odkrývají. Buriánek využívá nejen kapely Solovačka, ale také zvuků továrny a sirek. Dokument je zvukově umírněnější než dokumenty předchozí v tom smyslu, že je užito především takových zvuků, které jako posluchači dokážeme rozšířovat a přiřadit k jejich původcům. Při pozornějším poslechu zjistíme, že se zde opakují zvuky zvonů, výstřelů, fanfár a sirek, tedy zvuky, se kterými Buriánek pracuje často a nejednou je užil v předchozích dokumentech. Například zvony v jeho dokumentech většinou zní jako umíráček nebo jako zvony pohřební. Nejinak je jejich zvuku využito i zde. Buriánek se Salcmanovou vedou rozhovor s bývalým ředitelem podniku Stanislavem Bojanovským a jakmile se ve vyprávění dostanou k té etapě, kdy došlo k zastavení výroby, následující hudební předěl je složený ze zvonění umíráčku, vídeňských zvonů a škrtnutí a sfouknutí sirky. Zazní zde ale i takové zvuky, ke kterým se jen těžko hledá symbolika nebo relevantní důvod užití. Mezi takové patří například bečení ovcí a cinkání jejich zvonců. Pokud bychom chtěli dojít alespoň k minimálně přijatelnému vysvětlení, mohli bychom ovčí bečení přiřadit k následně popsané zvukové kompozici: slyšíme zvuk motorové pily, fujaru a pád podřatého stromu. Řetězec asociací by mohl vypadat takto: vykáčený les – pastvina – ovce. Je zřejmé, že takový výklad působí násilně a spíše než o interpretaci se jedná o nadinterpretaci, tedy o něco, co se již vymyká relevantnímu zdůvodnění. Buriánek toto zvukové uspořádání označil za drobnou schválnost, která má však vnitřní souvislosti. Sírky se vyráběly taktéž na Slovensku a představa této země u autora vyvolává obrazy bači, fujary a ovcí na pastvinách. Zcela jasný symbol je užit na konci dokumentu. Konec továrny je zobrazen sfouknutím sirky a jejím odhozením do popelníku. O tomto symbolu se dá jen těžko polemizovat, navíc se vzhledem k tématu přímo nabízí. Na dalších místech v dokumentu už užití zvuků není zcela jasné a zdůvodnitelné. V tomto případě zvuky nijak výrazně nekorrespondují s obsahem promluv, ani nejsou vůči nim zřetelně kontrapunktické.

Zvuky zde fungují pouze jako předěly, upozorňují na změnu mluvčího či na ukončení jednoho výpovědního celku. Dokument je více než kterýkoli jiný postaven na výpovědích, nikoli na zvukovém doprovodu, a to proto, že zde jsou důležitá konkrétní fakta – data, výrobní postupy, technika výroby a technické vybavení továrny atd. O tomhle všem hovoří bývalí zaměstnanci a takové informace nelze zcela nahradit zvukovou stopou. Lze je pomocí hudby a zvuků doplnit nebo na ně tímto způsobem subjektivně reagovat, což je jeden ze způsobů, jak režisér vyjadřuje své stanovisko k dané skutečnosti.

Přímo v dokumentu zazní, že Buriánek je hlasově indisponován, proto většinu rozhovorů vede Tamara Salcmanová. Její přístup je oproti Buriánkovu umírněnější, ne tolik expresivní, a to po stránce jazykové i stylistické. Přesto se oba redaktoři drží spíše v pozadí a dávají prostor jednotlivým mluvčím. Kladou minimum otázek, nechávají hlavně bývalé zaměstnance hovořit a příliš je nepřerušují. Řeší se témata nadregionální, celospolečenská a ekonomická. Toho si všimá i Alena Zemančíková, avšak zvukovou kompozici v tomto případě neshledává vyhovující zejména proto, že Buriánek zbytečně zabalil dokument „o jednom „závodu ke dnu“ do artistních režijních postupů (tvůrce je zejména režisér), které přehlušily základní informaci o výsledku celého procesu uzavření sušické továrny. (...) Ředitel toho prodeje a zániku vše vysvětlil tak pozitivně a srozumitelně, že přesvědčil i některé z přítomných rozhlasových profesionálů“.³⁹ Je pravdou, že dopad krachu továrny na její bývalé zaměstnance a na tržní potenciál České republiky nemusel někomu z řad dokumentaristů připadat dost důrazný, nicméně téma se rozebíralo v novinách (viz *Klatovský deník* ze dne 14. října 2008), v televizi (informovala například stanice *TV Nova* taktéž 14. října 2008) nebo na internetových serverech *Novinky.cz*⁴⁰ či *Centrum.cz*.⁴¹ Bez jakýchkoli obsáhlých výkladů je zřejmé, že v Sušici zanikla světoznámá firma (podobně tomu je u firmy *Favorit Rokycany*), čímž ztratilo zaměstnání mnoho lidí. Zároveň tak Česká republika přišla o možnost vyrábět zboží, které bylo se Sušicí neodmyslitelně spojené. Výroba sirek, stejně jako technické vybavení krachující továrny, se následně přesunula do Asie, především kvůli levnějším nákladům. To, že některým dokumentaristům takové sdělení připadalo málo zdůrazněné, nepovažuji za chybu zvukové kompozice, ale spíše za rétorické schopnosti ředitele. Dokumentaristé s ním mohli polemizovat a klást otázky, stejně jako to Buriánek činil v pořadu *Příběh dramaterapie*. Možná by se jim podařilo přistihnout ředitele nepřipraveného a v úzkých a na praktické ukázce tak demonstrovat obrannou taktiku mluvčího.

Celým dokumentem se leitmotivicky linou písničky v podání dechové hudby Solovačka. Nezáleží na tom, zda se zrovna hovoří o vysoké produktivitě podniku nebo o postupném úpadku, kapela vyhrává pořád stejně vesele a skočně. Přestože továrna výrobu zastavila, kapela Solovačka (bývalý orchestr ROH n. p. Solo Sušice) i nadále hraje šumavskou dechovou muziku, a to již přes půl století. Solovačka se tak stává svědkem historie továrny. Zatímco se podnik Solo Sušice v posledních letech provozu zmiňoval ve finanční tísní, kapela bezstarostně dál vyhrává. Hudba skupiny nemá jen připomínat již neexistující podnik, ale užití tohoto hudebního motivu působí sarkasticky a ironicky k neslavnému konci továrny. Lidová zábava, v podstatě kýč, přežívá, místo aby byl zachován podnik.

6.13 Interiéry Adolfa Loose v Plzni

Pořad z roku 2011 taktéž vznikl ve spolupráci s Tamarou Salcmanovou. Dokument byl odvysílán v rámci Víkendové přílohy stanice Vltava. Pořad je pojatý jako procházka po vybraných plzeňských interiérech, na jejichž návrzích Adolf Loos pracoval. Rolí průvodců se zhostili jak redaktoři, tak David Růžička z Národního památkového ústavu Plzeň a Karel Zoch z Odboru památkové péče.

Tímto pořadem Buriánek reaguje na zvýšený zájem o osobu Adolfa Loose a jeho díla. Probuzený zájem v poslední době způsobilo především objevení interiéru jídelny v bytě, který Loos navrhl pro Leo Brummela. Město Plzeň již v roce 2010 některé z interiéru zpřístupnilo veřejnosti, a to v rámci *Dnů evropského dědictví*. Buriánek s Tamarou Salcmanovou v doprovodu odborníků procházejí zpřístupněné interiéry a snaží se posluchačům předat informace o Loosově životě a tvorbě a dojmy z prohlídek jednotlivých míst. Zatímco průvodci hovoří primárně o architektuře a pozadí vzniku jednotlivých interiéru, Buriánek s Tamarou doplňují výklad útržkovitými informacemi z Loosova osobního a profesního života. Autoři pořad označili za féerii, což má několik významů. Osobně se přikláním k mozaice složené z prostor, zvuků a informací. Poskládáním těchto tří prvků dostaneme stručný přehled o Loosově plzeňském působení.

Dokument začíná pro Buriánka zcela typicky zvukovou koláží, avšak v tomto případě můžeme mluvit o zvukovém minimalismu začátku pořadu. Slyšíme odbíjení pendlovek, poté zvuk, který je ve scénáři popsán jako „pád mužského těla na zem“, a celé to zakončí přejetí po klaviatuře piana. Poté již následuje mluvené slovo. Posluchači jsou vrženi do proudu řeči Tamary, která vypráví o jakémsi kresle. Teprve po ohlášení pořadu se dozvídáme, že se jednalo o kreslo z Brummelova bytu. Toto sdělení můžeme považovat za tečku v úvodní části. Seznámení s osobou Adolfa Loose je provedeno podobně jako v dalších pořadech, na nichž se oba tvůrci podíleli, čili se v promluvách střídají, každý z nich má připravenou jednu repliku tak, aby posluchače obeznámili s důležitými fakty a daty z Loosova života. Poté se bez jakéhokoliv uvedení místa již ocitáme v interiérech Adolfa Loose a ve společnosti Davida Růžičky a Karla Zocha. Zde by mohl nastat posluchačsky problém s tím, kdo je kdo. Zatímco v jiných případech (*Přežila jsem, Příběh dramaterapie*) Buriánek vždy mluvčího představil před vlastní promluvou nebo alespoň předznamenal,

kteří další respondenti budou hovořit, tentokrát je tomu jinak. Muže doposud nikdo nepředstavil, tudíž ani nevíme, kdo a proč k nám hovoří. V tento moment nejsme jako posluchači schopni rozlišit, který muž je který. Podle hlasu ano, bez problému je rozpoznatelné, zda mluví první či druhý muž, ale nemůžeme si přiřadit hlas ke konkrétní osobě. Na představení aktérů však tvůrci nezapomněli, vyřešili to vcelku jednoduše, vtipně a s nadsázkou. Tamara ohlásí představení aktérů a Karel Zoch s Davidem Růžičkou uvedou svá jména i profese. Od tohoto okamžiku tedy jsme schopni podle hlasu rozlišit, kdo právě hovoří. Představení aktérů je „odstartováno“ Buriánkovým odpočtem „es, dva tři“. Replika, která klidně mohla být vystřížena, je ponechána a stejným způsobem užitá ještě na několika dalších místech. Pro celkové vyznění pořadu tato drobnost nemá význam, ale posluchači to mohou vnímat jako nepatrné poodkrytí procesu tvorby a zároveň jako ukázkou toho, jaká příprava může jednotlivým promluvám předcházet. Následná prohlídka interiérů již probíhá podle Buriánkových zvyklostí. Nejprve on nebo Tamara ohlásí adresu, na které se právě navštívený interiér nachází, poté již hovoří vždy jeden z mužů a podává odborný výklad. Jedná se o průvodcovství, jak je můžeme znát z návštěv hradů, zámků či jiných památek. Průvodce interiér představí a vyzdvihne zajímavost či zvláštnosti, kterých by si laické oko nemuselo povšimnout.

Zpracování dokumentu může některými postupy a prvky připomínat několik dalších Buriánkových pořadů, a to *Mašinky lásky aneb Sex s robotem*, *Přežila jsem* či *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasůtra*. V čem podobnost spočívá? Mašinky lásky představují různé erotické pomůcky vystavené v pražském Muzeu erotických pomůcek (Sex Machines Museum). Zde dělá Buriánkovi společnost průvodkyně muzea, která zastává stejnou funkci jako průvodci plzeňskými interiéry. Všichni tři průvodci mají za úkol provést autory a potažmo diváky prostorem, představit vystavené exponáty či v případě prohlídky interiérů upozornit na architektonické zajímavosti. Během prohlídek bytů dojde i na téma 2. světové války a nuceného vystěhování původních obyvatel z domu. Jak zabránění a (ne)navrácení majetku probíhalo, je podrobněji popsáno v dokumentu *Přežila jsem*, proto této problematice není věnován větší prostor. Původní obyvatelstvo Loosem navržených bytů je zmíněno v kontextu sociálních vrstev, pro které Loos interiéry navrhoval, a také s ohledem na to, pro koho si Loos přál navrhovat. Průvodci ani autoři pořadu se k tomuto tématu dále již nevrací. Další prvek, se kterým jsme se mohli setkat již v dokumentech *Nebe, peklo, ráj*, ale i v pořadu *Zašlá sláva lázní Kyselka*, je četba z odborné nebo krásné literatury. Také v tomto případě předčítá Tamara Salcmanová. Nedozvíme se, o kterou publikaci se jedná, ale dozvíme se, že je citován rakouský spisovatel, dramatik a novinář Karl Kraus, což byl Loosův blízký přítel a vrstevník. Stejně jako v jiných pořadech, i v tomto je předčítání způsobem, jak výklad průvodců oživit a doplnit. Postava Tamary je zde hodně dominantní, tentokrát je to spíše ona, kdo přejímá roli komentátora a dominantní osobnosti. Bez jejího přičinění a bez její aktivity by se jednalo jen o prohlídku interiérů, ale tím, že Tamara viděné komentuje, dotýká se a testuje úložné prostory a ostatní nábytek, uvádí celou prohlídku do chodu, do tempa. Zároveň s ní se pohybujeme po jednotlivých místnostech a chodbách. Její všetečnost, a není to myšleno nijak hanlivě, je zcela na místě a je pro posluchače nesmírně přínosná. Miroslav Buriánek se drží v pozadí, ačkoli i jeho komentáře slyšíme a velice dobře jsou slyšitelné pokyny Tamaře, aby vyloučila zvuk ze šuplíku, sekretáře a dalších kusů nábytku.

Právě nábytek a vybavení jednotlivých místností hraje ve zvukové kompozici důležitou roli. Už víme, že iniciátorem zvukových záznamů z prohlídky interiérů je Buriánek, realizátorem Tamara. Během výkladu nezazní jiné zvuky než ty, které se dají pořádkem přímo v místnosti, kde se zrovna redaktoři nacházejí. Výjimkou je moment, kdy se z jednoho domu přechází do druhého a v pozadí je slyšitelný hluk ulice a projíždějících aut. K interiérovým zvukům patří i klapot dámských střevíčků. Tento zvuk, který Buriánek taktéž často využívá, zajišťuje Tamara. V tomto dokumentu však nemá významotvornou funkci, přesto je vypovídající. Přes rozléhající se klapot si uvědomíme, jak velké a prostorné pravděpodobně interiéry jsou. To, že jsou místnosti značně rozlehlelé, v dokumentu několikrát přímo zazní. Přibližující se, či vzdalující se klapot bot tak jen potvrzuje řečené. Ve zvukových kolážích, které tvoří předděly mezi jednotlivými vstupy, převažuje zvuk piana a houslí, dále se často opakuje zvuk odbíjení hodin, zvonění zvonů (taktéž motiv, s nímž Buriánek často pracuje) a zvukové zachycení sesunutí lidského těla na podlahu. Zvuk vydávaný padajícím tělem, melodie pro piano a housle a odbíjení starých pendlovek tvoří hlavní zvukovou kostru pořadu. Zvuk těla sesouvajícího se k zemi nebylo snadné definovat, při jeho určování mi byl velice nápomocný scénář dokumentu. Osobně jsem tento zvukový jev považovala za konotaci k Loosově sklonku života, kdy zchudlý architekt dožíval v sanatoriu v Kalksburgu. To však byla mylná domněnka, neboť během konzultace s režisérem jsem se dozvěděla, že se jedná o denotát a zřejmě schválnost. Dokonce ani Buriánek si není zcela jistý, co tím chtěl vyjádřit, „to žuchnutí tam bylo vtěleno nějakým podvědomým psychickým procesem. Myslel jsem pravděpodobně na zbořenisko vůbec, na chátrání, devastaci. To jsou také jevy spojené se žalostným stavem Loosových interiérů. Tím pádem jsem možná chtěl vyjádřit jejich zchátralou podobu a burcovat k nápravě, záchraně“ [OH Buriánek 2013]. Toto je dalším příkladem Buriánkových schválností, které posluchače mohou zavést k mylné interpretaci. Na druhou stranu není posluchačovou povinností ve všem se s autorem shodnout. Již jsme si říkali, že Buriánek nechává ve svých pořadech prostor fantazii, osobnímu citění a impresím. Tudíž to, že se posluchač interpretačně mylí ve srovnání s autorovým výkladem, ještě neznamená, že interpretuje špatně nebo zcela scestně. Leitmotiv tentokrát tvoří melodie hraná na klavír, a to na klavír zchátralý. V tento moment, když už známe Buriánkovy pocity z prohlídky,

je zřejmé, proč hraje zchátralý klavír a nikoli smutný nebo temný. Zvuková kompozice a výběr skladeb pro piano a housle jsou uzpůsobeny tak, aby evokovaly dobu, ve které Loos tvořil, tedy přelom devatenáctého a dvacátého století. Přehrávání etud působí tak, jako by se odehrával komorní koncert v prostorném, vkusně zařízeném prostředí. Právě v takovém, jaké Loos uměl vytvořit, ovšem doceněn byl až o mnoho let později.

6.14 *Sbohem, monarchie aneb Funerální lepeřelo*

Dokument z roku 2011 taktéž spadá k těm, které vznikaly v Plzeňském kraji. Na natáčení s Miroslavem Buriánkem spolupracovala Tamara Salcmanová. Tentokrát se společně s autory ocitáme na Ústředním hřbitově v Plzni,⁴² kde se – dle slov Tamary – „*chtějí prostřednictvím jmen dotknout monarchie*“. Na rozdíl od některých předchozích dokumentů se tak přímo dozvídáme, proč se místem natáčení stal hřbitov a co je režisérovým záměrem. Odpovědi na otázky co a proč tedy známe, proto se zaměříme především na to, jak je vybrané téma nejen na pozadí plzeňského hřbitova pojato. Dokument se však od těch ostatních značně liší v některých aspektech. Na následujících řádcích vysvětlím, co ho od předcházejících pořadů odlišuje.

V dokumentu hrají důležitou roli tři různé prostory: plzeňský hřbitov, sídlo pohřební služby a rodinná hrobka. Na hřbitově se ocitáme nejdříve. Atmosféru a náladu hřbitova tentokrát nepřibližují zvuky, ale mluvený komentář zahrnující objektivní informace (namátkou vybírám z pronesených replik): „*Je tma, sychravo ... nyní procházíme částí mezi starým a novým krematoriem ... v dále do mlhy svítí světélka kolumbária*.“ Procházka po hřbitově nabízí pestrou škálu zvuků, které by mohly zaznít a atmosféru místa dokreslit či metaforicky vyjádřit, jak prostředí na oba autory působí. Buriánek se však tentokrát uchýlil především k mluvenému slovu a explicitně vyjádřeným dojmům a pocitům. Prostor hřbitova neovněnil žádnými zvukovými experimenty. Výraznější je zde postava Tamary, která předčítá z náhrobků data narození a úmrtí neznámých osob. Takový způsob vtáhnutí posluchačů na místo dění může připomínat zpracování pořadů *Mašinky lásky* či *Interiéry Adolfa Loose v Plzni*. V obou případech se nositeli informací stali průvodci, jejichž úkolem bylo co nejpřesněji popsat viděné tak, aby co nejvíce povzbudili a zaktivizovali představivost posluchačů. Totéž činí Tamara, když kromě předčítání jmen zemřelých a dat na náhrobcích uvádí jména zdánlivě neznámých osob do kontextu současné Plzně. Dotýkáni se monarchie na Ústředním hřbitově v Plzni tedy spočívá v hledání a nacházení náhrobků těch lidí, kteří žili a zemřeli v období rakouské monarchie.

Ze hřbitova přecházíme do sídla pohřební služby. Rozhovor s majitelem firmy Davidem Všetečkou vede Tamara, Miroslav Buriánek se drží v pozadí. Dialog probíhá klasicky tak, jak jsme zvyklí z jiných pořadů, čili otázka slyšitelně zazní nebo si ji odvodíme z odpovědi. David Všetečka v podstatě také zastává roli jakéhosi průvodce, neboť redaktorům předvádí sortiment a popisuje například přípravu rakve pro nebožtíka. Opět se nám může vybatvit výklad průvodkyně z muzea sexuálních pomůcek, jejíž role s tou Všetečkovou je v podstatě totožná. Během návštěvy sídla pohřební služby se od tématu monarchie na chvíli odkláníme. Společně s autory se dotýkáme pohřebnictví jako řemesla i současných trendů v tomto oboru. Jakmile dojde na téma rakví, Tamara využije situace a do jedné z nich si lehá. V tomto okamžiku spatřuji možnou nelibost ze stran posluchačů. Dosud si pořad zachovával určitou míru pietnosti a velkou míru úcty k zemřelým. Nabízí se tedy otázka, zda není Tamařin pokus již za hranici únosnosti. Lze tímto činem vzbudit nevoli u některých posluchačů a narazit na nepochopení z jejich strany?

Třetím a posledním prostorem, v němž se ocitáme, je rodinná hrobka dlouholetého rodinného přítele Tamary Salcmanové, Jiřího Bromovského. Dotýkáni se monarchie probíhá podobně jako na Ústředním hřbitově v Plzni. Tamara opět předčítá nápisy na náhrobcích a urnách zemřelých. Nový rozměr takovému postupu dodává diskuze mezi Tamarou a Bromovským, když si společně ujasňují souvislosti mezi rodovými liniemi těch, jejichž ostatky jsou v hrobce uloženy. Rozhovor mezi těmito dvěma je však spíše úsměvný než informačně hutný. Co si posluchači vezmou z takového rozhovoru, když respondent je v podstatě neznámý a téma diskuze obohatí především ty, kteří mají na Tamaru nebo Bromovského nějakou vazbu? Nápad dotýkat se monarchie v prostředí hrobky sám o sobě není vůbec špatný. Chtěli-li však autoři oslovit širší posluchačskou veřejnost, měli zvolit do role průvodce někoho veřejně více známého či si vybrat takovou hrobku, kde pro většinové posluchače nespočívají neznámí lidé. Na druhou stranu výběr blízkého přítele coby průvodce hrobkou se nejvíce jeví jako špatný v případě, že se chceme dozvědět něco více o vztahu, jaký mezi Tamarou a Bromovským panuje. Z barvy hlasu i tempa řeči je patrné, že Jiří Bromovský je již postarší pán a Tamara se tak zcela automaticky a dobrovolně stylizuje do role jeho ochránkyně. Varuje ho před možnými nástrahami, jimiž by si mohl při procházení hrobky přivodit úraz. Bromovský se Tamařinou starostlivostí evidentně baví a čím větší má ona strach, tím více se on dopouští rozpustilostí, dokonce v jeden okamžik lze zaslechnout veselé zavýsknutí. Právě tento moment působí velice úsměvně a zároveň hřejivě na pozadí ztichlé a studené hrobky.

V úvodu analýzy jsem avizovala odlišnosti, jimiž se tento pořad vyčleňuje od ostatních dokumentů. První rozdíl lze vysledovat ve zvukové kompozici. Ze zvuků zde zaznívají takové, které Buriánek hojně využívá i v jiných pořadech – zvonění umíráčku, dusot koňských kopyt, hrčení kol kočáru, krákání krkavce. Z autentických zvuků lze jednoznačně rozpoznat klapot Tamařiných střevočků, odemykání zámku dveří, poklepání na rakev (poklep si Buriánek sám ohlašuje, čili nemůže dojít k dezinterpretaci). Vzpomeneme-li si, jak Buriánek pracoval s hudbou a zvuky v předchozích dokumentech, zjistíme, že i zvuková složka tvořila příběh. Takový postup u tohoto pořadu nenajdeme. Zde

užité zvuky žádný příběh nevyprávějí,⁴³ fungují pouze jako předěly mezi jednotlivými prostory a promluvy. Jejich výběr spočívá spíše v konotaci k hřbitovům, hrobkám a smrti. Pořad celkově patří k těm zvukově spíše strohým. Kdo by očekával bohatou zvukovou koláž, bude zklamán. Další rozdíl, jímž se tento dokument odlišuje od ostatních, spočívá v důrazu na autorský subjekt a práci s lidským hlasem. Jak již víme, prvním prostorem, kam nás autoři zavádějí, je Ústřední hřbitov. Mluví pološeptem, pokoušejí se navodit tajemnou, strašidelnou, až úzkostnou atmosféru. V holých větách popisují, kde se právě nacházejí, co je obklopuje a jak na ně prostředí působí. Pokus o navození téměř hororové atmosféry však vyznívá do prázdna, neboť za rádoby dramatickým podáním slyšíme úsměv. Oba si hravý úvod užívají a baví se stylizací do role vypravěče strašidelných příběhů. Zejména osobnost Tamary v pořadu dominuje. Vede rozhovor s majitelem pohřební služby a stěžejní slovo má i v dialogu s rodinným přítelem. Buriánek se drží v pozadí, do rozhovorů téměř vůbec nezasahuje, jen v pár případech z jeho strany vzejde otázka či drobná poznámka. Prostor dostává až během četby z knihy *Vévodkyně a kuchařka*, kde zastává mužské role, Tamara role ženské. Podobným způsobem autoři spolupracovali na dokumentu *Přežila jsem*. Jak víme z rozhovorů s Miroslavem Buriánkem, s nápadem natočit dokument o plzeňských transportech přišla Tamara. Z toho důvodu vede rozhovory, zatímco Buriánek opět předčítá z knihy tematicky se vztahující k plzeňským transportům. Z takového uspořádání vyplývá, že Tamara, ač povoláním lékařka, dokáže celý dokument utáhnout sama bez toho, aby se někdo další výrazně angažoval. V tomto konkrétním případě však dostává největší prostor, který dokáže beze zbytku využít.

Z předchozích analýz je patrné, že Buriánek často využívá rozhovorů s lidmi, kteří mohou téma dokumentu doplnit či rozšířit. Je-li to možné, čerpá informace z literatury, a to tak, že buď on sám (případně Tamara), nebo některý z herců, obsazený do role konkrétní postavy, z dané publikace předčítají. Takového postupu jsme si mohli všimnout například už v pořadech *Nebe, peklo, ráj*, *Zašlá sláva lázní Kyselka* či v již zmiňovaném pořadu *Přežila jsem*. Dokument *Sbohem, monarchie* velkou měrou stojí na vystupování autorského subjektu. V žádném z předešlých pořadů ani jeden z autorů neměl k dispozici tak velký prostor. To je zapříčiněno i dramatinou četbou, kterou tentokrát neobstarávají herci, ale přímo autoři dokumentu. Jejich přednes nelze srovnávat s výkony vystudovaných herců, nicméně svůj účel četba z knihy Ladislava Fukse *Vévodkyně a kuchařka*⁴⁴ splnila – také jejím prostřednictvím se dotýká monarchie. Vzpomínka na období monarchie prostřednictvím několika artefaktů je stěžejní téma pořadu. Zde nenalezneme žádná kontroverzní témata či odpovědi na palčivé otázky. Jedná se o exkurz či vhléd do míst, kde všude lze stopy monarchie najít. Dokument je nekonfliktní, ale milý a na poslech příjemný.

Pořad *Sbohem, monarchie aneb Funerální lepoporelo* uzavírá část diplomové práce, která se věnovala rozboru jednotlivých Buriánkových pořadů. Průřez dokumentární tvorbou Miroslava Buriánka za posledních patnáct let nám přiblížil, kterými tématy se autor zabývá a jakým způsobem tak činí. Na konkrétních příkladech jsme si představili osobnost Tamary Salcmanové a její přístup k respondentům i k samotné akci natáčení.

7. Montáž a inspirační zdroje v tvorbě Miroslava Buriánka

Pojem montáž zde již několikrát zazněl. Zmiňovali jsme ho v souvislosti s filmovým režisérem Sergejem Michailovičem Ejzenštejnem, jehož přístup k natáčení filmů je pro Buriánka velmi inspirativní. Pojem montáž především značí způsob, jak dva různé záběry spojit dohromady tak, aby vznikl jedinečný význam, který by užitím totožných záběrů separovaných od sebe nikdy nemohl vzniknout.⁴⁵ Buriánek se hlásí k montážní škole, potažmo Sergeji M. Ejzenšteinovi, a své rozhlasové montáže provádí zcela vědomě a cíleně. Odpověď na otázku, proč montáž tak rád využívá a k čemu je vlastně dobrá, nám může poskytnout David Bordwell a jeho publikace *Dějiny filmu* (2011): „...režiséri montážní školy běžně členili jednotlivé akce do dvou či více záběrů. (...) Za kumulací většího množství záběrů můžeme rozpoznat specifitější strategie střihu včetně časových, prostorových a obrazných napětí (...) střih montážní školy často vytvářel buď smyčky, či huštěně časové vztahy“ [Thompsonová, Bordwell 2011 : 141].

Z citace je patrné, že montáž má stimulovat diváka, zaktivizovat jeho smysly a udržet ho v napětí po celý film. Miroslav Buriánek posluchače nenapíná v tom smyslu, že by vyvrcholení příběhu záměrně oddaloval, ale montáží mluveného slova, zvuků, ruchů a hudby dochází k pnutí ve vzájemné interakci jednotlivých složek. V této kapitole se montáží budeme věnovat detailněji a na konkrétních příkladech demonstrováme význam montážního postupu v dokumentech Miroslava Buriánka. Následně se z filmové terminologie, do níž pojem montáž spadá, přesuneme především do oblasti výtvarného umění, protože pojmy z tohoto odvětví režisér často využívá jako podtituly svých dokumentů.

7.1 Montáž v dokumentární tvorbě Miroslava Buriánka

Rozhlasoví tvůrci na montáž nahlíželi a nahlížejí různě. Buriánek se v článku z roku 2004 pokusil popsat, v čem spatřuje nezpochybnitelné výhody montážních postupů: „Montáží se důsledně dociluje, efektivně i efektně zvyšuje a maximalizuje účinnost interakce slova, zvuku (ruchů) a hudby. Montáž umožňuje přesnou orchestraci všech významových složek, dává jim vyniknout a jejich spojováním, konfrontací, prolínáním, skládáním je posunuje k novým jedinečným významům“ [Buriánek 2004/12 : 29].

Vzpomeňme, jakým způsobem režisér pracuje s mluveným slovem a zvukovou kompozicí, jak cíleně vyvolává interakci jednotlivých složek. Z takového postupu pak vyplývají ony jedinečné významy a možné interpretace, které jsou záležitostí čistě individuální. Andrea Hanáčková se podrobně montáží zabývá ve své dizertační práci [Hanáčková 2010 : 134–142]. Stručně a zhuštěně uvádí definice montáže v podání režiséra Jiřího Hrašeho a teoretiků Václava Růta a Josefa Branžovského. Zatímco pro Růta je montáž „*zvláštní způsob skládání*“ [Hanáčková 2010 : 138], Branžovský v montáži vidí způsob, jak postihnout „*všechny možnosti a roviny pohyblivého zvukového obrazu*“ [Hanáčková 2010 : 138]. Jiří Hraše se možnosti montáže pokusil definovat pro potřeby featureu. Zohledňuje její vertikální a horizontální polohu, možnost řadit záběry za sebe na základě vnitřní logiky či s nimi volně disponovat, prolínat je a mísit. Vyjádření Buriánka, Hrašeho, Branžovského a Růta mají něco shodného: je to vědomí toho, že montáž nechává tvůrci volnou ruku. Jednotlivé obrazy může poskládat, jak se mu zachce, protože pole pro interpretaci je široké. To souvisí s vyvoláváním emocí posluchačů, na což zejména Buriánek klade velký důraz. Upřednostňuje dojmy a pocity před racionálním a analytickým uvažováním. Abychom si přiblížili, jak montáž uplatňuje při natáčení svých pořadů, uvedeme si příklady jejího užití na konkrétních pořadech. Andrea Hanáčková [Hanáčková 2010] zmiňuje montáž paralelní, křížovou, retrospektivní, mozaikovitou a rapidmontáž. Připomeneme-li si předchozí analýzy vybraných dokumentů, vzpomeneme-li si, kterými tématy se zaobíraly, jakým způsobem tak Buriánek činil, zjistíme, že uplatňoval jen některé typy montáže, nikoli všechny. Nyní tedy budeme postupovat po jednotlivých montážních stylech, abychom vysledovali, které z analyzovaných pořadů lze k danému typu montáže přiřadit, a případně zjistili, který typ montáže režisér využívá nejvíce.

Téměř v každém z analyzovaných dokumentů nalezneme více dějových linek, proto nás takové zjištění může okamžitě odkazovat na paralelní montáž. Jenomže ne vždy dochází k jejich konfrontaci za účelem zintenzivnění posluchačského zážitku. Z toho důvodu nelze všechny pořady generálně řadit k tomuto montážnímu stylu. Paralelní montáž sleduje několik dějových linií ideálně takovým způsobem, aby posluchači z konfrontace oněch linií získali „*zvláštní druh zážitku*“ [Hanáčková 2010 : 136]. Projdeme-li si kompozice Buriánkových dokumentů, zjistíme, že velmi často sleduje minimálně dvě linie, které různě prolíná a konfrontuje. V dokumentu *Sadistické variety* je stěžejním tématem násilí nahlíženo nejvíce z pohledu týrané ženy a členů komunity BDSM. Zaznamenány jsou výpovědi ještě dalších respondentů, ale sledováním těchto dvou linií se na problematiku (ne)chtěného násilí nahlíží nejdůrazněji. Za další pořad, který splňuje uvedené kritéria, lze považovat dokument *Zašlá sláva lázní Kyselka*. Zde Buriánek dosahuje intenzivního zážitku konfrontací současnosti a minulosti, neboli reality a fikce (fikci zde rozumíme dramatisovanou četbu). Posledním pořadem, u něhož můžeme uvažovat o paralelní montáži, je dokument *Noční můra Plzně*. Princip vystavení příběhu připomíná dokument o lázních Kyselka. Buriánek i tady prolíná fikci s non-fikcí, sleduje léty společného života unavený manželský pár a zároveň podává obraz chátrající budovy kdysi populárních městských lázní. Obě linie k sobě navzájem tvoří metaforu a záleží na posluchačích, který příběh shledají zajímavějším a zážitkově hodnotnějším.

Křížová montáž zachycuje děje v časové souběžnosti, jejím prostřednictvím podáváme „*dostatek informací o časových a prostorových identitách jednotlivých hrdinů a situací*“ [Hanáčková 2010 : 136]. Pod tuto definici opět můžeme zařadit pořad o plzeňských lázních, protože Buriánek nám na základě výpovědi několika respondentů odhaluje, co se s budovou dělo od doby, kdy sloužila původnímu záměru, až po současnost. Podobným způsobem postupuje v pořadech *Legenda značky Favorit* a *Solo skončilo, Solovačka žije*. Společným pojítkem je fakt, že v obou případech dokumenty pojednávají o úspěšných českých továrnách, které z různých důvodů zanikly. Opět nás na základě rozhovorů, vzpomínek a dostupných informací seznamuje s historií továren až po jejich krach.

Retrospektivní montáž pracuje s různými časovými liniemi. Děj, odehrávající se v jednom konkrétním čase, odkazuje k událostem předcházejícím, odehrávajícím se v minulosti. Zde můžeme uvažovat opět o pořadu *Zašlá sláva lázní Kyselka*, zároveň sem můžeme přiřadit i dokumenty *Přežila jsem* nebo *Sbohem, monarchie*. Pořad *Přežila jsem* nám představuje dvě ženy přeživší židovské transporty. Jejich vyprávění, jež je celé založeno na vzpomínkách, doplňují informace podložené historickými fakty a četba z knihy Věry Mrázové *Přežila jsem*. Do ticha předčítané téměř deníkové záznamy v kombinaci s citací holých faktů umocňují velmi ponurou atmosféru. Podobně vyvolává ne zcela příjemné pocity zpracování pořadu o lázních v obci Kyselka. Dramatizovaná četba z knihy *Dravec Mattoni* navozuje zcela protikladné dojmy než Buriánkova zaznamenaná procházka bývalými lázněmi. Neustále konfrontuje počátky lázeňského rozmachu s úpadkem posledních několika let. Do dob minulých se vrací právě dramatisovanými ukázkami ze zmíněné knihy. Dokument *Sbohem, monarchie* kritéria retrospektivní montáže naplňuje jen zčásti. Současnost v tomto případě znamená hřbitovy, hrobky a pohřební ústav. Pojícím prvkem je časová ohraničenost (mezním rokem je rok 1918) a motiv smrti. Minulost se do současnosti prolíná opět skrze četbu, tentokrát z knihy *Vévodkyně a kuchařka*. Téma fikčního příběhu se od non-fikční části značně liší, funerální záležitosti tvoří jen epizodu v kontextu celého příběhu. Úryvky z knihy netvoří kontrast k současnosti, ani na ni nijak nenavazují. Jedná se pouze o způsob, jak zprostředkovat období monarchie, funerální náležitosti tvoří pouze epizodu, nikoli stěžejní příběh. Fikční příběh knihy neodkazuje k non-fikční současnosti.

Mozaiková montáž nepředkládá ucelený, lineárně vyprávěný příběh, ale pracuje hlavně s „*atmosférou, situacemi, pocity, vztahy, myšlenkami a emocemi*“ [Hanáčková 2010 : 137]. Skládáním dílčích obrazů a epizod vytvoří autor celek, jímž je v konečném výsledku často portrét. V Buriánkově tvorbě této charakteristice zcela jistě odpovídá dokument o fotografovi Jindřichu Štreitovi. Z analýzy pořadu již víme, že režisér zaznamenával epizodní příběhy z jeho života – instalace fotografií, vernisáže, procházky. V pořadu *Celebrity v Ponorce* si konečný obraz o básníkovi Milanu Kozelkovi skládáme na základě vzpomínek návštěvníků hospody Ponorka. Útržkovité příběhy, které se zvyšujícím se množstvím alkoholu v krvi respondentů nabývají na veselosti, představují Kozelku coby aktivní olomouckou personu. Následný osobní rozhovor s ním nás seznamuje s postarším básníkem, který svá takzvaná „divoká léta“ má již za sebou. Takové uspořádání v nás může vyvolávat ambivalentní emoce. Na jedné straně si vytváříme vztah k člověku někdy až heroizovanému, opředenému mýty, na druhé straně slyšíme věcně hovořit staršího muže nikoli v prostředí vyhlášené olomoucké hospody, ale v pohodlí svého domova.

Čistou rapidmontáž u analyzovaných pořadů nenajdeme. Budeme-li vycházet z definice, že se rapidmontáž vyznačuje „*krátkými záběry, rychlým tempem*“ [Hanáčková 2010 : 137], nelze jednoznačně určit pořad, v němž bychom toto vysledovali. Problém nastává ve chvíli, kdy začneme pracovat s poznatkem, že rapidmontáž může charakterizovat například jen část pořadu, nikoli pořad jako celek, a že může působit jen jako výrazný prvek, akcent nebo interpunkce. Akcentované výrazové prvky používá Buriánek v některých případech v hojném množství, ale nelze s absolutní platností hovořit o rapidmontáži, protože není naplněno kritérium rychlého tempa a krátkých záběrů. V této souvislosti můžeme zmínit pořad *Nebe, peklo, ráj*, kde děti sborově odříkávají rozpočítadlo, nebo pořad *Noční můra Plzně*, kde Buriánek pracuje s ambientem.

Pořady, které jsme nepřiradili k žádnému typu montáže, mají lineární, chronologické zpracování a lze u nich vysledovat pokus o příběh vyprávěný nikoli druhou osobou, ale přímo autorem. Z výše řečeného je patrné, že Buriánek neomezeně kombinuje styly, žánry i různé druhy montáží. V některých případech se nám nepodařilo s definitivní platností jeden pořad přiřadit ke konkrétnímu montážnímu stylu. Nejednoznačnost a nesnadná definovatelnost Buriánkových pořadů vychází z jeho podstaty. Řídí se subjektivním vnímáním rozhlasového tvaru a využívá možností nepřeborného množství interpretací, které nás, posluchače, mohou svést na scestí. Kromě toho přejímá termíny a postupy nejen z rozhlasového a filmového prostředí, ale také čerpá z dalších oblastí umění, především z výtvarného umění. Podrobněji o vlivech stojících mimo filmové umění a filmovou terminologii pojednává následující kapitola.

7.2 Inspirace nejen filmová

Buriánek nepracuje pouze s montážmi, k níž se hlásí a bohatě montážního postupu využívá. Ve scénářích k jednotlivým pořadům najdeme označení jako koláž, asambláž, memorabile či féerie. Čerpá tedy i z výtvarného a divadelního umění. Pojmy koláž a asambláž užívá Buriánek často, proto považuji za vhodné připomenout jejich význam. Pojem koláž vychází z francouzského *coller* – nalepit, naklízit. Koláž je tedy „*lepený obraz, resp. technika pro něj používaná. Spojují se při ní nejrůznější předem nalezené materiály (hlavně papír, ale také tkaniny, drátěné pleťivo atd.) lepením na plochu*“ [Altmann 2006 : 32]. Německý redaktor Udo Zindel chápe rozhlasovou koláž jako „*kompozici akustických prvků, ruchů, zvuků, hudby i reportážních záběrů*“ [Hanáčková 2010 : 140]. Z koláže vychází asambláž, která ji stupňuje k trojrozměrnosti. Při asambláži – sebrání, shromáždění – se vybrané předměty „*připevní na dvojrozměrný, vertikální podklad, takže vznikne prostorově plastický obraz*“ [Altmann 2006 : 33]. Jak chápat koláž a asambláž ve vztahu k Buriánkovým dokumentům? Režisér vytváří především zvukové koláže, pomocí této techniky lepí k sobě mluvenou řeč, hudbu, zvuky ruchy či stylizované zvuky. V tomto ohledu naplňuje Zindelovu definici. Se zvuky si hraje, zvukovost je pro něj typická, a proto se při charakterizaci jeho tvorby nemůžeme této složce vyhnout. Spojením jednotlivých prvků v koláž může dojít ke změně vyznění, nebo naopak posílení prvotního významu. Asambláž ve vztahu k rozhlasovému dokumentu lze chápat tak, že jeden prvek (zvuk, ruch, hudba) odkazuje na další prvky a v celku s nimi souvisí, je mezi nimi vzájemné působení. Mohou se propojovat leitmotivicky, významově, mohou se navzájem doplňovat nebo se naopak vylučovat. To, že se navzájem vylučují, ale neznamená, že by nemohly vedle sebe existovat. Jejich kontrapunktické vyznění je dalším z postupů, které Buriánek uplatňuje. Posluchači si případný nesoulad ve významu použitých prvků opět mohou interpretovat různě a jak je po předchozích analýzách zřejmé, čím emotivnější interpretace bude, tím lépe. Z tohoto hlediska se tedy při tvorbě rozhlasových dokumentů koláž stává nadřazeným pojmem k asambláži. Zcela nezáměrně se tak shodujeme s historickým vývojem těchto uměleckých technik, protože asambláž se vyvinula z koláže. Poslední z pojmů, memorabile, nevychází z výtvarného umění. Memorabilemi rozumíme takové věci, které:

1) „*pro svoji pozoruhodnost stojí za připomenutí*“⁴⁶

2) „*vyvolávají vzpomínky nebo jsou oceňovány a shromažďovány pro své spojení s konkrétním polem zájmu*“.⁴⁷

Za memorabile považují např. dokument *Sbohem, monarchie*, ačkoli autor sám tento dokument nazývá funerálním leporelem. Přesto označení memorabile není chybné. Miroslav Buriánek s Tamarou Salcmanovou procházejí západočeskými hrobkami a hřbitovy a na základě datace na náhrobcích vzpomínají na habsburskou monarchii. Bez

ohledu na to, zda jeho dokumenty nazveme montáží, koláží nebo leporelem, stále to bude skládání obrazů, sice řazených dle určité logiky sousledně za sebou, ale stejně tak nechávajících velký prostor pro imaginaci a vlastní interpretaci, která se od původního záměru může zcela odklánět. Z Buriánkových vyjádření na různých rozhlasových přehlídkách, soutěžích nebo z tištěných příspěvků je zřejmé, že sám nedokáže přesně definovat a popsat své vnitřní pnutí, které ho nutí tvořit taková díla, která nám pak předkládá. Ostatně veřejně vybízí ke psaní teoretických prací, aby se konečně dozvěděl, co a jak vlastně činí.

Uvedené pojmy jako koláž, assembláž či leporelo jsou jen nahodilostmi, kterými si autor pomáhá k přesnějšímu pojmenování toho, co dělá. Důkladněji jsme však zatím neuvažovali o pojmu feature. Úvaha na toto téma padla již u analýzy pořadu *Noční můra Plzně*, ale podrobněji se tomuto rozhlasovému žánru budu věnovat v následující samostatné kapitole.

8. Feature

Dosud jsem se tomuto rozhlasovému žánru podrobněji nevěnovala. Jednak jsem nechtěla jednotlivé analýzy dokumentů rozměšňovat vysvětlováním, popisem a definováním žánru, jednak pojem feature je natolik široký, že si zaslouží samostatnou kapitolu. Z toho důvodu se k němu dostávám až nyní. Tato kapitola věnovaná pouze featuru by čtenáře měla stručně seznámit s pojmem jako takovým a s jeho specifiky a záludnostmi. Postupy při tvorbě featuru budu následně konfrontovat s Buriánkovými dokumenty, protože, jak se za chvíli dozvíme, žánr featuru je dokumentům velice podobný. Na konci kapitoly bychom se tedy měli dozvědět, zda Miroslav Buriánek točí umělecky pojaté dokumenty, či featury, v nichž střídavě klade důraz na umělecký nebo dokumentární postup, respektive nakolik si dovolí non-fikci ověřit čistou fikcí.

Co si máme pod pojmem feature představit? V českém překladu má toto slovo desítky různých významů, mnohdy od sebe významově značně vzdálených. Překladové varianty slova feature nabízejí výrazy jako (namátkou vybírám) tvar, forma, rys, načrtnout, půvab, výstředně se oblékat [Hanáčková 2010]. Často se však na prvních pozicích českých výrazů objevují takové, které odkazují na tvar, formu, charakteristické rysy. Generálně a velmi laicky lze říci, že feature je specifickým souborem, mixem žánrů, stylů a výrazových prostředků. Pro lepší vysvětlení si dovolím využít terminologii z oblasti gastronomie, která sice nenaplnuje požadavky odborného jazyka, nicméně zcela odpovídá Buriánkovu hravému stylu. Vmísíme-li koření nazvané feature do jiných, žánrově čistých rozhlasových forem, dojde k jejich chuťovému zpestření, jedinečnosti a specifčnosti, která by bez takového dochucení byla také možná, ale nikoli natolik výrazná. Velkou výhodou je, že žánr feature lze konzumovat samostatně nebo si ho podávat s jinými dostupnými ingrediencemi – žánrově snadno rozpoznatelnými rozhlasovými formami. Po gastronomickém okénku, jehož úkolem bylo přiblížit možnosti, jak lze s tímto žánrem pracovat, se opět vrátíme k odbornému stylu a přistoupíme k vysvětlení pojmu a jeho reflexím především v českém prostředí.

Pojem feature se v českém rozhlasovém prostředí pomalu ustaluje, přesto jeho frekvenční užití není tak časté jako u pojmů dokument či pásmo. Pravděpodobně největší vliv na přetrvávající ostych a jen pozvolné řazení do rozhlasové terminologie má definiční neohraničenost a syntetičnost žánru. Neochotu užívat tento pojem může mít na svědomí i fakt, že feature je žánrově „prakticky shodný s dokumentem, reportáží, pásmem, dokumentární hrou, zvukovou zprávou, kompozicí a podobně“ [Hanáčková 2010 : 41].

Pojem feature se zrodil v Anglii, kde se začal používat již v raných dvacátých letech. Srozumitelnou odpověď na otázku, co je to feature, se pokusil podat Lance Sieveking, pionýr rozhlasového vysílání BBC. Ten žánr featuru ohraničil pomocí dalších nejen rozhlasových žánrů. Na jedné straně stojí publicistické žánry, jako je zpráva nebo reportáž, na straně druhé pak stojí rozhlasová hra, umění a fikce. Prostor mezi těmito dvěma póly je vyplněn featurem, pod nějž spadají „veškeré možnosti média rozhlasu“ [Hanáčková 2010 : 42]. Sieveking sice z featuru vyčlenil žánry, které do něj spadají, to však nic nemění na tom, že jakmile se tvar featuru více přiblíží k jednomu z pólů, opět nastane problém s určením, definováním a žánrovou čistotou. Ostatně žánrová čistota u žánru feature není dost dobře možná kvůli tomu, že feature je mixem všeho ostatního, co lze v rozhlase slyšet. Některé styly a žánry mohou být více zřetelné, některé featurem jen problesknou. Je to záležitost individuální a nelze přesně procentuálně určit, jaký podíl má mít ve featuru pásmo, reportáž nebo rozhlasová hra.

Na prolínání a mix těchto žánrů, které se následně slijí v žánr nový a značně specifický, reagoval u nás Josef Branžovský, který o featuru pojednal například v revui *Rozhlasová práce* z roku 1965. Šedesátá léta, kdy se znovuobnovil zájem o rozhlasovou tvorbu i rozhlasovou reflexi teoretickou a kritickou, přála vzniku takzvaných „problémových pořadů“, jež ve sbornících *Rozhlasová žatva* uspořádal právě Josef Branžovský. První sešity začaly vycházet již v roce 1962. Za cíl si kladly předložit ty pořady, při jejichž natáčení byl patrný „výběr nových přístupů ke skutečnosti, nových metod v rozhlasovém zpracování tématu a tedy také nových možností rozhlasové tvorby“ [Branžovský 1964 : 1]. Známým autorem „problémových pořadů“ byl Ludvík Vaculík, který v obrodných šedesátých letech pracoval v oddělení pro děti a mládež a točil reportáže zejména pro mladé a dospívající posluchače. O tom, co si představit pod novými přístupy a novými metodami, dobře vypovídá hodnocení komise celorozhlasové programové

soutěže *Rozhlasová žatva* z roku 1964. Následující citace se vztahuje k Vaculíkově pořadu *Den podle představ a podle skutečnosti* (1964).⁴⁸ Kompozice pořadu se skládala „ze spontánně došlého dopisu posluchačky, ze záběrů rozhovorů s ní a psaného průvodního slova – přičemž všechny složky jsou na vysoké úrovni a prolínají se v působivé a harmonické konfrontaci... Popisy situace a využití reálné zvukové kulisy navozují přímo vizuální dojem prostředí, formulace otázek kladených redaktorem ... svědčí i o velké schopnosti redaktora vidět do duše mladého člověka“ [Branžovský 1964 : 200].

Hodnocení komise by se jistě ujalo i v současném kontextu. Z citace je zřejmé, že Vaculík pro dosažení co nejlepšího výsledku využil všeho, co se mu nabízelo – psaných materiálů, rozhovorů, zvuků. Opomenout nesmíme ani postřeh poroty o jeho schopnosti přiblížit se respondentovi. Ludvík Vaculík cíleně nedodržel čistotu žánru⁴⁹ z toho důvodu, aby vytvořil něco nového, neokoukaného. V loňském roce pro časopis *Týdeník Rozhlas* poznamenal: „Jednal jsem podle své povahy... Ožehavé téma obvykle dali Vaculíkovi. Nojo, a Vaculík šel, dělal čtrnáct dní pořad, snažil se, aby to bylo jó něco. Jenže často se stalo, že se to nakonec nevysílalo.“⁵⁰

Z Vaculíkova vyjádření vyplývá skutečnost, že ačkoli je především spisovatelem, při natáčení rozhlasových pořadů se nechal vést především intuicí a citem. Nenechal se omezovat žánrovým ohraničením. To, co dělal Ludvík Vaculík, dělá i Buriánek. O tom, že mísí styly a žánry, již víme, jeho schopnost vcítit se do pocitů respondentů a projevit velkou míru empatie je taktéž zřejmé. Pro lepší obeznámení s tím, co si Buriánek představuje pod pojmem feature a jak s tímto pojmem pracuje, využijí dvou konkrétních pořadů, které autor považuje za jasný feature. Předtím však ještě stojí za to seznámit se s hodnocením Buriánkovy tvorby z úst Zdeňka Boučka. Na soutěžní přehlídce Report 1999⁵¹ Zdeněk Bouček Buriánkovu tvorbu v podstatě hájil před těmi, kterým vadila metoda a už nedokázali ocenit autorský rukopis. A to ani přesto, že Buriánek je ve své umělecké orientaci tvůrcem značně specifickým a tím pádem osamělým. Bouček k tomu poznamenává: „Při poslechu feature Miroslava Buriánka si pozorný vnímatel uvědomoval, že rozhlasové dílo bez imaginace, bez přesahu a provokace je jen úhledným sucharem, nikoliv však zážitkem. Pravda, dodnes jeho pořady vybízejí k debatám o míře užité zvukové dekorativnosti, ale podstatné je, že se hodnotí nuance autorského rukopisu, a ne obecná vhodnost jeho metody. Co bylo ještě nedávno považováno za Buriánkovu schválnost či chcete-li experiment, to je dnes obecně přijímáno“ [Ješutová 2008 : 18].

Nyní již tedy přistoupíme ke konkrétním příkladům pořadů, které Buriánek nazývá featurey a v nichž nalezneme velkou míru imaginace i provokace. Prvním takovým pořadem je *Prádelní šňůra standard*. Již jsme se o ní zmiňovali v souvislosti s žánrovým rozpětím Buriánkových pořadů a rolí ženy-dokumentaristky. V tomto pořadu sledujeme záblesky dokumentu, rozhlasové hry, jednotlivé partnerské etudy tvoří koláž obalenou výrazovými prostředky. Přidanou hodnotu pořadu tvoří zrcadlení sebe sama. Režisér svoji osobnost promítl do jedné z hereckých postav. „V *Prádelní šňůře* je *Kikinčuk moje alterego, teď to dělá Kotiš*“⁵² [OH Buriánek 2013]. Těžko lze určit žánr, který převládá. Z několika reflexí,⁵³ jež režisér schraňuje, se dočteme, že *Prádelní šňůra standard* je dokument, hra, mikrohra, galimatyáš. Oscilování mezi různými žánry, velký důraz na atmosféru a celkovou náladu pořadu značí, že „*Prádelní šňůra* je feature, tam je to jasný“ [OH Buriánek 2013].

Druhým pořadem, který Miroslav Buriánek považuje za jednoznačný feature, je *Noční múra Plzně*. Režisér pořad hodnotí jako „úplný feature. V tom je vyfabulovaný příběh lidí i příběh lázní“ [OH Buriánek 2013]. Pořad se zabývá budovou bývalých plzeňských lázní, reflektuje neschopnost města či potenciálních investorů zastavit postupné chátrání stavby a navrátit jí její dřívější slávu. Vývoj několikaletého a stále otevřeného problému přibližuje pomocí rozhovorů s respondenty. Tímto postupem naplňuje dokumentární tvorbu a publicistický žánr. Poté, co si režisér vymyslí a do příběhu zapojí fikční postavy, které se po budově mohly kdysi pohybovat, blížíme se k žánru rozhlasové hry. Tomu by odpovídala i vyfabulovaná manželská dvojice, na jejímž neharmonickém soužití Buriánek deklaruje marnost veškerého snažení o záchranu budovy. Pohybujeme se tedy na pomezí dokumentu a rozhlasové hry, ale důležitou roli opět hrají výrazové prostředky. V pořadu se výrazně pracuje s lidským hlasem. Polyfonní promluvy, hrající si s asociacemi a fungující jako metafory, odkazují k lidem, kteří se za celou dobu historie lázní a budovy celkově v těchto prostorách vyskytovali.

Featureu se ještě přibližuje dokument *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra*, v němž využívá rozhovorů, anket a sborové recitace, společně s Tamarou Salcmanovou sehrají připravený, ale utajený výstup v sexshopu. Režisér tak čerpá z publicistického a uměleckého stylu, výrazně do příběhu vstupuje zvuková kompozice. „*Kámasútra* se featureu jen přibližuje“ [OH Buriánek 2013], u dvou předchozích pořadů je inklinace k tomuto žánru zřetelnější. Díla *Prádelní šňůra standard* a *Noční múra Plzně* tedy můžeme nazývat featurey. Již však víme, že Miroslav Buriánek považuje žánr dokumentu za základní, nadřazený všem ostatním, jejichž náznaky lze u jeho dalších pořadů vysledovat. Také je známo, že rezignoval na žánry. Jak říká: „*Neřeším, zda dělám feature nebo dokument*“ [OH Buriánek 2013]. Budeme-li o pořadech hovořit jako o dokumentech nebo o featurech, neuděláme tedy chybu. Můžeme však předpokládat, že kvůli stále přetrvávajícímu ostychu před užitím pojmu feature se v případě konkrétních pořadů z Buriánkovy tvorby budeme častěji setkávat s pojmem dokument.

Touto kapitolou, kdy jsme se snažili ukázat Buriánkův vztah k dokumentu a featureu a zároveň si určit, jaké pořady za feature považovat, ukončíme žánrovou analýzu a zaměříme se nyní na postavu autora a způsob vyprávění.

Víme, že Buriánek využívá postupů filmové tvorby, proto se budu často odvolávat na Nicholsovu publikaci *Úvod do dokumentárního filmu*. Pokusím se jeho poznatky a postřehy aplikovat na Buriánkovu tvorbu a jeho vlastní tvůrčí postupy, které jsou mnohdy zcela neumelecké, záměrně zcela transparentní, ale evidentně plně funkční. Na následujících stránkách se tedy zaměřím na postavu autora, základní – a zřejmě i obecně známý – charakter dokumentů a na vyprávěcí mody. Také bych ráda blíže představila tzv. trojitou interakci autor – objekt – příjemce, ačkoli tento vztah prostupuje celou prací. Proto bych poznatky ráda shrnula a bude-li to možné, vztah autor – objekt – příjemce demonstrovala na vybraných dokumentech.

9. Postava autora

Ačkoli rozhlas a film jsou dvě odlišná, specifická média, je zcela přirozené, že jejich vlivy se navzájem prolínají, stejně jako tvůrčí postupy. Miroslav Buriánek se vyprofiloval v jednoho z nejvýraznějších rozhlasových dokumentaristů, ale pro popsání jeho tvůrčích postupů a práce s médiem budou pro nás stěžejní poznatky z publikace *Úvod do dokumentárního filmu*. Nichols velmi jasně a srozumitelně popisuje vývoj dokumentárních filmů, ale především se poměrně detailně zaměřuje na osobu autora, na možné postupy, jak dokumentární film natočit, jak ho vnímat a číst, či na to, co nám, jakožto divákům/posluchačům, má dokument sdělit.

Nichols si všímá jevu, kdy mnoho dokumentárních filmů využívá hlasu autora, a to nejen v podobě mluveného komentáře, ale zároveň pomocí audiovizuálního uspořádání, juxtapozicí scén, volby záběrů, mixáží zvuků, užitím titulků a mezititulků. „...[Takovými postupy] *filmař ze vzdálené perspektivy o daném tématu promlouvá a jimiž se snaží přesvědčit diváky, aby tento úhel pohledu přijali za svůj*“ [Nichols 2010 : 24]. Tato definice sice vždycky bude částečně platit, ale v případě Buriánka ne zcela. Buriánek se nesnaží posluchačům podsunout svůj názor na věc. Svě dokumenty zpracovává tak, aby posluchačům bylo známé autorovo stanovisko. Pomocí výše uvedených postupů se snaží co nejpřesněji vyjádřit svůj názor a svůj pohled na danou problematiku. Zároveň však posluchačům ponechává dostatečný prostor pro to, aby si každý udělal svůj vlastní názor. Někteří se tak k autorovu názoru mohou přiklonit, jiní mohou polemizovat, další rezolutně nesouhlasit. Pole pro jejich vidění je široké a volné. Poslouchají-li posluchači pozorně a se zájmem, měli by být po skončení dokumentu schopni vcelku přesně popsat autorovo hlediště, možná i jeho osobu a způsob uvažování. U některých dokumentů navíc ani není dost dobře možné pracovat na podsouvání svého názoru ostatním. Takový případ vidím například u dokumentů *Celebrity v Ponorce*, *Noční můra Plzně* či *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. Všechna tato díla považuji za portréty. Otázkou zůstává, zda je možné natočit portrét budovy, v případě dokumentu *Noční můra Plzně* se jedná o chátrající městské lázně. Osobně se domnívám, že ano. V Buriánkově režii i budovy promlouvají, a to nejen vyprávěním lidí, kteří měli s budovou co do činění, ale také díky Buriánkově honbě za zvuky – využívá křupání skla pod podrážkami bot, na materiály ťuká a poklepává, vybízí ostatní, aby z věcí neživých vyloudily zvuky. Díky tomu si můžeme udělat představu o materiálu i prostředí, historii i současnosti. V tomto konkrétním případě tedy budova plzeňských lázní promlouvá prostřednictvím vzpomínek lidí a ti zároveň vykreslují význam lázní a využití budovy jako takové i její další (ne)využití. Buriánek s lidmi a fakty nemanipuluje. Zachytává okamžiky a situace, které svým specifickým způsobem předává dále. Zároveň mnohdy uvažuje nahlas, své myšlenkové postupy nahrává, čili posluchači mají už v průběhu vzniku myšlenky možnost sledovat, proč autor uvažuje tak, jak uvažuje, co ho k tomu vede. Posluchači mohou sledovat nitky, které ho dovedou k Buriánkovu způsobu uvažování. Jak s těmito informacemi příjemce naloží, je zcela na něm.

S Buriánkovým způsobem uvažování a s jeho přístupem ke skutečnosti souvisí i další poznatek z Nicholse, a to ten, že „*dokumentární film představuje tvůrčí zpracování skutečnosti*“ [Nichols 2010 : 26]. Podobné teoretické definice se začaly objevovat již ve třicátých letech 20. století. Jsou spojeny se jménem Johna Griersona.⁵⁴ Slovní spojení „tvůrčí zpracování skutečnosti“ však vybízí k polemice, nakolik si autor může dovolit být tvůrčí (užít fikci), aby nezkrátil skutečnost. Ať se podíváme na jakýkoli výše analyzovaný dokument, jen těžko bychom hledali cíleně zkrácenou skutečnost. Vezmeme-li Buriánkův výrok, že „smysly nelžou“, za výchozí, pak se dostáváme opět k tomu, že se snaží své pocity, dojmy, ale i fakta vykreslit co možná neumelečtěji, ale zároveň tak, aby vystihovaly realitu.

O tom, jak s realitou pracuje, zda ji upravuje, pozměňuje či přetváří takovým způsobem, aby maximálně zaktivizoval všechny smysly posluchačů, pojednává následující kapitola.

10. Zobrazení reality v dokumentární tvorbě

Bill Nichols stanovil tři teze (viz níže), jejichž pomocí by si filmoví diváci měli uvědomit, do jaké míry se v dokumentech odráží realita a jak je s ní nakládáno. Problematiky fikce a non-fikce jsme se již velmi stručně dotkli při jednotlivých analýzách a také v kapitole čtyři, kdy jsme se seznámili s tím, jak fikci a non-fikci vnímá sám autor. Na následujících řádcích zkonfrontujeme ony tři teze s dokumentární tvorbou Miroslava Buriánka. Činíme tak z důvodu toho, že u filmových i rozhlasových dokumentů najdeme několik shodných prvků, které se objevují v obou médiích.

Vždy si představíme jednu tezi a na základě jejího znění se zaměříme na to, do jaké míry ji Buriánek naplňuje. Ony tři teze znějí:

- 1) Dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se ve skutečnosti stalo.
- 2) Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech.
- 3) Dokumenty vyprávějí příběhy o tom, co se děje ve skutečném světě.

Pokusme se je tedy nyní podrobněji rozebrat. Znění první zásady Nichols upravuje takto: „*Dokumentární filmy hovoří o skutečných situacích či událostech a cítí známá fakta; neuvádějí fakta nová, neověřená. Mluví o žitém světě spíše přímo než alegoricky*“ [Nichols 2010 : 27]. V analyzovaných dokumentech najdeme případy, kdy je zcela zřetelné, že se jedná o fikci. Takovým případem je dokument *Noční můra Plzně*. Primárně se zabývá historií a současností městských lázní, avšak část dokumentární, čili reálná, se prolíná s hranou fikcí. Tu obstarávají herci plzeňského divadla. Posluchači ale od začátku vědí, že fikční část – hrané scény – mají být jakousi metaforou k současnému stavu lázní. Herci se pohybují v lázeňském prostoru, ale žádné relevantní informace od nich nezískáváme. Ty nám zprostředkovávají lidé skuteční, autentičtí. Bývalí zaměstnanci, provozovatelé, návštěvníci. Pouze od nich získáváme informace založené na skutečnosti. K tomu ještě musíme přičíst Buriánkovu informovanost o daném problému. V případě jakýchkoli nesrovnalostí je schopen adekvátně reagovat a argumentovat. Vytvořil tak dokument, který je založený na skutečnosti a na výpovědích existujících lidí. Fikční část už je jen hříčka autora, má dokreslit marnost, jež z dokumentu číší. S fakty jako takovými tedy není nakládáno v rozporu se zněním definice.

Také druhou zásadu Nichols poupravil, a to do této podoby: „*Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech, kteří nehrají, ani nepředstavují role*“ [Nichols 2010 : 28]. Tady bychom mohli opět operovat s pořadem *Noční můra Plzně*, avšak zřetelněji je toto patrné u pořadů *Celebrity v Ponorce*, *Jindřich Štreit a Přežila jsem*. V prvních dvou případech se jedná o portréty skutečných, stále žijících umělců. Jsou to tak výrazné osobnosti, které si nemusejí na nic hrát nebo něco předstírat. Kozelka je svérázný typ, který se bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost dokumentaristy chová stále stejně. Na základě jejich výpovědí, četby Kozelkových básní a rozhovoru se samotným Milanem Kozelkou vznikl poměrně přesný básníkův obraz. Nakolik je však reálný? Kozelka se už za socialismu stylizoval do role buřiče a toho, který vyčnívá. Jeho chování tak není maškarádou nebo touhou se předvést, ale autostylizací, již si drží po několik desítek let. U Jindřicha Štreita je slyšitelná lehká nervozita, ostatně i celý dokument je mnohem umírněnější než *Celebrity v Ponorce*. Po odeznění nervozity je zřejmé, že Štreit oproti Kozelkovi není tak svérázný a že nemá potřebu přehnané pozornosti. Svoji klidnou promluvou minimálně na poslech působí důvěryhodněji, ačkoli se jedná o čistě subjektivní názor nepodložený osobní konfrontací. Štreit do svého nitra nechal posluchače nahlédnout víc, než možná sám chtěl. Jeho vztah ke světu, k životu i sama k sobě je nejlépe čitelný během procházky kolem hradu Sovinec. Byl nám představen v situacích a prostředích, která jsou mu blízká a cítí se v nich dobře. Jiná situace nastává u dokumentárního pásma *Přežila jsem*. Jedná se o portréty dvou žen, které přežily transporty plzeňských Židů do Terezína. V promluvách se střídají Eva Štixová, předsedkyně plzeňské židovské náboženské obce, a žena, jež si nepřeje uvést své jméno. Zatímco Evě Štixové v době transportu bylo půl roku a veškeré události zná spíše z vyprávění dalších rodinných příslušníků, druhá žena odjížděla coby čtyřletá a vrátila se jako sedmiletá. Některé z nehezkých vzpomínek se v ní zakořenily velmi silně, z jejích promluv je zřetelně slyšet, jak těžko se jí mluví a vzpomíná na okamžiky, kdy ztratila otce, babičku a sestru. Buriánek tady představuje osoby, které možná nejsou známy široké veřejnosti, ale přežily událost, jež se řadí k nejdůležitějším událostem dvacátého století, a mohou podat své svědectví. Navzdory již téměř sedmdesátiletému od konce války, stále ne zcela bez emocí. V případě obou žen nemůže být vůbec řeči o nějakém hraní či stylizování se. Pouze odpovídají na kladené otázky a vyprávějí. Konstatují. O to větší má jejich výpověď dopad.

Poslední ze zásad, že dokumenty vyprávějí o skutečném světě, Nichols doplnil o tento dodatek: „*Dokument vypráví příběh tak, aby byl věrohodnou reprezentací toho, co se stalo, spíše než obraznou interpretací toho, co se mohlo stát*“ [Nichols 2010 : 30]. Je nutné položit si několik otázek, mj. čím příběh dokument vlastně vypráví – dokumentaristův či subjektův? Nakolik dokumentarista vnesl do příběhu svůj pohled? Drží se reality více, nebo se od ní odchyluje a tvoří tak vlastní, nový příběh? Nichols k tomuto poznamenává: „*Rozlišování mezi dokumentem a fikcí, podobně jako mezi dějepiscectvím a fikcí, spočívá v tom, nakolik příběh svou podstatou odpovídá skutečným situacím, událostem, lidem, a nakolik je naopak především dílem filmařovy invence*“ [Nichols 2010 : 31].

K dokumentům, které se snaží zachytit dění ve skutečném světě, bych přiřadila *DK Inwest*, *Favorit Rokycany*, *Solo skončilo*, *Solovačka žije*. Všechny mají dva společné rysy, a to místo a objekt zájmu. Ve třech zmíněných dokumentech se vždy pohybujeme na Plzeňsku a vždy se jedná o stavby, které nějakým způsobem měly vliv na chod města, kde se nacházely. Dům kultury Inwest měl pro Plzeň především společenský význam. Konaly se zde výstavy, plesy a společenské akce, v podloubí sídlily obchody. Jeho exteriér však mezi Plzeňany vyvolával rozporuplné reakce. Ty se ještě vyostřily po zbourání stavby a návrhu na postavení nového obchodního centra. Autorská invence do předkládané reality nijak nezasahuje, ani ji neovlivňuje. Buriánkovi se podařilo zachytit reálnou náladu Plzeňanů i jejich ambivalentní přístup k dané situaci.⁵⁵ Jinak tomu není ani u dalších dvou dokumentů *Favorit Rokycany* a *Solo skončilo*, *Solovačka žije*. Výpovědi respondentů nejsou čímkoli rušeny, velkým kladem je fakt, že se režisér

snaží získat vyjádření jak řadových zaměstnanců, tak těch, kteří působili na vyšších postech. V těchto pořadech se ani neobjevují dramatizované pasáže či náznaky rozhlasové hry. V popředí opravdu stojí fakta. Zajímavou poznámku k dokumentu o Solu Sušice měla Alena Zemančíková. Již jsme ji citovali, a to v analýze pořadu, proto si jen stručně připomeňme, co Buriánková bývalá kolegyně považovala za nedostatek. Zemančíkové vadila příliš výrazná zvuková kompozice, takže základní fakt, že „*místo kvalitních zápalek ze Sušice máme šmejd, vyráběný v Indii, a prázdné budovy*“⁵⁶, nezazněl s plnou razancí. Vezmeme-li v potaz, jak velký důraz klade Buriánek na zvukovou stránku díla, pak v nakládání s realitou mohou nastat sporné momenty. Tím mám na mysli právě důraz na zvukovou kompozici na úkor přehlušení skutečnosti. Pokud se tak stane, nebylo by zcela spravedlivé nahlížet na takový prohrěšek jako na něco úmyslného a prvoplánového. Přes toto možné nebezpečí se Buriánek snaží ukázat skutečné lidi, situace i události. Určitě se nesnaží s realitou jakkoli cíleně manipulovat a přizpůsobovat si ji k obrazu svému. Naopak je zřejmé, že se snaží dostat k jádru problému a poskytnout možné úhly pohledu. Který se posluchačům bude jevit jako nejpravděpodobnější a nejdůvěryhodnější, závisí na každém zvlášť.

Nyní jsme již obeznámeni s tím, jak Miroslav Buriánek pracuje s fikcí a non-fikcí a jaká možná rizika jeho přístup obnáší. Dalším hlediskem, na něž se zaměříme, budou dokumentární mody a jejich specifika. Po seznámení s charakteristikou jednotlivých modusových typů se pokusíme ke každému modu přiřadit konkrétní Buriánkův dokument, případně dokumenty.

11. Dokumentární film a filmové mody v porovnání s dokumenty Miroslava Buriánka

Bill Nichols se v knize *Úvod do dokumentárního filmu* podrobně zabývá šesti filmovými mody. Stručně charakterizuje vlastnosti každého modu. Na základě takové charakteristiky se pak snaží ke každému modu přiřadit konkrétní dokumentární filmy a objasnit, co ho k takovému třídění vedlo. Mnohá z uvedených kritérií naplňují i dokumenty Miroslava Buriánka, ať už se jedná o kritérium objektivity, emocionality, či zvukovosti. Přiřazením rozhlasových dokumentů k jednotlivým modům tak dospějeme k detailnější analýze nikoli celých pořadů, ale jen jejich částí, jež se staly určujícím kritériem pro přiřazení ke konkrétnímu modu. Cílem je poukázat na rozdílné a shodné prvky ve filmové a rozhlasové dokumentární tvorbě, a to z toho důvodu, že Buriánek velmi často a v hojně míře využívá filmových postupů. Z osobního rozhovoru vím, že režisér Nicholsovu knihu nezná, proto se při natáčení rozhodně nemohl řídit poznatky, které v *Úvodu do dokumentárního filmu* najdeme. Bude tedy zajímavé zaměřit se na to, do jaké míry lze nalézt shodu v dokumentaristice rozhlasové a filmové.

„[Buriánkův] přístup ke zvukovému řešení rozhlasového díla je vysloveně filmový, pracuje se zvukovými obrazy, s autentickými snímky okamžiku. Není náhoda, že řada jeho inscenací vychází z textů filmových tvůrců (Wim Wenders, Ingmar Bergman, ale také Sergej Ejzenštejn nebo Marilyn Monroe)“ [Ješutová 2008 : 17].

Ještě před tím, aniž bychom cokoli analyzovali, můžeme odhadnout, že se nám nepodaří naplnit znění modů beze zbytku. Hranice mezi mody není pevně stanovena a jednotlivé mody se tak mohou překrývat. Toto je zřejmé už v případě přiřazování filmů k modům. Některé z uváděných filmových dokumentů se opakují v různých modech podle toho, která část dokumentárního filmu, který přístup či postup je pro Nicholse stěžejní. Zda jeden rozhlasový dokument splňuje kritéria více modů, ukáže tato kapitola.

Chceme-li se zaměřit na to, v čem se rozhlasové a filmové dokumenty liší, nebo shodují, musíme se nejprve pokusit definovat pojem dokument. Jednak pro ujasnění si toho, co se vlastně dokumentem myslí, jednak pro účel komparace s filmovými dokumenty. Třetím důvodem, proč se uchylovat k hledání nevhodnější definice, je dosud nejednotný názor z řad odborné veřejnosti. Jak píše Andrea Hanáčková: „*Různé definice dokumentu jako rozhlasového žánru nacházíme v teoretických reflexích zhruba od šedesátých let dvacátého století*“ [Hanáčková 2010 : 37]. Je si však vědoma toho, že pod pojem dokument spadaly veškeré rozhlasové tvary, které neodpovídaly literárním či dramatickým žánrům a které nebyly čistou reportáží nebo zprávou. V šedesátých letech se taktéž dařilo i filmovým dokumentům. Byla to léta nástupu lehkých ručních kamer, které filmařům umožňovaly větší mobilitu, a oni tak mohli snáze reagovat na aktuální podněty. Bylo to období, kdy striktní observační požadavky zastínily používání mluveného komentáře. Na rozdíl od rozhlasových dokumentů můžeme ty filmové rozlišovat nejen podle období či hnutí, ale také podle modů dokumentární filmové tvorby. Odlišné primární znaky každého modu a jejich charakteristické rysy determinují odlišný kinematografický postup nebo metodu. Tento fakt by nám měl pomoci při definování žánrů v jednotlivých Buriánkových dokumentech. Přestože kategorizace modů počítá s optickým vjemem příjemce, některá ze specifika a požadavků se shodují i s rozhlasovou dokumentární tvorbou.

Hlavních modů dokumentární filmové tvorby je podle Nicholse šest: poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní. Ke každému modu se pokusím přiřadit konkrétní rozhlasový dokument a definovat, v čem odpovídá, nebo naopak neodpovídá požadavkům toho kterého modu. Na základě postupného přiřazování by nám mělo vyplynout několik aspektů. Konkrétně očekávám, že dojde k zpřesnění, jak Miroslav Buriánek pracuje s tématy, dokumentárními postupy, jak využívá a kombinuje jednotlivé výrazové prostředky, jak pracuje s horizontálou

a vertikálou, nakolik je patrný v dokumentu režisér coby autorský subjekt. Tímto určením bychom se měli přiblížit k zodpovězení otázky, zda Miroslav Buriánek stojí na scestí, nebo na rozcestí.

11.1 Poetický modus

Poetický modus je prvním z existujících šesti modů. Tvorba Miroslava Buriánka by nejvíce odpovídala právě tomuto modu. Důležitou roli hrají vizuální asociace, popisné pasáže a rytmus. Poetický modus má zároveň velmi blízko k filmovým experimentům, osobní tvorbě a filmové avantgardě. Buriánek nám vizuální asociace předkládá pomocí hudby a zvuků, s čímž souvisí hudební a rytmické aspekty popsaných dokumentů. Popisné pasáže odpovídají jeho vlastním komentářům či komentářům spolupracovníků. U analyzovaných dokumentů se nejčastěji jedná o hlas Tamy Salcmanové. Komentáře nám posluchačům nejvíce nahrazují absenci vizuálního vjemu. Tvzení, že se modus přibližuje experimentální, osobní a avantgardní tvorbě, koresponduje s hodnocením Zdeňka Boučka (požadoval přesah rozhlasového díla, dílo má posluchače provokovat). Jeho kritéria však naplňují i dokumenty rozhlasové. Do tohoto modu bych zařadila dva Buriánkovy dokumenty, a to *Mašinky lásky* a *Sadistické variety*.⁵⁷ Tyto dokumenty spojuje převládající publicistický styl, nejvíce se přikláním k reportáži a rozhovoru. Autor přijede na místo a snaží se podat přesnou informaci o místě, o dění, o lidech. V případě pořadu *Mašinky lásky* je takový postup nejmarkantnější. Buriánek návštěvník/turista zaznamenává výklad průvodkyně v muzeu, a přestože se opět hodně zaměřuje na zachycení zvuků, podává nám vcelku úsměvnou reportáž z Muzea erotických pomůcek. Několikrát se dokonce jedná o klasický popis předmětu a návod k použití. To je patrné zejména v momentech, kdy průvodkyně vysvětluje a dle možnosti i demonstruje fungování jednotlivých erotických pomůcek, ať už tak činí v rámci výkladu, či na Buriánkův popud. Téma pořadu *Sadistické variety* už je samo o sobě natolik hutné, že není potřeba je jakkoli ozvláštňovat, postačí rozhovory členů BDSM a jejich výklad (mnohdy možná až obhajoba takových sexuálních praktik). Tím, že vyprávění členů BDSM prolíná vyprávění sexuálně zneužívané a týrané ženy, dochází k polemice, na čí stranu se přiklonit, kde je ona hranice, která odděluje potěšení od utrpení. Autor předkládá se sbíraná fakta a je na posluchačích, která z nich si určí jako klady a která jako zápory. Konečné řešení nám nedává. K tomu se posluchači musejí dobrat sami. Je-li u tohoto modu kladen důraz na „vizuální asociace, hudební a rytmické aspekty a popisné pasáže (...)“ [Nichols 2010 : 50], můžeme si připomenout jednu z Buriánkových proklamací o tom, že posluchače vede k tomu, aby viděli ušima.

11.2 Výkladový modus

Hlavní důraz je kladen na slovní komentář a argumentativní logiku, proto si tento modus může většina lidí spojit s dokumentem. Nichols pro názornost uvádí konkrétní filmy, ale také televizní zprávy. Důvodem, proč Nichols do tohoto modu zařadil zrovna televizní zprávy, může být jejich koncept. Skládají se především z reportáží, jež jsou zejména na komerčních stanicích podbarvené emotivní hudbou. Miroslav Buriánek sice nemá s televizními zprávami co do činění, ale jeden shodný prvek zde najdeme. Buriánek taktéž natáčí reportáže, ale hudbou nejen podněcuje emoce a celkově vnímání posluchačů, ale také vypráví příběh, užívá ji jako metaforu či interpunkci. V případě rozhlasových dokumentů není promluva respondentů podkreslena hudbou. Mluvená a zvuková (hudební) složka se navzájem neruší, každá je užita zvlášť, ačkoli konečné vyznění dodává dokumentu až jejich součinnost. K tomuto modu bych přiřadila dokument *Interiéry Adolfa Loose v Plzni*. Buriánek s Tamarou Salcmanovou se nechávají provázet plzeňskými interiéry, jejichž návrhy zpracoval právě Adolf Loos. Průvodci jsou odborník na bytovou architekturu, potažmo architekturu obecně, a pracovník památkového ústavu. Samozřejmě že i zde se objevuje bohatá zvuková složka, ale přednost má mluvené slovo, průvodcův výklad. Zaznívají historicky doložitelná fakta, zejména pokud se hovoří o životě Adolfa Loose. V tomto dokumentu snaha o umělecké ztvárnění ustupuje do pozadí a přenechává prostor relevantním informacím. Dokument považuji za zvukovou reportáž, přičemž je půl prostoru věnováno interiéřům a půl architektovi, protože jedno ovlivňuje druhé. Není možné jednu nebo druhou část zmínit jakoby mimochodem. Ať bychom učinili tak, či tak, vždy bychom došli k vychýlení z rovnováhy, kterou zajišťuje právě poměr informací o Loosovi k poměru informací o jeho díle. Tyto dvě linky, architekt Loos a jeho práce, se dokumentem prolínají a jedna doplňuje druhou.

Víme, že si Buriánek vypůjčuje termíny z různých uměleckých odvětví a užívá je v kombinacích, které nejsou v rozhlasové teorii ukotvené zejména proto, že se jedná především o jeho vlastní vidění a cítění. Avšak když si připomeneme, jakým způsobem se v pořadu pracuje s informacemi z Loosova osobního života, nenajdeme zde postupy, jakými se zpracovávají portréty či medailony osobností? Podle toho, jak jsou informace dotýkající se přímo Loose zpracované, jak se pracuje s historickým kontextem, s kulturním pozadím a dobovými reáliemi, můžeme říci, že část věnovaná architektovi není žánrově čistou reportáží. Dovolím si být expresivnější a dokument charakterizovat bez ohledu na již zavedené a používané rozhlasové termíny. Pořad *Interiéry Adolfa Loose v Plzni* bych charakterizovala jako reportáž, jež je protkána takovými informačními útržky, které by po vyjmutí z pořadu a následném chronologickém složení vytvořily další samostatný rozhlasový tvar. Přikláním se k medailonu právě kvůli důrazu na reflexi historických souvislostí a zasazení do kontextu současnosti (současností mám na mysli dobu, v níž Loos žil

a aktivně pracoval). Není však možné jeden pořad separovat na dvě části, protože, jak jsme si řekli, jedno ovlivňuje druhé. Z toho důvodu považuji pořad za reportáž, na reportážní prvky je kladen větší důraz, ale jedná se o reportáž, v níž je možné zaznamenat takové postupy, které se využívají při vytváření medailonu.

11.3 Observační modus

Pro observační modus je důležitá přítomnost dokumentaristy v blízkosti natáčeného subjektu. Tento modus „klade důraz na přímou účast v každodenním životě subjektů pozorovaných nevtíravou kamerou“ [Nichols 2010 : 50]. V tomto případě nebude možné definici beze zbytku naplnit. Pokud se přímou účastí v každodenním životě rozumí dlouhodobé zaznamenávání života objektu – jako to například dělá dokumentaristka Helena Třeštíková v časosběrném dokumentu *Manželské etudy*⁵⁸ nebo v nejnovějším pořadu *Soukromý vesmír* – pak takový dokument u Buriánka nenajdeme. Za jakési zdokumentování života vybraných osob lze považovat již zmiňované portréty Jindřicha Štreita a Milana Kozelky. Přestože je zřejmé, že se nejedná o dlouhodobé natáčení, z kterého by se daly vyvodit nějaké relevantní závěry. Observační modus tedy nemůžeme bez úprav kritérií naplnit. Pouze v rámci našeho osobního třídění – nikoli abychom za každou cenu vyhověli výše uvedené definici – se můžeme pokusit zmírnit kritéria. Řekněme například, že observační modus klade důraz na zachycení každodenního života subjektu ve zhuštěné podobě – čili portrétu. Takové zadání lze aplikovat především v dokumentu o Jindřichu Štreitovi. Představení Štreitovy osoby posluchačům je vedeno formou rozhovoru. Díky Štreitovým vzpomínkám si můžeme udělat vcelku dobrou představu o jeho životě, nejen o práci. Rozhovor však není striktně veden formou otázka – odpověď, mnohdy stačí jen malá poznámka, zamyšlení, aby se Štreit bez dalšího vyzvání rozpovídal. Při utváření názoru a získávání relevantního pohledu na fotografovou osobnost jsou velkým pomocníkem lokace. Ocítáme se na vernisáži, u Štreita doma, na hradě Sovinci, na procházce krajinou. Buriánkovi se tak podařilo zachytit respondenta na místech, která jsou mu blízká, která má rád, kde se cítí dobře a která o něm taktéž leccos vypoví, aniž by bylo potřeba obsáhlého komentáře. Proto se přikláním k žánru portrét. Mezi řádky je řečeno mnohem více, než bychom našli ve školních učebnicích. V dokumentu o Milanu Kozelkovi se taktéž mnohé dozvíme nepřímo, především díky vyprávění hospodských hostů. Pokud ho však porovnáme se Štreitovým portrétem, má Kozelka o poznání méně prostoru. Natáčí se pouze v restauraci Ponorka a u Kozelky doma. Sám básník však není tak otevřený, jako byl fotograf. Kozelka však přednáší své básně, které mnohé napoví a Buriánka okouzlí (vzpomeňme na jeho výslovné přání „eště nějakou depresi“). Možná je pro Kozelku snazší vyjádřit myšlenky a pocity poezií než přímou odpovědí. Avšak to, že se natáčení odehrává v podstatě na dvou místech – restaurace Ponorka a Kozelkův byt – shledávám jako handicap. Sice se dozvíme o jeho životě, přátelích, trápení s režimem i díle, ale chybí pohyb. Připomeňme si například dokumenty *Solo skončilo*, *Solovačka žije*, *Favorit Rokycany* nebo úplně nejlépe pořad o Jindřichu Štreitovi. Dokumentarista se s lidmi, kteří jsou pro pořad důležití, vrací na místa, o nichž chce vyprávět nebo vypovídají o osobě respondenta. Pohybujeme se společně s autorem, putujeme za informacemi, za příběhem. Je škoda, že Buriánek s Milanem Kozelkou nezavítal na různá místa, která jsou mu blízká nebo ho nějakým způsobem poznamenala. Vyprávění hostů restaurace Ponorka je rozhodně zajímavé a v neposlední řadě značně úsměvné, avšak Kozelkova zprostředkovaná přítomnost nikdy nemůže nahradit osobní účast. Buriánek si je vědom, že básníková přítomnost v Olomouci chybí, ale k setkání v Ponorce nedošlo z technických důvodů, protože režisérovi a básníkovi se nepodařilo „dohodnout vhodný termín“ [OH Buriánek 2013].

Dokument získal v roce 2007 Cenu Zdeňka Boučka. Opět si tak můžeme připomenout Boučkovu zamyšlení nad hodnocením Buriánkova featuru, kdy se ho snaží hájit s tím, že „jeho pořady [sice] vybízejí k debatám o míře užité zvukové dekorativnosti, ale podstatné je, že se hodnotí nuance autorského rukopisu, a ne obecná vhodnost jeho metody“ [Ješutová 2008 : 18].

11.4 Participační modus

U tohoto modu je důležitá interakce mezi filmařem a respondentem či subjektem. Dokumentarista může zaznamenávat „bezprostřednější formy spoluúčasti, od konverzací po různé provokace...“ [Nichols 2010 : 50]. Autor participuje na chování a jednání subjektu, aktivně se zapojuje do dění a snaží se objekt přimět k interakci. Tento modus je tedy vystupňovanou formou observačního modu. Proto do této kategorie můžeme opět zařadit dokumenty o Jindřichu Štreitovi a Milanu Kozelkovi. Nejvýrazněji lze modus aplikovat u dokumentu *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra*. Buriánek využívá interakce hned několika subjektů: náhodných chodců, prodavačky v sexshopu, Tamary Salcmanové coby neznámé zákaznice v sexshopu a lze sem zahrnout i rozhovor s MUDr. Karlem Bečkou. Zatímco s Bečkou vede Buriánek plnohodnotný rozhovor, v ostatních případech se jedná spíše o provokace, schválnosti či buriánkovské „poťouchlosti“. Dokazuje to autorovo bezprostřední komentování odpovědí chodců na otázku, co je Kámasútra. Návštěva sexshopu je pro změnu připravená, její průběh byl alespoň minimálně načrtnut, proto Buriánek se Salcmanovou mohou na sebe reagovat tak, jak reagují. Během osobního rozhovoru [OH Buriánek 2012] vyšlo najevo, že prodavačka autora důrazně upozornila, aby přestal nahrávat. Buriánek naoko, pro prodavaččinu upokojení přístroj jako vypnul, ale ve skutečnosti nahrával stále (poťouchlost). Prodavačka

byla vyprovokována k akci, což slibovalo možné zajímavé okamžiky. Buriánek tak i za cenu hrozícího vykázní z prodejny pokračoval v zaznamenávání konverzace mezi prodavačkou a zákaznící (Salcmanová). Ponoukání k akci je ještě patrné u dokumentu *Mašinky lásky*, ale zde se nejedná o schválnost či něco podobného. Je to jen Buriánková honba za zvukem, kterou nijak neskrývá a otevřeně vybízí průvodkyni, aby pomůcky, které nějaký zvuk vydávají, rozezvučela.

11.5 Reflexivní modus

V případě tohoto modu hrají velkou roli příjemci a posluchači. Je důležitá míra schopnosti rozlišit mezi realitou a fikcí. Modus „*upozorňuje na předpoklady a konvence vládnoucí dokumentární filmové tvorbě, prohlubuje naše vědomí vykonstruovanosti filmové reprezentace skutečnosti*“ [Nichols 2010 : 51]. Budeme-li se probírat Buriánkovou tvorbou posledních patnácti let, pravděpodobně se nám nepodaří najít pořad, který by upozorňoval na postupy a (nekalé) praktiky v rozhlasové tvorbě. Přesto však můžeme uvažovat o jednom pořadu, který by do reflexivního modu zapadal. Dokumentární hra *Prádelní šňůra standard* (2003) není zahrnuta mezi analyzované pořady z toho důvodu, že svojí stopáží nenaplnuje kritéria takzvaného velkého dokumentu. Způsob, jakým je dokumentární hra natočena, je však ukázkovým příkladem toho, jak tenká může být hranice mezi realitou a fikcí a nakolik posluchači jsou, nebo nejsou schopni tuto hranici vnímat a rozlišovat. Položíme-li si otázku, o čem hra pojednává, nedostaneme jednoznačnou odpověď. Můžeme říci, že hra reflektuje problematiku ve vztahu mezi mužem a ženou, zachycuje vztah mezi pracovními kolegy, odráží Buriánkovy představy, dojmy a pocity. Punc dokumentárnosti hře dodávají rozhovory s rozhlasovými a literárními osobnostmi (Alena Zemančíková, Jiří Hraše, Vladimír Páral), žánr rozhlasové hry charakterizují právě dramatické pasáže, které však ne vždy jsou snadno rozeznatelné od pasáží non-fikčních. Fikce a non-fikce se překrývají a posluchačům tyto dva pojmy mohou splynout v proud krátkých uzavřených výjevů ze života rozhlasového tvůrce. Dalším pořadem, který by zčásti mohl tento modus naplnit, je dokument *Zašlá sláva lázní Kyselka* (vysílal se na ČRo 2 – Praha). V tomto pořadu není problém rozlišit mezi fikcí (zdramatizované pasáže, četba) a non-fikcí (procházka městem a fyzická přítomnost režiséra). Zaměřit se můžeme na způsob, jakým Buriánek prezentuje skutečnost. Nelze v jeho dokumentech hledat vykonstruovanost nebo snahu poukázat na současné tendence při prezentaci skutečnosti. Zřetelné je jeho dvojí vnímání skutečnosti historické a té současné, v níž je bezmocně přítomen. Dokument je především reportáží o tom, jak kdysi slavné lázně skončily. Zatímco skutečnost historická, tedy renesance lázní za takzvané Mattoniho éry a počátky podnikání s exportem minerální vody jsou nadějnými momenty v rozvoji obce, skutečnost současná je ostrým kontrastem k minulosti. Autor se tyto dvě skutečnosti nesnaží jakýmkoli způsobem vykonstruovat, ale dává najevo svůj názor prostřednictvím povzdechů či explicitním hodnocením situace. Buriánek lázněmi prochází s pracovníkem památkového ústavu a nechává ho mluvit, zprostředkovává ucelený odborný pohled. Co se reportážním postupům vymyká, jsou zdramatizované pasáže z knih, které vyprávějí nejen o lázních, ale především o životě Mattoniho. Historicky známá fakta jsou konfrontována se současností a jen podtrhují zubožený stav lázeňských budov. K tomu se přidává i autorův komentář, osobní postřehy a poznámky. Ze současné situace je nešťastný, což otevřeně přiznává. Pokud to neřekne doslovně, pak využívá hudby – zde teskných houslí. Své dojmy a pocity se snaží vyjádřit zvukově, protože dle jeho názoru „*zvuk jako výrazný stavební prvek ... pořadu může být místy výraznější a významnější než slovo*“ [Buriánek 2004/12 : 29]. Posluchači, kteří Buriánka znají a mají ho v oblíbě, si tak společně s ním mohou povzdechnout nad současnou situací. V tomto smyslu a právě u tohoto dokumentu má autor tu moc přimět posluchače, aby se bez výhrad přiklonili k jeho názoru či se ztotožnili s jeho pocity. Na druhou stranu stav lázní je alarmující již dlouho, nejen odborníci, ale i novináři z různých médií na to upozorňovali a upozorňují. Vždy se došlo k témuž: současná situace je neúnosná a mělo by se s tím něco dělat. Proto lidé alespoň minimálně obeznámení s touto problematikou mohou dokument vnímat jen jako odlišné, umělečtější provedené zpracování toho, o čem už četli nebo slyšeli dříve.

11.6 Performativní modus

Performativní modus je založen na vztahu filmaře (dokumentaristy) k subjektu. Není důležitá objektivita, ale schopnost dokumentaristy vyvolat u diváků/posluchačů dojmy a emoce. Jejich prostřednictvím se snaží přiblížit svůj vztah k subjektu. Soustředí se na „*vyvolávání asociací a dojmů*“ [Nichols 2010 : 51]. S takovou charakteristikou by neměl být problém najít vhodný Buriánkův dokument, který by odpovídal zadání. Z analýz pořadů víme, že autor svůj postoj, názor nebo dojmy dává najevo především prostřednictvím krátkých komentářů či postřehů. Proč je tedy těžké najít odpovídající pořad? Především proto, že performativní modus „*odmítá představy o objektivitě...*“ [Nichols 2010 : 51] a Buriánek se snaží být objektivní nebo alespoň předložit více hledisek, aby si posluchači sami mohli vybrat a k jednomu z nich se přiklonit. Po zvážení všech faktů by se tedy zadání opět přibližoval dokument o lázních Kyselka. A to především kvůli autorovým osobním pocitům, které si nenechává pro sebe, ale pouští je do éteru. Během výkladu odborníka z památkové péče mu několikrát unikne povzdech. Z takových projevů je zcela jasné a zřejmé, jak ho osud lázeňského městečka mrzí. Ze zvuků si vybírá ty protikladné, které mají navodit přítomnost doby idylické, ale dávno zapomenuté (šumění vody, dusot koňských kopyt), a pak takové, které jsou typické pro dobu

nyňější – nejcharakterističtější jsou hlučící motory projíždějících aut. Opět tak využívá postupy, které mu rozhodně nejsou cizí – postaví vedle sebe kontrastní prvky, které pak zkonfrontuje.

Při přiřazování Buriánkových dokumentů k jednotlivým modům vyplynulo několik skutečností. Ve všech svých velkých dokumentech využívá reportážní postupy, které drží dějovou linku v lineární rovině a příběh posouvají kupředu. Vložené dramatické pasáže, do nichž v Buriánkově případě počítám rozhlasovou hru a dramatizovanou četbu, děj v časovém horizontu nikam neposunují. Jejich užití má několikerou funkci. Vyčlenila jsem tři základní funkce, což však neznamená, že bychom nenašli ještě další:

- a) dramatické pasáže jsou výsledkem autorovy potřeby pojmout určitá témata umělecky, nikoli jen čistě dokumentárně
- b) prostřednictvím dramatických pasáží dochází k zpřesnění daného tématu, k zasazení do kontextu
- c) dramatické pasáže mají podobnou funkci jako voiceover⁵⁹ ve filmu

Dramatické pasáže zasahují i do horizontální roviny. Zatímco horizontální linka je determinována časově, vertikální přírůstek časový sled narušuje, konflikty v horizontální linii vypínají do výšky a umožňují jiný úhel pohledu než ten, který jako posluchači můžeme zaujmout při sledování pouze horizontální linky. Horizontální linie je však primárně tvořena zvukovou kompozicí. Jednotlivé zvukové prvky mohou vyjadřovat metaforu, kontrast, interpunkci, ale i citoslovce (například nevyslovený výkřik jako varování). Zvuk a mluvené pasáže mohou být v souvztažném vztahu. Dramatické pasáže a zvuková kompozice mají největší vliv na překračování dokumentárního žánru, a to především v tom smyslu, že jejich užití umožňuje posluchačům interpretovat si předkládané skutečnosti na základě svého vnímání, vlastních dojmů a pocitů. Jakým způsobem Miroslav Buriánek prezentuje dokumentovaná témata či druhé osoby, napoví následující kapitola.

12. Trojitý způsob vyprávění

Rozhlasový i filmový dokument poskytují autorovi mnoho možností, jak druhé (osoby, témata) prezentovat. Ve vztahu mezi tvůrcem, objektem a příjemcem se mohou utvářet rozdílné formy spojenectví. Nichols rozlišuje mezi třemi typy. Ten neklasičtější zní *já – vyprávím – o nich – vám*, druhá varianta zní *to – vypráví – o nich (o tom) – nám* a posledním typem je *já nebo my – vyprávíme – o nás – vám*. Důležité bude sloveso vyprávět – jak Buriánek vypráví? Bez ohledu na to, zda slyšíme hlas autora nebo objektu, pořád se jedná o zprostředkovanou výpověď, která na pozadí zvuků může znít jinak, než byla zamýšlena. Nyní se tedy zaměřím na tři typy trojité interakce ve filmové dokumentární tvorbě a zkonfrontuji je s rozhlasovou dokumentární tvorbou. Jak jsem avizovala již v několika případech, neočekávám naprostou shodu a nebudu se o ni snažit. Pouze se pokusím vyzdvihnout společné prvky či momenty, které filmové a rozhlasové dokumenty spojují. Ostatně naprostá shoda není možná už z důvodu rozdílných médií. Dokumentární film dopředu počítá s vizuální stránkou, tudíž to, co ve filmu vyjádří jeden záběr, musí se v rozhlase propracovat jen a pouze do zvukové podoby, ať už je to mluvené slovo, hudba, nebo zvuk. Může použít hudební podkres, aby podtrhl, nebo naopak upozadil výpověď subjektu, a důraz tak přenesl zejména na vyvolání emocí. Příjemce je ochuzen o mimiku i gestikulaci zpovídáných, čímž může docházet ke zkrácené představě a mylnému chápání jejich výpovědí. Zde tedy nejvíce záleží na osobě rozhlasového režiséra, jak se s tímto nedostatkem vypořádá.

12.1 Já – vyprávím – o nich – vám

V tomto typu interakce *já* zastupuje režisér nebo osoba zástupná, již sice slyšíme, ale majitele hlasu nevidíme. Právě hlas shůry je typický pro filmové dokumenty, ty rozhlasové si většinou komentují autoři sami. Sami se stávají průvodci. Ve filmu mohou hovořit přímo na kameru nebo stát mimo záběr tak, aby byl slyšet jen jejich hlas. Buriánek se aktivně zapojuje do děje, především svými poznámkami, komentáři nebo doplňujícími otázkami. Stává se jednou z postav. Například v dokumentu *Interiéry Adolfa Loose* neustále komentuje prostředí, říká si o zvuky, které chce slyšet, a ponouká Tamaru Salcmanovou, aby mu byla nápomocná. Podobné je to i v dokumentu *Mašinky lásky*, kde průvodkyni sice neskáče do řeči, ale je slyšitelné, jak se těší, až do toku řeči opět bude moci vstoupit se svým komentářem. Staví se do rolí nepoučených návštěvníků, tichých posluchačů (dokument *Přežila jsem*). V pořadu *Sadistické variety* zase vystupuje jako člověk, který zhruba tuší, o co se jedná, ale příliš problematice nerozumí. Proto, aniž by se hodlal stát například členem skupiny BDSM, se rád nechá poučit, ačkoli ne vždy se všimne souhlasu. Buriánek nejen že posluchače sám uvádí do prostředí, kde se zrovna sám nachází, ale uplatňuje zde subjektivní názor. Nechá promluvit své emoce. Krátce, stručně, pouze natolik, aby posluchači věděli, jak se zrovna dokumentarista cítí. Takové chvíle – tedy uvedení do prostředí – jsou jedinou šancí, kdy si režisér může dovolit být subjektivní. Tím, že autor hovoří sám za sebe, se pořad přibližuje deníkovým zápiskům a dokumentarista tak může „reprezentovat osobní, čistě subjektivní pohled na věc“ [Nichols 2010 : 77].

Čistě subjektivní pohled na věc zaznívá nejen v příběhu *Sadistických variety*, kdy se autor děsí některých praktik, a v dokumentu *Interiéry Adolfa Loose v Plzni*, když obdivuje ladnost jednotlivých místností. Buriánkův komentář

slyšíme i v následujících dokumentech: *Noční můra Plzně* – komentuje osud lázní, *Nebe, peklo, ráj* – vzpomíná na své mládí a je upřímně rád, že má šanci nechat si podepsat knihu od doktora Bečky, *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti* – s ním si vychutnává klid a krásu krajiny v okolí hradu Sovince. Z jeho hlasu je patrné, jak se tam cítí dobře a Štreitovi snad až skoro závidí, jaké má zázemí. Samozřejmě pokud bychom měli být zcela přesní, tak Buriánkovy subjektivní názory zaznívají ve všech dokumentech, ale v těchto konkrétních je jeho hlas nejvíce zřetelný. Podle Nicholse je tak vyjádřena „filmařova vlastní osobní perspektiva a jedinečný názor“ [Nichols 2010 : 78].

Nyní se dostáváme ke stěžejnímu slovu definice a tím je sloveso *vyprávět*. Dokumentarista nereprezentuje sám sebe, ale naopak druhé. Podle Nicholse vyprávěním může být „sdělování příběhu, navozování poetické nálady či tvorba narativu“ [Nichols 2010 : 78]. Autor tak s vybranými osobnostmi hovoří na společné téma. A jak se průběžně ukazuje v jednotlivých kapitolách, Buriánek vypráví formou klasického rozhovoru, ankety, reportáže, asambláže, koláže i leporela. Překračuje hranice žánrů i uměleckých oborů a jen velmi těžko u něj najdeme žánr takový, u něhož by striktně dodržoval pravidla. Vypravuje pomocí zvuků, které ten který žánr doplňují. Nemůžeme je separovat, protože pokud bychom odebrali jednu nebo druhou složku, vyšel by zcela jiný tvar a zcela jiný dokument. Že zvuk není jen výplní, aby nebylo ticho, si všiml i Josef Plechatý v příspěvku *Zvuk v publicistickém pořadu*. Mimo jiné se zabývá i rytmem. Pro příklad zmiňuje díla Marka Janáče a Miroslava Buriánka. Všimá si toho, jak oba dokážou pomocí zvuku „akcentovat, gradovat, pointovat a navíc dokážou používat zvuk velmi nápaditě. Většinou jejich použití zvuku přináší nejen další informace, ale i emoce“ [Pícha 2001/6 : 17]. Vypráví-li dokumentarista *o nich*, stojí mimo společenství lidí, o nichž dokument natáčí, je pozorovatelem. Nemohu napsat tichým pozorovatelem z několika důvodů. Hlavním argumentem je prostředí. Těžko lze v rozhlase mlčet, když rozhlas je na lidském hlasu závislý. Druhým důvodem je fakt, že Buriánek nepatří mezi tiché pozorovatele. Nedokáže si odpustit své slovní hříčky, vtipy, občas i ironické poznámky. Ovšem nutno poznamenat, že jeho vstupy nejsou nikdy vulgární či nevhodné natolik, aby osobu zrovna hovořící urazily či jinak pohoršily. Dále nemůže být tichým pozorovatelem proto, že tento typ interakce je typický zejména pro observační modus, který jsme si definovali výše. Z dokumentů, které jsou nahlíženy observačním modem, jsme určili ty o Jindřichu Štreitovi a Milanu Kozelkovi. Autor s nimi rozpráví, pobízí je k dalšímu vyprávění, čili o něm rozhodně nemůžeme říct, že by byl tichým. Zde bych ráda vyvrátila názor Bronislavy Janečkové v příspěvku z roku 2010. V ukázkách české rozhlasové dokumentární tvorby reflektovala i Buriánkovy *Celebrity v Ponorce: „V prostředí alternativních hospod, kde on [Kozelka] je doma, se Buriánek naopak cítí velice nejistě. Posлуhač téměř slyší, jak se mu chvěje v ruce mikrofon, s jakým ostychem se kvůli autenticitě prostředí přibližuje k mluvčím. Vzniká tak – možná i proti vůli autora – sice celkem předpokladatelný obraz Kozelky, ale na kontrastním pozadí noblesního Buriánka“* [Janečková, Vaculík 2010/24 : 20].

Sám režisér mi tento mylný postřeh vyvrátil a potvrdil tak moji správnou domněnku, že se v hospodě cítil naopak dobře. Zrovna v tomto případě nebyl k ostychu žádný důvod, protože jak je patrné z nahrávky, štamgasti se chovali velice bezprostředně a nenuceně. V podstatě se stali figurkami zapadajícími do koloritu dané hospody.

Vyprávění dokumentu *vám* opět vyjadřuje oddělenost. Jako posluchači jsme odděleni od samotného aktu prezentace i od subjektu, tedy mluvčího. Jako posluchači vnímáme i výsledný tvar, který je nám předkládán, vztahujeme k němu určitá očekávání. Tím, že autor vypráví *vám*, respektive nám, začleňuje nás tak do skupiny ostatních posluchačů, se kterými nás spojuje jednak ona oddělenost od aktu pořízení a očekávání. Všechny posluchače, tedy obecnost, může autor stmelit například jen tím, že je hromadně osloví nebo je přesvědčí o tom, že se uvedený dokument zabývá takovými tématy, která se mohou některých posluchačů týkat osobně, a proto by si dokument měli vyslechnout. Dokumentaristé musejí najít způsob, jak u posluchačů vyvolat dojem, že hovoří k posluchačům, ale zároveň i k jednotlivci. Jako příklad bych uvedla dokumenty o plzeňských lázních, budově DK Inwest, ale také výpověď žen, které přežily válku. První dvě témata se týkají především Plzeňanů, poslední se sice vztahuje k Plzni, ale válka zamíchala lidskými osudy natolik, že se s podanými výpověďmi zcela jistě ztotožní i mimoplzeňští.

12.2 To – vypráví – o nich (o tom) – nám

Tato interakce je těžko aplikovatelná na rozhlas, a to z jednoho důvodu. *To* je neidentifikovatelné a neosobní. Může označovat společenství, zařízení, průmysl. „Ztvárněné subjekty či sociální herci obvykle reprezentují příklady obecné situace nebo podmínky. (...) ,To‘ hovoří k ,nám‘, přičemž toto ,nám‘ je myšleno spíše demograficky než kolektivně“ [Nichols 2010 : 81].

Tento typ interakce vybízí k tomu, abychom sem zařadili dokumenty, které se nějakým způsobem dotýkají Plzeňska. Tím máme na mysli příběhy Sola Sušice, DK Inwest a rokycanského Favoritu. Problém je však v tom, že vypravěči jsou reální lidé, kteří vyprávějí o budovách, podnicích, nikoli naopak. Zadané schéma by mohl naplnit dokument *Přežila jsem*. Pokud bychom do vzorce doplnili konkrétní slova, mohla by interakce vypadat takto: válka – vypráví – o Židech (o transportech) – nám. Z novějších dokumentů by se snad dal zařadit ten s názvem *Cesty vody odpadní* (natočeno 2012). Jedná se o nejnovější Buriánkův počín, kdy společně s Tamarou Salcmanovou procházel plzeňskými stokami, kanály a čistíčkami a sledoval cestu vody, která začíná u vodovodního kohoutku

a končí v čističkách, aby mohla pokračovat v neustálém koloběhu. Pokud bychom ho chtěli dosadit do výše uvedeného schématu, vztah by vypadal takto: Plzeňské stoky – vypráví – o cestě odpadní vody – nám. Jsem si však vědoma toho, že takové naplnění není zcela ideální a pravděpodobně bez malých ústupků se nám toto zadání nepodaří naplnit. Ve druhém zmíněném dokumentu ani není zobrazen nějaký problém, konflikt či velké téma, jako tomu je například v dokumentu *Přežila jsem*, pouze se vydáváme společně s režisérem do odpadních stok a kanálů a sledujeme, kde končí odpadní voda, aby se opět mohla vrátit do vodního koloběhu.

12.3 Já nebo my – vyprávíme – o nás – vám

V tomto typu interakce se tvůrce přesouvá z oddělené pozice od subjektů do pozice, v níž k nim náleží. Čili subjekt i filmař se mohou ztotožňovat v názorech či úhlech pohledu. Filmař se stává jedním ze subjektů. „*Tím, že tyto filmy vyprávějí o někom včetně filmového tvůrce, dosahují značné intimity, jež může být dost působivá*“ [Nichols 2010 : 82]. Již poněkolkáté by tak v úvahu přicházely dokumenty o Kozelkovi a Štreitovi. O Buriánkovi vypovídá například i pořad *Nebe, peklo, ráj*, kdy komentuje odpovědi náhodně oslovených chodců na položenou anketní otázku nebo kdy vyjadřuje upřímnou radost, že si může pohovořit s doktorem Bečkou. Z takových okamžiků se o autorovi něco dozvídáme, byť se jedná o nepřímou charakteristiku. Tento typ interakce je nejhůře naplnitelný, je-li vůbec. Aby rozhlasové dokumenty mohly být bez výhrad dosazeny do takového vzorce, musel by Buriánek natáčet například o jiných rozhlasových dokumentaristech či o lidech, kteří zastávají stejné stanovisko v určité otázce. Pro ilustraci můžeme uvést dokument *Sadistické variety* či současné palčivé téma Plzně a místa, kde dříve stával DK Inwest. Pokud by Buriánek natočil výpovědi lidí, kteří by eventuálně zastávali stejné stanovisko jako on a chtěli by na zbořeňišti vybudovat městský park, pak by se jednalo o takovou podobu vzorce: my (zastánci stejného názoru) – vyprávíme – o nás (o stejně smýšlejících lidech) – nám (sami sebe konfrontujeme s ostatními).

Generálně tuto interakci však můžeme pojmout také tak, že dokumentaristé vypráví o nás, o společnosti jako celku nám, tedy opět společnosti. V takovém případě bychom pak brali v potaz ty dokumenty, jež se dotýkají vztahu společnosti k nějakému jevu či problému a zohledňují její postoj. Pak bychom se mohli bavit o dokumentech o plzeňských lázních a lázních Kyselka, kdy bychom se zabývali tím, kam až společnost (nebo její část) nechala nastalý problém dojít. Podobně by tomu bylo u pořadu *Sadistické variety*, kdy bychom se mohli pokusit zodpovědět otázky, jak se společnost staví k příslušníkům komunity BDSM, jak se staví k týraným a sexuálně zneužívaným ženám, nakolik je obeznámena s problematikou násilí na ženách. Podobně bychom mohli postupovat například ještě u pořadů *Přežila jsem* (jaké je naše povědomí o těchto lidech po sedmdesáti letech od skončení války?) či *Mašinky lásky* (jaké je povědomí Čechů o Kámasútře a jejím primárním významu a jak se česká společnost dívá na používání erotických pomůcek?).

V úvodu kapitoly jsme si řekli, že není cílem nutně naplnit všechny tři typy interakce. Z toho důvodu berme obzvláště tento poslední způsob vypravování spíše jako možnost, jak na Buriánkuv styl vypravování lze nahlížet, které otázky si při definování stylu položit a jakým směrem se lze ubírat. Touto kapitolou uzavíráme poznatky o jednotlivých modech a s tím související způsob vypravování. Přiblížili jsme si osobnost Miroslava Buriánka jako autorského subjektu a způsob, jakým lze na jeho dokumenty nahlížet. Poslední kapitola shrne doposud získané informace a vytřídí ta specifika, díky kterým je Buriánkova tvorba v českém prostředí ojedinělá.

13. Závěr

V předchozích kapitolách jsme se seznámili s osobností plzeňského rozhlasového režiséra Miroslava Buriánka. Na příkladech konkrétních dokumentů jsme se zabývali jeho tvůrčími postupy, kompozicí pořadů, autorským subjektem a způsoby, jakými Buriánek v auditivním médiu posluchačům vypráví. Během analytické i syntetické části vytanulo několik otázek a problémových míst. Následující stránky sumarizují problémové aspekty, které se v jeho dokumentech opakují a na něž jsme se snažili najít odpověď, a zároveň shrnují ty prvky, které jsou pro Buriánkovu dokumentární tvorbu typické.

Název práce předznamenává Buriánkovo oscilování na hranici žánrů. Zatímco někteří autoři různorodých rozhlasových pořadů dodržují, byť striktně, pravidla jednotlivých rozhlasových žánrů, Miroslav Buriánek zcela otevřeně přiznává, že na žánry rezignoval. Žánrová kategorizace pro něj není stěžejní. To dokazuje i fakt, že své pořady si sám žánrově pojmenovává, a to mnohdy atypicky pro rozhlasové prostředí. Už osobitým názvem a podtitulem pořadu se vyčleňuje z řad dokumentaristů, kteří žánrovou čistotu dodržují. Říká, že pojem dokument chápe jako pojem nadřazený k těm pořadům, které jsou za dokumenty oficiálně považovány. Osobní rozhovor přinesl informaci, že dokumentární pořady začal Miroslav Buriánek točit kvůli nedostatku jiné práce. Mezi jeho dokumenty najdeme takové, jejichž téma ho zajímalo, iritovalo a vyburcovalo k činnosti, a pak takové, které si dělal především pro radost. K těm patří *Mašinky lásky* a *Nebe, peklo, ráj* [OH Buriánek 2013]. Oba pořady se dotýkají sexu, slastných pocitů, rozkoše a smyslů. Smyslové vnímání je pro plzeňského režiséra důležité, a jak se ukázalo při analýzách pořadů, mnohdy i určuje konečnou podobu pořadu. Přístup k procesu tvorby lze u Buriánka charakterizovat triádou

radost – tvorba – rozkoš. Pojmy můžeme dle uvážení volně přemísťovat, jejich pozice je fakultativní. Chceme-li odpovédět na spekulativní otázku, kterou předurčuje název předkládané práce, totiž zda se Buriánek pohybuje na rozcestí, či už na scestí rozhlasových žánrů, musíme k jeho pořadům přistupovat s vědomím a znalostí toho, kde a čím se režisér inspirovuje a z kterých uměleckých oborů přebírá terminologii. Z analýz jednotlivých dokumentů vyplynulo několik faktů, jež Buriánka i jeho tvůrčí přístup k dokumentární tvorbě charakterizují. Při zkoumání, které umělecké žánry a styly mísí a různě kombinuje, jsme zjistili, že nejvíce čerpá z žánrů uměleckého a publicistického stylu. Do dokumentů začleňuje dramatinou četbu i rozhlasovou hru, z publicistického stylu nejčastěji využívá žánru reportáže a rozhovoru. Způsoby zpracování rozhovoru jsme si demonstrovali na několika příkladech. Rozhovor hraje důležitou roli u těch pořadů, které jsme si označili za portréty – *Celebrity v Ponorce* a *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. Portréty začal Miroslav Buriánek točit v rámci cyklu *Cesty – s mikrofonem po skrytých stopách osudu*, jehož iniciátorkou byla Jitka Škápíková. Pro tento cyklus natočil portréty Eriky Páralové, výtvarníka Lumíra Ševčíka nebo farářky Marty Silné. V těchto případech byl žánr dokumentu „jediný myslitelný“ [OH Buriánek 2013]. V pořadech o Milanu Kozelkovi a Jindřichu Štreitovi, které můžeme taktéž označit jako portréty, je však vůdčím principem stále dokument, kde Buriánek skrze osobnost vyjadřuje další souvislosti a kontexty.

Dále jsme pracovali s pojmem feature a často jsme se setkávali s pojmy především z oblasti výtvarného umění: koláž, ambaláž, leporelo, mozaika. Je zřejmé, že se pohybuje nejen na rozcestí žánrů a stylů, ale zároveň i na rozcestí vědních oborů a disciplín. K žánru feature se Buriánek nepřibližuje jen stylem zpracování, ale také užitými výrazovými prostředky. V jeho pořadech zastává důležitou roli zvuk a zvuková kompozice. Zvuky aktivně vyhledává, vytváří, žádá o ně ostatní – spolupracovníky i respondenty. Pomocí zvuku vypráví příběh, zvuk využívá jako jingl nebo interpunkci. Zvukové vložky zastupují metaforu nebo jsou v pozici kontrapunktu k řečenému, k celé situaci. Auditivní prostředky mají zintenzivnit prožitek z poslechu a příjemcům zaktivizovat všechny smysly, o což se Buriánek snaží v každém pořadu. Dají se vysledovat některé zvuky, které se v jeho dokumentech opakují. Řadíme k nim cinkání zvonku (většinou umíráčku), zvuk výstřelu či jiné hlasité rány, houkání lokomotivy a její supění po kolejích, zvuk kočáru taženého koňmi a dusot koňských kopyt. S tímto zvukem pracuje Buriánek poměrně často, ale pokaždé má jiný význam. Dalším Buriánkovým oblíbeným a poměrně často využívaným motivem je fanfára a tuš.

Buriánek specificky pracuje s rolí dokumentaristy, tedy s rolí zprostředkovatele skutečnosti. Na jeho přístup lze nahlížet ze dvou hledisek. My jsme sledovali, jak se chová k respondentům, kteří skutečnost komentují, a jak pracuje s danou skutečností. Buriánek vystupuje jako svědek, kdy do promluv respondentů nezasahuje vůbec či jen minimálně (*Přežila jsem, Favorit Rokycany, Sbohem, monarchie*), nebo naopak zastává roli aktivního účastníka dění a realitu se snaží zprostředkovat prostřednictvím svých zážitků, dojmů a pocitů (*Příběh dramaterapie, Mašinky lásky, Zašlá sláva lázní Kyselka, Nebe, peklo, ráj*). Je zřejmé, že upřednostňuje aktivní účast, kdy se na základě svého subjektivního hlediska, zpravidla explicitně vyřčeného, snaží v respondentech zaktivizovat potřebu hovořit více, než původně zamýšleli. Zlehka je vede a nenásilně získává potřebné informace. To se mu daří díky jeho otevřenosti vůči respondentům i velké míře empatie. Aktivní přístup vykazuje nejen při rozhovorech, ale také při posilování autenticity. Různými prostředky se snaží co nejlépe a nejsuggestivněji zprostředkovat realitu. Je to však stále skutečná realita, nebo se jedná o Buriánkovu realitu? Vydeme-li z Buriánkova tvrzení, že „autenticita aktualizuje fikci“, dojdeme k závěru, že drobnými zásahy (zejména zvukovými) doplňuje skutečnou realitu, „fikci aktualizuje autenticitu“. Nikdy však ne v takové míře, abychom nerozpoznali, co si Buriánek přidal navíc, co si upravil pro své potřeby. Jakkoli si přizpůsobuje realitu, dbá na to, aby posluchače přesně uvedl do děje, tedy aby jim zodpověděl otázky kdy, kde a s kým natáčení právě probíhá. Miroslav Buriánek si dokumenty sám ohlašuje a poměrně pečlivě dbá na to, aby posluchače obeznámil s respondenty. V dokumentech nejsou uplatňována časová kritéria. Jsme obeznámeni s časovým vývojem události/příběhu/tématu, o němž se natáčí, ale samotné natáčení se v podstatě odehrává v bezčase. Orientovat se můžeme samozřejmě podle roku natočení a obsahu, z toho dokážeme mnohé odvodit, ale pokud se natáčí více dnů, nevíme, který den natáčení zrovna probíhá.

Občasná nejasnost v tom, kdo zrovna hovoří, kde a kdy se nacházíme, může být zapříčiněna i montáží. Buriánkova technika naplňuje podstatu montáže tak, jak si ji sám definoval – montáž aktivizuje interakci slova, zvuků a hudby. Uplatněním montážních postupů předkládá nové souvislosti, nové významy a možnosti interpretace, které mnohdy nemusejí být relevantně zdůvodnitelné. Pracuje s fantazií a představivostí. To nás navrací k problematice zobrazování reality. Tím, že nám, posluchačům, Buriánek nabízí množství interpretací, nás může svést na scestí nikoli žánrů, ale na scestí vnímání reality, v některých případech může být realita zastřena zvukovou kompozicí (jak upozorňovala Alena Zemančíková u pořadu *Solo skončilo*). Nejvíce pracuje s paralelní montáží. Konfrontuje různá hlediska, rozdílné pohledy a několik příběhů. Posluchači si mohou sami vybrat, která z předložených linií je pro ně nejsilnější, k jakému názoru se přikloní, s kým se ztotožní.

Jak a jakým způsobem Miroslav Buriánek vypráví, jsme se pokusili charakterizovat za pomoci filmové teorie a postupů při natáčení dokumentárních filmů. Zjistili jsme, že natáčení a zpracování rozhlasových dokumentů lze přirovnat k natáčení dokumentů filmových, a to z hlediska přístupu dokumentaristy k respondentům a na základě

způsobu, jakým dokumentaristé vyprávějí. Miroslav Buriánek ve svých pořadech dodržuje dokumentární formu, byť mnohdy ne zcela zřejmou, ale jak už bylo řečeno, vypůjčuje si terminologii i způsob zpracování z jiných uměleckých oblastí. Vyprávění se u něj odehrává v horizontále a vertikále, přičemž právě vertikála podléhá uměleckému zpracování a tím posunuje dokument za hranice publicistického stylu směrem ke stylu uměleckému. Schopnost vcítění se do pocitů natáčených respondentů mu umožňuje dostat se k mluvčím velmi blízko. Vliv jeho osobnosti se pak odráží v tom, co všechno jsou respondenti ochotni sdělit, kam až dokumentaristu pustí. Buriánek se stává, minimálně po dobu natáčení, přítelem zpovídaných, což mu umožňuje proniknout do jejich prostoru a do jejich světa tak, aby posluchačům poskytl relevantní pohled na daný problém či rozebírané téma. Ne vždy však můžeme říci, že se jedná o vyprávění. Některé z pořadů, jak se ukázalo při dosazování do vyprávěcích modů, jsou jen jakýmižto záblesky idejí, hrami a hříčkami, zkoušením, jak nevyprávět, ale ukazovat.

Odpovědí na otázku, zda Miroslav Buriánek stojí na rozcestí, nebo na scestí, je několik. Záleží na tom, jak si oba pojmy definujeme. V Buriánkově případě můžeme rozcestí chápat jako kombinaci stylů, žánrů, tvůrčích postupů, inspiračních zdrojů a témat, z nichž si režisér vybírá, libovolně s nimi nakládá a velice volně je skládá do výsledného tvaru. Vytváří tak novou cestu, jež ho může přivést na scestí, které však nemusí být vnímáno pejorativně. Scestím může být i nová cesta existující vedle již prošlapaných cest. Člověk na scestí bývá osamělý, nikoli však Miroslav Buriánek. Průvodkyněmi mu jsou jeho bývalé i současné kolegyně (Alena Zemančiková, Tamara Salcmanová). V jeho cestě ho následují, pomáhají mu překonávat překážky a zároveň ho drží ve vytyčeném směru, usměřují ho. Buriánek představuje novodobého kulhavého poutníka – musí se vyrovnávat s občasným překomponováním pořadů a z toho vyplývajícím posluchačským nepochopením a následným odmítnutím. Na druhou stranu podstoupením těchto rizik nám zprostředkovává nové, originální pohledy a možnosti, jak se lze také dobrat k cíli. Sám sobě pak škodí určitou pasivitou a rezignací nad snahou prezentovat se i v zahraničí, kde by s velkou pravděpodobností došel uznání. Zároveň by přestal kráčet po scestí sám a své pořady by tak mohl konfrontovat s ostatními dokumentaristy, kteří pojmají dokumenty podobným stylem.

Buriánek svým pojetím zvukovosti ovlivnil řadu tvůrců, například autory cyklu *Cesty* nebo Doru Kaprálovou, jejíž dokumenty se vyznačují taktéž uvolněnou kompozicí a snovostí. Pokud si však Buriánek nevychová následovnicka, stylového nástupce, nutně dojde k zániku té cesty, kterou on vytvořil. Zaroste časem a bude zapomenuta. Přijde někdo další a vyšlape si cestu novou, aktuálně používanou.

Poznámkový aparát:

- 1) Pojem feature byl v českém prostředí známý již před normalizací, avšak vlivem tehdejšího režimu se tento pojem nadlouho vytratil z rozhlasové terminologie.
- 2) V roce 1992 byl obnoven soutěžní festival Prix Bohemia Radio, který se v letech 1976–89 pořádal jako bienále. Od roku 1992 funguje soutěžní přehlídka Report, která je zaměřena na publicistiku a dokument a od roku 1993 se pravidelně koná nesoutěžní přehlídka všech typů rozhlasových pořadů s důrazem na literární a dramatické žánry Bilance.
- 3) John Grierson byl skotský filmový tvůrce. Mezi jeho přátele patřil například Robert Flaherty, který se proslavil dokumentem z roku 1922 *Nanuk – člověk primitivní* (*Nanook of the North*), jenž by se dal nazvat oslavou nebo obdivem ke každodennímu boji o přežití inuitského lovce. Právě na základě Flahertyho dokumentárních filmů Grierson poprvé v roce 1926 použil termín dokumentární jako popis zobrazování výjevů každodenního života obyčejných lidí s využitím prvků dramatické tvorby.
- 4) V originále kniha vyšla již v roce 1956, česky ji vydalo nakladatelství Orbis až o tři roky později v roce 1959. Já jsem pracovala s druhým, rozšířeným vydáním z roku 1961, vydaným týměž nakladatelstvím.
- 5) U pořadů označených hvězdičkou se nepodařilo dohledat rok vzniku.
- 6) „Úvodní díl rozhlasového seriálu *Jak se máte, Vondrovi? měl premiéru 25. prosince 1975 v 15.30 na stanici Praha. Úkolem koncipovat základ rodiny, jednotlivé typy, připravit sérii prvních dílů byla pověřena nejzkušenější dramaturgyně redakce rozhlasových her Jaroslava Strejčková.*“ ROZHLAS. 2012. *Jak se máte, Vondrovi?* [online]. [cit. 4. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasovych-her/253-jak-se-mate-vondrovi.html>.
- 7) František Mareš byl talentovaný autor rozhlasových her a her faktů. Na Marešových hrách faktů se podílel i Miroslav Buriánek. Mareš z rozhlasu odešel krátce po revoluci, naposledy se oba tvůrci viděli v roce 1992.
- 8) Zdeněk Barborka (1938–1994). Autor experimentální poezie, operní libretista a hudebník. V 60. letech ... byl zaměstnán v hudební redakci plzeňského rozhlasu. (...) V období tzv. normalizace Barborka psal prozaické a básnické texty ... a experimentoval s literárními díly jiných autorů. (...) MENCLOVÁ, V., VANĚK, V. *Slovník českých spisovatelů*. Praha : Libri, 2005. 822 s. ISBN 80-7277-179-5.
- 9) Dvojportrét Zdeňka Barborky se znovu vysílal v roce 2004 v rámci pořadu *Kaleidoskop*.
- 10) Například Ladislav Fuks – *Cesta do zaslíbené země* (1993), Virginie Woolfová – *K majáku* (1993), Jaroslav Duřich – *Masopust* (1998).
- 11) Pro příklad uveďme Jan Procházka – *Přestřelka* (1991), Jan Čep – *Zápisky Jiljího Klena* (1994), Arnošt Lustig – *Propast* (1999).
- 12) V roce 1994 získal cenu Prix Bohemia Radio za reklamu pro Autoservis Kaznějov.
- 13) Dokument *Pravěk pod křížovatkou*, koncipovaný jako montáž „složenou z vyprávění plzeňského archeologa Petera Brauna a jeho pomocníků a ze zvukových efektů“ [Kolář 1998 : 98], analyzuje ve své diplomové práci i Martin Kolář. K pořadu se vrací i v následujících kapitolách, v nichž se zaměřuje na jednotlivé složky dokumentu a všimá si zvukové a jazykové stránky a autorského přístupu.
- 14) Pořad *Prádelní šňůra standard*, charakterizovaný jako memorabile s milostnými epizodami a rafikou, je mozaikou či koláží dialogů, telefonátů a expresivních výkřiků. Tématem díla jsou milostné, ale i existenční problémy lidstva, do kterých se leitmotivicky prolíná odpočítávání času do zániku Země. Herecké postavy, mezi nimiž probíhá milostné pnutí, kromě Aleny Zemančíkové dále ztvárňují herci plzeňského divadla Pavel Kikinčuk a Monika Švábová. Postava Aleny Zemančíkové tvoří jeden z vrcholů milostného trojúhelníku, jenž se různě transformuje a modifikuje.
- 15) Na otázku, co si Buriánek pod pojmem autentický, autenticita představuje, odpověděl (cituji doslova): „*Autenticita je to, co je přítomné, jsou to vzrušivé zážitky z natáčení, to, co člověk naplno žije všemi smysly. Pak je kamufláž, kde si o autenticitě vyprávíme v prostředí pracovní. Proto dělám i dokumenty, protože se dostanu do života, do reality. Autenticita aktualizuje fikci*“ [OH Buriánek 2013].
- 16) S posledním Buriánkovým dokumentem *Cesty vody odpadní* (2012) se plzeňské publikum mohlo seznámit na veřejném poslechu. Jedním z průvodců podzemními stokami je i metalový zpěvák vystupující pod uměleckým jménem Lord Morbivod. Veřejného poslechu se zúčastnili fanoušci Morbivoda i kapel, jejichž je členem. Buriánek k tomuto veřejnému poslechu poznamenává (cituji doslova): „*Starší generace už stály a dokument přijaly, mladší generace z okruhu Morbivoda byly nadšené. Někomu se to zdálo příliš expresivní – splašky, odpady, hniloba, rozklad. Vyvolávalo to v lidech negativní emoce. Morbivod dokonce napsal písničku o svých pocitech, když jsme scházeli do stoky. Ale téma, myslím, zaujalo všechny*“ [OH Buriánek 2013]. Takový způsob spolupráce je přínosný pro obě strany. Režisér se díky odezvě publika neocitne v „deprimujícím vakuu“, hudebníci se zase dostali do povědomí lidí, kteří by o jejich práci jinak neměli nejmenší tušení.
- 17) Podrobněji o tomto projektu viz HANÁČKOVÁ, Andrea. „Je to i můj problém“: Několik zastavení nad dokumentárním cyklem ISMY po česku. In: *Svět rozhlasu: bulletin o rozhlasové práci*. Praha : Český rozhlas, 2006, s. 48–60.

- 18) Ve spolupráci s Alenou Vykydalovou zpracoval ještě téma amatérismu. Pořad *Expedice Čihalík aneb Nechtění pašeráci* premiérově uvedla stanice Českého rozhlasu 3 – Vltava 16. února 2005. Podrobnější informace o pořadu například zde <http://www.rozhlas.cz/vltava/ismy/_zprava/158108>.
- 19) „*Je to hnutí, je to hra, často silně ritualizovaná, je to životní styl, je to pojem i mezinárodní zkratka a vyjadřuje tyto tři hlavní kategorie: Bondage and Discipline (BD), Dominance and Submision (DS), Sadismus and Masochismus (SM). Základním principem BDSM je souhlas. Sadomasochistické hrátky se dějí se vzájemným souhlasem partnerů. Hra je principem. Domluva, dobrovolnost, zdraví a bezpečnost jsou základní pravidla aktivit BDSM.*“ RADIOSERVIS. 2012. *Týdeník Rozhlas* [online]. [cit. 20. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.radioservis-as.cz/archiv05/2905/29tipy2.htm>>.
- 20) Tento zvuk nejsem schopna přesně identifikovat. Osobně mi nejvíce připomíná odlepování lepicí pásky. Že by tak tomu mohlo být, se domnívám z toho důvodu, že v technikách BDSM je začleněno svazování a spoutávání vůbec.
- 21) V originále se muzeum jmenuje Sex Machines Museum.
- 22) Oriano Bizocchi je také majitelem Muzea kuriozit v San Marinu. Na nápad otevřít Muzeum sexuálních pomůcek ho přivedla účast na aukcích, kde se dražily i různé starodávné sexuální pomůcky.
- 23) Tento postup je zavedený i ve filmovém průmyslu. Jako dobrý příklad může posloužit film *Tenkrát na Západě* režiséra Sergia Leoneho. Když se na scéně poprvé objeví postava muže s harmonikou, je jeho příchod doprovázen právě hrou na foukací harmoniku. Takto je tomu po zbytek filmu, tudíž divák si konkrétní melodii spojí s konkrétní postavou. Dále je možné se s takovým postupem setkat i u rozhlasových her. Dušan Kozák rozlišuje dvojí typ zafixování zvukového prvku do paměti, spontánní a cílené. U cíleného zaměření „*je [na zvukovou událost] vědomě zaměřená pozornost percipienta a v jeho sluchovém vjemu dochází k fixaci zvukové narativnosti. Dochází k uvědomění si kauzality vztahů mezi jednotlivými zvuky událostí*“ [Kozák 2011 : 50].
- 24) Úryvky z písně Dělej mi to jako stroj: „*dělej mi to jako stroj, já chci křičet ojoj*“ nebo „*prosím znič mě, nepřestávej, už to bude, jak chceš, si mě podávej.*“
- 25) Amanda Lear (nar. 1939 nebo 1946) je francouzskou zpěvačkou, textařkou, skladatelkou, malířkou, televizní osobností, herečkou a spisovatelkou. O jejím raném životě se toho příliš neví. Není známé její přesné datum narození, pohlaví, jméno, národnost jejích rodičů ani místo, kde byla vychována. V roce 1965 se setkává s Dalím a na dlouhých 15 let se stává jeho múzou a blízkou přítelkyní. O jejich soužití vypráví v knize *Můj život s Dalím*, vydané v roce 1985.
- 26) Milan Kozelka (*1948) je básník, umělec, prozaik. Za normalizace byl perzekvován a několik let vězněn. Svá díla publikoval v samizdatech. Jako první u nás prosadil umění performance. V 90. letech se věnoval redaktorské i editorské činnosti. Přestože v jeho poezii jsou patrné stopy undergroundu, Kozelka sám sebe označuje jako radikálního anarchistu. Více: <<http://artist.cz/?id=6402>>.
- 27) ROZHLAS. 2012. *Miroslav Buriánek: Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [online]. [cit. 15. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/publicistika/_zprava/miroslav-burianek-celebrity-v-ponorce-aneb-gumove-projektily-milana-kozelky—358388>.
- 28) Název Ponorka dostala kniha po stejnojmenné olomoucké hospodě. Jedná se o absurdně pojaté vyprávění odehrávající se od 70. let do současnosti právě v prostoru Ponorky. Celebrity jsou fiktivní konfrontací živých i mrtvých osobností s dnešní realitou, ve sbírce Gumové projektily se Kozelka sarkasticky a skepticky vyjadřuje k současným společenským poměrům.
- 29) Vznik kapely Free Jazz Trio se datuje do roku 1971, ačkoli název Free Jazz Trio si hudebníci dali až během roku 1972. Do té doby hráli pod původním názvem Jazz Q. E. V. Zakládajícími členy FJT byli Milan Opravil (baryton a alt saxofon), Josef Černý (kontrabas) a Antonín Náplava (bicí). FJT patří k interpretům, kteří spadají do undergroundového hnutí, avšak jejich činnost neměla takovou odezvu jako například vystoupení The Plastic People of the Universe či jednoho ze zakládajících členů kapely Mejly Hlavy. Kapela si prošla několika personálními změnami, kdy se složení kompletně obměnilo. V současnosti s FJT alespoň příležitostně vystupuje jeden ze zakládajících členů, Antonín Náplava, jenž se do kapely vrátil po téměř třiceti letech. Kapela dosud funguje a úspěšně vystupuje.
- 30) ROZHLAS. 2013. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. [online]. [cit. 8. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/411041>.
- 31) ROZHLAS. 2013. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. [online]. [cit. 22. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/411041>.
- 32) Ženskou roli ztvárnila Jana Kubátová, mužskou Pavel Kikinčuk. Oba jsou členy plzeňského činoherního souboru Divadla Josefa Kajetána Tyla.
- 33) KLAUSNEROVÁ, E. 2009. *Černá můra Plzně* [online]. Rozhlas [citováno 13. 5. 2012]. Dostupné z WWW: http://www.rozhlas.cz/plzen/publicistika/_zprava/576767.
- 34) Kola však již nepocházejí z Rokycan, ale montují se v Kunovicích na Moravě, a to převážně ze součástek dovezených z Asie.
- 35) Bratři Jindřich a Jan Pospíšilovi dvacetkrát zvítězili na mistrovství světa v kolové. I díky nim si kolová začala získávat pozornost. Poprvé mistrovský titul získali v roce 1965 na mistrovství v Praze, poslední vítězství v kariéře vybojovali v roce 1988 v Německu.

- 36) Onou zákaznicí byla právě maskovaná Tamara Salcmanová, jež svoji roli zvládla zcela perfektně a i díky jejímu profesionálnímu přístupu byl Buriánek vůbec ochotný do obchodu jít. Jak se během osobního rozhovoru přiznal, sám by dovnitř nevkročil, prostředí a nabídka sexshopů je pro něj antiafrodiziakální.
- 37) Při diskuzi nad realizací tohoto dokumentu se Buriánek přiznal, že by na prodavaččin projev rád reagoval, ale hrozilo vykázaní z obchodu, proto se autor komentáře zdržel.
- 38) V teorii rozhlasových žánrů je zařazována mezi útvary analytické publicistiky. [Maršík 1999 : 5]
- 39) DENÍK REFERENDUM. 2013. *Utajené rozhlasové dokumenty* [online]. [30. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/14326-utajene-rozhlasove-dokumenty>>.
- 40) Více na <<http://www.novinky.cz/ekonomika/157735-solo-susice-konci-s-vyrobou-zapalek-presune-ji-do-indie.html>>.
- 41) Více na <<http://aktualne.centrum.cz/ekonomika/domaci-ekonomika/clanek.phtml?id=619307>>.
- 42) Plzeňský Ústřední hřbitov je významný i tím, že jsou zde pohřbeny některé osobnosti z řad umělců, divadelníků, spisovatelů, právníků či lékařů. Namátkou zmiňme Josefa Skupu, Karla Klostermanna či Jiřího Trnku.
- 43) Autoři knihy *Umění filmu* rozlišují zvuky na diegetické a nediegetické. Za diegetické považují takové, jejichž zdroj se nachází ve světě příběhu. Nediegetické zvuky jsou pak ty, které nevycházejí ze světa příběhu, jejich zdroj se nachází mimo příběh (například dodatečně přidaná hudba, jež dokresluje děj). Více viz Bordwell, T., Thompson, K. *Umění filmu* (2011).
- 44) Román z roku 1983 se odehrává ve Vídni za dob Rakousko-Uherska. Fuks čtenáře „zavádí hlavně do nejvyšší vídeňské společnosti – na hostiny, kde se podávají nejvybranější jídla..., do kuchyní a atmosféry knižecích salonů, do kulturního a sociálního ovzduší rakousko-uherské metropole z konce 19. století“. Více viz <<http://knihy.abz.cz/prodej/vevodkyne-a-kucharka>>.
- 45) Podrobněji o montážní škole pojednává například David Bordwell v knize *On The History of Film Style* (Cambridge : Harvard University Press, 1999).
- 46) MERRIAM–WEBSTER. 2012. *Memorabilia* [online]. [cit. 13. 12. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/memorabilia>>.
- 47) Tamtéž.
- 48) Tento pořad spadá do programu *Včera mi bylo patnáct*, který měl k rádiu přilákat mladé posluchače. Mimo něj se Vaculík také podílel na přípravě programu *Mikrofon mladých*, jenž se zabýval problémy věkem čerstvě dospělé generace.
- 49) Vaculík v rozhovoru s Milanem Pokorným přiznal, že čistotu žánru nedodrží ani v literatuře a píše především dle vlastních potřeb a vlastního citění. Ocítá se mimo žánr, ale může tak do svých děl vložit svoji životní zkušenost. Více viz <http://www.radioservis-as.cz/archiv12/49_12/49_titul.htm>.
- 50) TÝDENÍK ROZHLAS. 2012. *Ludvík Vaculík* [online]. [cit. 17. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.radioservis-as.cz/archiv12/49_12/49_titul.htm>.
- 51) Z jednotlivých analýz je zřejmé, že Buriánek v nastoleném trendu pokračuje a výrazně ho nemění. Taktéž spolupracovníci již dokážou jeho práci akceptovat. Přicházejí-li s kritikou, jedná se o kritiku konstruktivní, a tedy přínosnou.
- 52) Jedná se o herce plzeňského Divadla Josefa Kajetána Tyla Pavla Kikinčuka a Bronislava Kotiše.
- 53) Čerpala jsem z materie, kterou si Miroslav Buriánek již několik let vede a průběžně doplňuje. Obsahuje seznam pořadů od počátku kariéry až po současnost, útržky korespondence, recenze jeho pořadů a seznam ocenění. Tento přehled si režisér vede čistě pro svoji potřebu, jedná se o dokument z jeho soukromého archivu, který není určen k publikování.
- 54) John Grierson (1898–1972) byl průkopníkem dokumentárního stylu, často považovaný za otce britského a kanadského dokumentárního filmu. V roce 1926 použil slovo dokumentární v hodnocení Flahertyho *Moany*.
- 55) Vycházím ze své osobní zkušenosti, když jsem měla možnost hovořit s lidmi různého věku a vzdělání a vyslechnout si jejich názor na probíhající změny.
- 56) DENÍK REFERENDUM. 2013. *Utajené rozhlasové dokumenty* [online]. [18. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/14326-utajene-rozhlasove-dokumenty>>.
- 57) Je zajímavé, že se žádný z dokumentů nedotýká Plzeňska, natáčelo se v Praze.
- 58) Cyklus *Manželské etudy* se začal natáčet v roce 1980. Autorka Helena Třeštíková po dobu šesti let natáčela šest manželských párů. Natáčení začínalo v okamžiku svatby sledovaných dvojic a končilo v roce 1986. V televizi se cyklus objevil v roce 1987. Dokumenty se dočkaly diváckého úspěchu, proto vzniklo jejich pokračování pod názvem *Manželské etudy* po dvaceti letech. Ty se natáčely v letech 1999–2005 a taktéž zaznamenaly velice kladné přijetí diváků.
- 59) Termín voiceover pochází z filmové tvorby. Označuje se jím mluvené slovo, jehož původce není v obraze přítomen. Voiceover se nejčastěji užívá tam, kde je potřeba dovysvětlit dění, jež má divák před očima. Často se takového postupu užívá v dokumentárních filmech nebo v situacích, kdy je potřeba vyjádřit vnitřní hlas hrdiny.

Soupis literatury a pramenů

a) prameny

Všechny uvedené auditivní prameny byly zapůjčeny ze soukromého archivu Miroslava Buriánka.

Dokumenty

- BURIÁNEK, Miroslav. *Sadistické variety aneb Kde končí hra* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 20. 7. 2005, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 50 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Mašinky lásky aneb Sex s robotem* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 1. 1. 2006, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 30 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Zašlá sláva lázní Kyselka* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 25. 3. 2006, Český rozhlas 2 – Praha. Režie Miroslav Buriánek. 54 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 4. 7. 2007, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 58 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 9. 1. 2008, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 58 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 1. 5. 2009, Český rozhlas Plzeň. Režie Miroslav Buriánek. 54 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Příběh dramaterapie* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 22. 10. 2008, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 57 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Legenda značky Favorit Rokycany aneb Historie a krach světoznámé továrny na výrobu jízdních kol* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 13. 1. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 57 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 1. 1. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 39 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Přežila jsem ... Dokumentární pásmo o transportech plzeňských Židů do Terezína* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 22. 5. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 32 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 19. 1. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 58 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Solo skončilo, Solovačka žije* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 11. 3. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 58 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Interiéry Adolfa Loose v Plzni* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 17. 5. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 43 minut.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Sbohem, monarchie aneb Funerální leporelo* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 31. 12. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 44 minut.

Scénáře pořadů

- BURIÁNEK, Miroslav. *Sadistické variety aneb Kde končí hra* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Mašinky lásky aneb Sex s robotem* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav. *Legenda značky Favorit Rokycany aneb Historie a krach světoznámé továrny na výrobu jízdních kol* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Přežila jsem ... Dokumentární pásmo o transportech plzeňských Židů do Terezína* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.

- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Solo skončilo, Solovačka žije* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlasu Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Interiéry Adolfa Loose v Plzni* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlasu Plzeň.
- BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Sbohem, monarchie aneb Funerální leporelo* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlasu Plzeň.

b) literatura

- ALTMANN, Lothar (ed). *Lexikon malířství a grafiky*. 1. vyd. Praha : Knižní klub, 2006. 664 s. ISBN 80-242-1576-4.
- BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2004. 145 s. ISBN 80-7331-010-4.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu : úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : AMU, 2011. 639 s. ISBN 978-80-73331-217-6.
- BOUČEK, Zdeněk, ROTTENBERG, Ivo. *ABC lovce zvuku*. 1. vyd. Praha : Práce, 1974. 242 s.
- BRANŽOVSKÝ, Josef. *Renesance rozhlasové publicistiky : 3. sešit problémových pořadů*. Praha : Československý rozhlas, 1964. 303 s.
- BRANŽOVSKÝ, Josef. *Rozhlasová žatva 1964 : Sborník odměněných pořadů*. Praha : Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1966. 227 s.
- BRANŽOVSKÝ, Josef. *Rozhlasová žatva 1965*. Praha : Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1966. 347 s.
- BRANŽOVSKÝ, Josef. *Rozhlasová žatva 1966 : Sborník významnějších pořadů*. Praha : Studijní oddělení Čs. rozhlasu, 1967. 281 s.
- BURIÁNEK, Miroslav. Smysly nelžou. *Svět rozhlasu*, 2004, č. 12, s. 29–31. ISSN 1213-3817.
- DENÍK REFERENDUM. 2013. *Utajené rozhlasové dokumenty* [online]. [30. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/14326-utajene-rozhlasove-dokumenty>>.
- DENÍK REFERENDUM. 2013. *Utajené rozhlasové dokumenty* [online]. [18. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/14326-utajene-rozhlasove-dokumenty>>.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michalovič. *Kamerou, tužkou i perem*. 2. rozš. vyd. Praha : Orbis, 1961. 477 s.
- HALADA, Jan, OSVALDOVÁ, Barbora a kol. *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. 1. vyd. Praha : Libri, 1999. 255 s. ISBN 80-85983-76-1.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. 207 s. ISBN 978-80-86928-79-1.
- JANEČKOVÁ, Bronislava, VACULÍK, Ondřej. Ukázky české rozhlasové dokumentární tvorby napříč desetiletími. *Svět rozhlasu*, 2010, č. 24, s. 18–20. ISSN 1213-3817.
- JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha : Český rozhlas, 2003. 667 s. ISBN 80-867-6200-9.
- JEŠUTOVÁ, Eva (ed). *99 významných uměleckých osobností rozhlasu : čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha : Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008. 198 s. ISBN 978-80-254-1703-4.
- KLAUSNEROVÁ, E. 2009. *Černá měra Plzně* [online]. Rozhlas [citováno 13. 5. 2012]. Dostupné z WWW: http://www.rozhlas.cz/plzen/publicistika/_zprava/576767.
- KOLÁŘ, Martin. *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 1998.
- KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditívnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Dizertační práce, Filmová a televizní fakulta VŠMU Bratislava. Bratislava : Vysoká škola múzických umění, 2011.
- KUSSOVÁ, Marta. *Rozhlasová umělecká publicistika*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1990. 57 s. ISBN 80-7066-115-1.
- MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha : Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999. 60 s.
- MERRIAM–WEBSTER. 2012. *Memorabilia* [online]. [cit. 13. 12. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/memorabilia>>.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.
- PÍCHA, Alexandr. Diskusní poznámka A. Píchy. *Svět rozhlasu*, 2001, č. 6, s. 17.
- RUSS-MOHL, Stephan, BAKIČOVÁ, Hana. *Žurnalistika : komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. 1. vyd. Praha : Grada, 2005. 292 s. ISBN 80-247-0158-8.

- RADIOSERVIS. 2012. *Týdeník Rozhlas* [online]. [cit. 20. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.radioservis-as.cz/archiv05/2905/29tipy2.htm>>.
- ROZHLAS. 2012. *Miroslav Buriánek: Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [online]. [cit. 15. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/publicistika/_zprava/miroslav-burianek-celebrity-v-ponorce-aneb-gumove-projektily-milana-kozelky—358388>.
- ROZHLAS. 2013. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. [online]. [cit. 8. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/411041>.
- ROZHLAS. 2013. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. [online]. [cit. 22. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/411041>.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace : Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 1995. 149 s. ISBN 80-7067-531-4.
- THE CANADIAN ENCYCLOPEDIA. 2013. *John Grierson* [online]. [cit. 23. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/john-grierson>>.
- THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu : přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. Praha : AMU, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.
- TÝDENÍK ROZHLAS. 2012. *Ludvík Vaculík* [online]. [cit. 17. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.radioservis-as.cz/archiv12/49_12/49_titul.htm>.
- ZINDEL, Udo, REIN, Wolfgang. *Das Radio-Feature : ein Werkstattbuch*. Konstanz : UVK-Medien, 2007. 424 s. ISBN 978-3-89669-499-7.

Rozhovory vedené formou Oral History

- OH BURIÁNEK 2013. Rozhovor s MgA. Miroslavem Buriánkem, leden 2013, Český rozhlas Plzeň.
- OH BURIÁNEK 2013. Rozhovor s MgA. Miroslavem Buriánkem, březen 2013, Český rozhlas Plzeň.

Příloha č. 1

Miroslav Buriánek a Tamara Salcmanová
při natáčení dosud posledního společného pořadu *Cesty vody odpadní* (2012).



Foto: Kateřina Chmelíčková

Příloha č. 2

Seznam oceněných pořadů na soutěžních přehlídkách REPORT v letech 1993–2012

REPORT 1993 (II. ročník)

Kategorie II. Dokument, feature: **1. cena za pořad *Americana***

REPORT 1994 (III. ročník)

Hlavní cena generálního ředitele Českého rozhlasu za pořad ***Nesmělý host na konci lavice***

REPORT 1995 (IV. ročník)

Cena za originální tvůrčí přístup za pořad ***Zimmer Frei***

REPORT 1996 (V. ročník)

Kategorie C: Dokumentární pořady: **2. cena za pořad *Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem***

REPORT 1997 (VI. ročník)

Hlavní cena generálního ředitele Českého rozhlasu za pořad ***Pravěk pod křížovatkou***

REPORT 2000 (IX. ročník)

Kategorie C: **2. místo za pořad *Překlady režiséra Vladimíra Tomeše***

REPORT 2001 (X. ročník)

Kategorie B: Publicistický nebo dokumentární pořad (do 30 minut): **2. cena za pořad *Cheban Luděk Šnepp***

REPORT 2002 (XI. ročník)

Kategorie C: Dokument: **3. cena za pořad *Vlkoňové v Jednadvacítce***

REPORT 2003 (XII. ročník)

Kategorie C: Dokument: **2. cena za pořad *Ačkoli báseň...***

REPORT 2004 (XIII. ročník)

Kategorie C: Dokument: **3. cena za pořad *Prádelní šňůra standard***

REPORT 2005 (XIV. ročník)

Kategorie III. Dokument, feature, pásmo: **3. místo za pořad *Šibenice v Bečově***

REPORT 2006 (XV. ročník)

Kategorie II. Publicistický pořad: **1. místo za pořad *Mašinky lásky***

REPORT 2007 (XVI. ročník)

Kategorie B: Publicistický pořad: **1. místo za pořad *Celebrity v Ponorce***

REPORT 2011 (XX. ročník)

Kategorie II. Publicistika: **1. místo za pořad *Otlé ach...***

Příloha č. 3

Ukázky scénářů analyzovaných pořadů (transkript ponechán v původním znění)

Ukázka I**Sadistické variety aneb Kde končí hra (2005)****Autor a režisér: Miroslav Buriánek****Dramaturg: Jitka Škápíková****mirbur**

Nechtělo by se mi do toho, nevidím v tom nic vzrušivého teda...
pro sebe...

domina

Nikdy neříkejte nikdy!
(smích hlasitý s volánky lascivity)
Každopádně aspoň z mých zkušeností, tak penis vydrží strašně moc... varlata... až je to neuvěřitelný kolikrát...
mně taky naskakovala husí kůže, ale opravdu v tomhleto případě...

mirbur

(druhý plán, těsně na hranici slyšitelnosti)
Není poškozen?

domina

Tak pokud se prostě postupuje jako nějak normálně, neporušují se nějaký šílený zásady, tak jako není porušen. Je malinko přiškrcen, je malinko vytažen, ale přežívá, přežívá... opravdu neděje se s tím nic tak strašného. Já teda jsem člověk, kterej nejde v tomhleto případě do extrémů. Nejsem ten typ, kterej by prostě pána zavěšoval za varlata na kladku, aniž by jim byla nějaká jiná další opora. To není můj styl, ale nicméně, dá se to opravdu, pevný materiál... no...

mirbur

To byl muž a teď je zde žena, která v podobném smyslu má též zavěšeno závaží. Jak je to tam zachyceno, to je... já to nedovedu ani pojmenovat...

domina

Nu... takže tohle se obvykle dává na... malé a velké stydké pysky. Aspoň z mých zkušeností je v tom případě mít aplikovaný piercingové kroužky, za který se potom zachycuje to závaží, aby to na něčem drželo. Kdyby se to dávalo pouze na klipsničky, na kolíčky, tak by v tomhleto případě to těžký závaží, tak by sjelo a neskutěným způsobem by to poškodilo. Dívka by mohla začít krváčet a celá akce potom je v podstatě zničená. Jak jsem se vyjadřovala tady o mužském pohlaví, tak mě o něco víc mrazí v zádech, ale nicméně i dámské pohlaví vydrží poměrně dost.

Ukázka II**Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti (2007)****Autor a režisér: Miroslav Buriánek****Dramaturg: Michal Lázňovský****mirbur**

Vracíš se zpět do Sovince dneska?

Štreit

Ještě dneska musím bejt doma.

mirbur

Tak to je noční jízda.

zvukový obraz 22***ze – bubny ze Sovince******ze – zařve lev******hudba – Variácie, časkód 00.00-00.13, jasný vitální vzryv stahovat*****mirbur (studio)**

Na hradě Sovinec před zahájením výstavy sochaře Michala Gabriela.

(kroky na cestě v písku)**mirbur**

Tak jsme na hradě Sovinec. A s Michalem...

Gabriel

Na pátém nádvoří, nevím přesně, nepočítal jsem to, ale to poslední.

mirbur

Tam je poslední nádvoří a výstava.

Gabriel

Tam je výstava.

mirbur**Vstup na výstavu.****(šramoty)****mirbur**

Tady už je zvíře.

Gabriel

Tady je skupinka zvířat. Jsou to něco mezi levhartem, pumou, jaguárem.

(dvojí kroky na dřevěném schodišti)**Gabriel**

Ono se to nezdá, ale těch soch je poměrně hodně a víc jako nezvládlí, co se týče dopravy.

mirbur (studio)

S Jindřichem Štreitem na nádvoří hradu Sovinec před vernisáží Gabrielovy výstavy. Ohlédnutí.

Ukázka III**Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky**

Autor a režisér: Miroslav Buriánek

Hrají: Jana Kubátová a Pavel Kikinčuk

studio S-4 (kukaň)

mirbur**(čte popis zvukového obrazu, který je slyšet ve II. plánu, a to asynchronně)**

Noc na Denisovo nábřeží v Plzni před zašlou, zchátralou budovou městských lázní, zatroubí klakson, přes opravený most nad Radbuzou s rachotem přejede noční tramvaj linky číslo 1, z blízkého nádraží zahouká elektrická lokomotiva, kroky dvou lidí, ženy a muže, jsou to žena láska a muž láska, chmurní milenci. Energicky klapou kramlíčky dámských střevíčků, v závěsu unaveně šlapou pánské polobotky na vlhce olezlé, kluzké dlažbě nábřeží směrem přes most U Jána k opuštěné, temné, zpustošené budově bývalých městských lázní.

zvukový obraz (dtto)**dialog****studio S-3-plenér**

(herci si repliky vyměňují v chůzi, na detailu kroky, ve II. plánu zní zvuková imprese noci na Denisovo nábřeží před zdevastovanou budovou městských lázní v Plzni)

žena láska

Už vylezl.

muž láska

Měsíc?

žena

...je v úplňku.

muž

Nemám se rád.

žena

Nech toho, prosím tě. Nepřeháněj!

muž

Nepřeháním.

žena

Přeháníš.

muž

Nepřeháním.

DO ČÍSLA PŘISPĚLI

- Bauman Milan, PhDr.**, bývalý redaktor ČsRo a ČRo, redaktor, popularizátor vědy
- Bělohávek Tomáš, Mgr.**, archivář, Archivní a programové fondy, ČRo
- Hanáčková Andrea, Mgr., Ph.D.**, dokumentaristka, teoretička a kritička, VŠ pedagožka Olomouc
- Havránková Adéla, Mgr.**, specialista mezinárodních vztahů, Mezinárodní odd., ČRo
- Holubová Magda, Mgr.**, specialista mezinárodních vztahů – senior, Mezinárodní odd., ČRo
- Hubička Jiří, Mgr.**, dramaturg, autor, redaktor, Archivní a programové fondy, ČRo
- Chudinová Eva, PhDr., Ph.D.**, Ústav mediálních studií, Fakulta masmédií PEVŠ Bratislava
- Jandová Zora, MgA.**, šéfredaktorka Rádía Junior, ČRo
- Janečková Bronislava, PhDr.**, redaktorka publicistiky, Tvůrčí skupina publicistiky a dokumentu, ČRo
- Ješutová Eva, Mgr.**, historička, vedoucí Archivních a programových fondů, ČRo
- Kasala Luboš, Ing.**, programový manažer Zelené vlny RTVS
- Kolářová Bohuslava, PhDr.**, redaktorka, Archivní a programové fondy, ČRo
- Konrádová Jarmila**, dramaturgyně, publicistka, externí spolupracovnice ČRo – Vltava
- Kopecký Tomáš**, redaktor, Centrum zpravodajství, ČRo Sever
- Maršík Josef, PhDr., CSc.**, pedagog Katedry žurnalistiky FSV UK Praha, rozhlasový teoretik, publicista
- Matys Rudolf**, býv. redaktor literární redakce ČRo, básník, prozaik, publicista, literární historik a kritik
- Menger Jan, Bc.**, náměstek GŘ ČRo pro regionální vysílání, ředitel ČRo Regina a ČRo Region, Středočeský kraj
- Poliaková Martina, Mgr.**, rešeršistka, rešeršní oddělení, ČRo
- Rožánek Filip**, analytik, kancelář náměstka Sekce pro strategický rozvoj, ČRo
- Růžičková Jarmila**, tajemnice ředitele ČRo Brno
- Seemann Richard, PhDr.**, publicista, zahraničněpolitický komentátor, poradce GŘ ČRo
- Smolková Martina, Bc.**, studentka Katedry divadelních, filmových a mediálních studií FF UP Olomouc
- Střelcová Stanislava, PhDr.**, hudební redaktorka, nyní externí spolupracovnice ČRo
- Svoboda Jiří, Ing.**, náměstek generálního ředitele ČRo, Sekce pro strategický rozvoj, ČRo
- Unger Oldřich**, redaktor, reportér, hlasatel, lovec zvuků
- Vaculík Ondřej**, redaktor, předseda redakční rady Světa rozhlasu
- Volný Sláva ml., PhDr.**, redaktor, Archivní a programové fondy, ČRo
- Zemančíková Alena, Mgr.**, dramaturgyně, redaktorka, autorka, ČRo – Vltava



Svět rozhlasu č. 30

Bulletin o rozhlasové práci

Vydává Český rozhlas

Odbor Archivních a programových fondů, Vinohradská 12, 120 99 Praha 2

Redakční rada:

Ondřej Vaculík, předseda

Tomáš Bělohávek, Jiří Hubička, Dagmar Jaklová, Eva Ješutová,

Bohuslava Kolářová, Josef Maršík, Rudolf Matys, Vladimír Příkazský,

Filip Rožánek, Sláva Volný

K vydání připravily: Bohuslava Kolářová, Kamila Hugrová, Eva Ješutová

Prosinec 2013

ISSN 1213-3817