

Obsah

ÚVODEM	3
ROZHLAS VE SVĚTĚ	
Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.: Poznámky z 18. ročníku Prix Marulić	4
Mgr. Martin Vejvoda: Návštěva Rady a vedení Českého rozhlasu v ORF	6
Mgr. Adéla Havránková: Ve spleti budov a jazyků – pracovní stáž v Evropské vysílací unii	7
Bc. BcA. Martin Melichar: Lipský seminář poukazuje na klady a zápory nejen německého mediálního systému	8
ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE	
Ondřej Vaculík: Kdo je průměrný posluchač?	9
Jít za hranice toho, co o sobě víme (Rozhovor Svatavy Antošové s Mgr. Alenou Zemančíkovou)	10
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.: Rozhlasové herectví jako námět výzkumného záměru aneb Stroj netleská	14
Zuzana Řezníčková: V zóně mezilidských vztahů	17
Tereza Osmančíková: Vičí ukolébavka	18
Barbora Křížová: Nádraží Victoria	21
Zuzana Řezníčková: Enigma Emmy Göring	22
PhDr. Kateřina Křenová: Embedovatelný přehrávač a sportovní streamy – novinky na webu Zprávy.rozhlas.cz	24
Štefan Horský: Kde se vzal moderátor?	25
PhDr. Josef Maršík, CSc.: Okénko rozhlasových pojmů 4	26
ROZHLASOVÁ HISTORIE	
Mgr. Eva Ješutová: Československý rozhlas a listopad 1989	30
Jindra Klímová: Kapky čínů v moři událostí...	41
Ing. Miloš Šenkýř: Brněnské rozhlasové devadesátiny	43

ROZHLASOVÁ TECHNIKA

- Bc. Filip Šír: **Problematika zvukových dokumentů v paměťových institucích** 46
 Mgr. Eva Ješutová: **Společnost pro historické nosiče navštívila Český rozhlas** 50

OSOBNOSTI – VÝROČÍ

- PhDr. Zuzana Zatloukalová: **Jan Slimáček** 51
 Mgr. Tomáš Bělohávek: **Petr Zborník** 51
 PhDr. Bohuslava Kolářová: **Pavel Vítoch** 53
 Mgr. Pavel Kobera: **JUDr. Václav Jindřich Linhart** 54
 PhDr. Richard Seemann: **Ing. Igor Kratochvíl, CSc.** 55
 PhDr. Bohuslava Kolářová: **PhDr. Zdenka Baronová** 56
 Alena Škraňková: **Bohumil Brádle** 59
 Mgr. Jiří Hubička: **Aleš Voves** 60
Karel Jezdinský
 (Rozhovor PhDr. Slávy Volného s Karlem Tejkalem) 63
 PhDr. Bohuslava Kolářová: **Josef Kettner** 66
 Václav Bělohavý ml.: **Vítězslav Mokroš** 68
Další jubilea 2. pololetí 2014 69

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

- Listopad 1989** 71

PŘÍLOHA

- Lenka Veverková: **Rozhlasová tvorba Daniely Fischerové**
 (bakalářská práce) 88
 Bc. Ondřej Ševčík: **Sound design/zvukovost
 v současném rozhlasovém dokumentu**
 (magisterská diplomová práce) 103
DO ČÍSLA PŘÍSPĚLI 131

ÚVODEM

Vážení čtenáři,

tentokrát nepříliš rozsáhlá rubrika **Rozhlas ve světě** přináší zajímavé postřehy prof. MgA. Jana Vedrala, Ph.D., z 18. ročníku mezinárodního festivalu Prix Marulic, zprávu o návštěvě Rady a vedení Českého rozhlasu v ORF, kterou napsal Martin Vejvoda, a další dva inspirativní články.

Prvním textem v **Rozhlasové teorii a praxi** je Vaculíkův článek *Kdo je průměrný posluchač?*, kterým reaguje několika poznámkami na příspěvek Bc. Jana Mengra „Sítě regionálních stanic Českého rozhlasu v roce 2014“ (Svět rozhlasu 30/2013). Svatava Antošová hovořila s Mgr. Alenou Zemančíkovou o provázanosti kritického myšlení, umělecké reflexe a váhy slova v článku *Jít za hranice toho, co o sobě víme*, který ve zkrácené podobě přetiskujeme z časopisu Tvar. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., je autorkou stati *Rozhlasové herectví jako námět výzkumného záměru aneb Stroj netleská*. Doplnují jej analýzy rozhlasových her studentů Katedry divadelních, filmových a mediálních studií Univerzity Palackého v Olomouci. PhDr. Kateřina Křenová nazvala svůj článek *Embedovatelný přehrávač a sportovní streamy – novinky na webu Zprávy.rozhlas.cz*. Bývalý kolega ze Slovenského rozhlasu Štefan Horský se zamyslel nad tím, kde se vzal moderátor. Již čtvrté pokračování *Okénka rozhlasových pojmů* nám napsal PhDr. Josef Maršík, CSc., z Fakulty sociálních věd UK.

Co by mohlo tvořit obsah rubriky **Rozhlasová historie** v tomto období než listopadové události roku 1989? Obsáhlá stať *Československý rozhlas a listopad 1989* Mgr. Evy Ješutové přibližuje tyto dny nejen „mladším ročníkům“, které je nezažily. Jako historička vychází z ověřených archivních dokumentů a přináší tak objektivní pohled na dění v Československém rozhlase. Jindra Klímová nazvala svou úvahu nad touto nejednoduchou dobou *Kapky činů v moři událostí... Neopomněli jsme ani brněnské rozhlasové devadesátiny*.

Uvítali jsme příspěvek Bc. Filipa Šíra do rubriky **Rozhlasová technika**, která nebývá ve Světě rozhlasu tak častá. V článku se zabývá problematikou zvukových dokumentů v paměťových institucích.

Rubrika **Osobnosti – výročí** obsahuje 11 medailonů rozhlasových pracovníků, na jejichž jména si mnozí ani nepamatují, ale v rozhlasové historii mají pevné místo.

Rozhlasový dokument – v tomto oddíle přetiskujeme originální texty rozhlasového vysílání Československého rozhlasu v listopadových dnech (jako kdyby se vlastně nic „nedělo“)… A také informace, které zazněly v zahraničních rozhlasech.

Přílohou tohoto čísla jsou zkrácené verze bakalářské práce Lenky Veverkové *Rozhlasová tvorba Daniely Fischerové (DAMU)* a magisterské diplomové práce Bc. Ondřeje Ševčíka *Sound design/zvukovost v současném rozhlasovém dokumentu*. Pokud bude mít kdokoli chuť a zájem přečíst si práce celé, jsou uloženy v Archivu Českého rozhlasu nebo je na požádání poskytnou sami autoři.

Mínili jsme také v tomto čísle pokračovat v rozhovorech s vedoucími pracovníky Českého rozhlasu. Bohužel, předseda redakční rady Ondřej Vaculík i náměstek generálního ředitele pro program a vysílání Mgr. René Zavoral byli mimořádně zaneprázdněni, a tak vám zamýšlené povídání můžeme slíbit v příštím čísle.

Věříme, že si ve dvaatřicátém čísle revue Světa rozhlasu najde každý něco nového, a také věříme, že i v dalších letech budeme vycházet i za vaší spolupráce. Na vaše podněty a připomínky se těší

redakce

ROZHLAS VE SVĚTĚ

Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Poznámky z 18. ročníku Prix Marulic

(Namísto cestovní zprávy o pobytu na Mezinárodním festivalu rozhlasových her a dokumentu „Old texts revisited“)

1. Tento menší, komorní, dělný a přátelský festival je díky letitému úsilí ČRo příznivě nakloněn. Rozhodně zde nezažíváme pocity rozhlasů druhého řádu v dvourychlostní auditivní Evropě, jak se nám to občas přihází na velkých festivalech v Berlíně či Turíně. Pro navazování a rozvíjení pracovních vztahů i pro diskusi a inspiraci je Prix Marulic (PM) ideálním místem. Zásluhy na našem solidním renomé mají předchozí účastníci, jmenovitě zesnulý Z. Bouček, který patřil ke generaci zakladatelů festivalu. Na dobrém renomé ČRo se podíleli i A. Zemančíková, V. Rusko, M. Velíšek, H. Pekárek, I. Chrz, A. Vrzák (hlavní cena za Vojcka) a snad i moje maličkost, štafetu přebírá (i v pořadatelské zemi) mladší generace – K. Rathouská, P. Mančal, L. Železný... Letos jsme, pravda, v preselekcii přišli o dva velké literárně-dramatické pořady (rozhodnutí chorvatských kolegů je možné zpochybňovat, ale jisté je, že až tak velká křivda se ČRo nestala) a dokument jsme vůbec neposlali, takže v soutěži nám zůstaly dvě minutové hry (před rokem ještě na druhém a třetím místě) tvůrců Rathouská (dramaturgie) a Mančal (režie), které se na short listu ve své kategorii ocitly na 4. a 5. místě. Lze konstatovat, že ČRo přípravu na festival nedocenil, a to zejména při promyšlení a přípravě pořadů, které by sem mohly být delegovány. Nedostatek toho, z čeho bylo lze vybírat, byl podstatnějším pochybením, než i uvnitř ČRo zpochybňovaný výsledek naší domácí výběrové komise. „Vem na dlani chlup, a kde nic není, ani čert nebere.“
2. Potíže při předvýběru v ČRo budí samozřejmě i samotné poněkud pythické tematické vymezení festivalu a jeho aplikace. I při benevolentním přístupu k tématu starých (podle upřesnění do roku 1921 vzniklých) textů (přičemž text je vnímán kulturně ne jako verbální vyjádření, ale jako umělecký, ba dokonce i pouze umělý lidský výtvar) by bylo možné uplatnit pochybnost o relevanci k tématu festivalu hned u několika vítězných pořadů. To si sami pořadatelé festivalu uvědomují a, jak vyplynulo z místních debat a také třeba z korespondence mezi K. Žantovskou a šéfkou festivalu T. Gašparović, hodlají to v příštích ročnících napravit. Přesto zde zůstává výzva pro rozhlas veřejné služby – znovu nahlédnout a zprostředkovat obsahy (sdělení, poselství, výzvy, hádanky) minulosti dnešními očima a dnešními (a auditivními) výrazovými prostředky dnešním posluchačům. Žádáno není opakování povinné školní látky v katedrově edukativní formě, ale invenční a dneškem tematizované znovupřečtení inspirativního obsahu (ona Derridova slavná a nejasná dekonstrukce ve snad dokonce původním slova smyslu). Takových pořadů, resp. pořadů koncipovaných a vyráběných s podobným zřetelem, opravdu v produkci ČRo není, jmenně řečeno, nadbytek.
3. Za léta, kdy festival sleduji, dochází ke zřetelnému posunu od interpretace starých předloh (třeba v podobě jejich soudobé inscenace) a od více či méně šikovně skrytých edukativních pořadů o osobnostech, dílech, mýtech národních kultur (pojatých navíc zpravidla vážně a vzatých takřikajíc „za bernou minci“) k posilování relace mezi informacemi zahlceným, ale věděním a pochopením nepoznamenaným dneškem a jakýmsi fenoménem minulosti, který ale je pro dnešek tak či onak (podle přesvědčení tvůrce, neboť ani subjekt tvůrce a jeho starost o svět a látku nebývá zakrývána) důležitý. Jde tedy o projev kontextualizace, při níž jsou, v lepších případech, vystaveny, znovu přečteny, znovu oceněny a zváženy hodnoty, na něž se dnešní kultura často slepě papouškovsky odvolává, či fenomény, které zde jako jakási očekávatelná, ale přitom obsahově vyprázdňená součást „dobrého vzdělání“ v diskurzech automaticky přetrvávají. Letos takovými případy byla např. hudebně kabaretně arsakusticky zpracovaná Kleistova revoluční publicistika v Hessenském listu, nápaditě dekonstruovaný povinný text německých středních škol; také persiflovaný, měšťanského romantizující a kýčovitě ambaláží zbařený příběh slavné Dámy s kaméliemi a Verdiho operního cajdáku ušitého z Dumasovy látky.
4. Zásadně se mění vyprávěcí strategie (chcete-li dramaturgie) pořadů, které často oscilují na nejasné a našťestí dobře prostupné hranici mezi features a hőspiel (tedy mezi non-fiction a fiction). Obvyklý postup našich dřevních dokumentů: vypravěč – redaktor se vzdělávacím textem, expert ve studiu vyjadřující se k jakémusi odbornému aspektu látky, ukázka z díla zachovaná (je-li), nově načtená – to vše „protřepat, nemíchat“ a servírovat, případně

dochutit familiárním vtipkovaním jako v Toulkách českou minulostí, na PM letos prezentovaly ve svých slabších (a jen pořadatelé vědí proč vybraných) příspěvcích jen rozhlas z totalitních zemí, Číny a Íránu. Ona neoblomná jistota ve správnosti interpretace překládaných faktů (jak se obě země starají o lidovou kulturu menšin) souvisí – jako celá didakticko-edukativní dikce podobných spíše „nalévacích“ než vzdělávacích pořadů – právě nějak s oním totalitářským vlastněním pravdy. Na rozdíl od této strategie hledají jiní tvůrci cestu k pravdě a poznání přes různé meandry překážek a domněnek, toto drama (či komedie – jako u loňského vítězného Pláště z produkce BBC) poznávání a chápání činí pořady vnitřně napínávacími. (S rizikem, které se u některých projevuje, že se nakonec více dozvídáme o tvůrčově rozkotané duši a nejasném vzdělání než o předmětu, o němž chtěl vyprávět.) Neprezentovat fakta, ale problémy, nevyžadovat souhlas, ale spolupřemýšlení posluchačů, nebýt všeználkem („chytrým jako rádio“), ale hledačem, nerval skutečnost do svých prefabrikovaných (ideologizovaných) schémat, ale pokorně jí naslouchat... Pak může být poznání posluchačským dobrodružstvím a obtisknout se hlouběji do vědomí v záplavě banálních a vesměs persvazivních sdělení, jimž je posluchač permanentně všude vystavován.

5. Každý rok se stupňují nároky na kvalitu zvuku, na propracovanost a dokonalost zvukového plánu auditivních děl, na komplexnost onoho „space“, vesmíru, v němž dílo vzniká a rozvíjí se. Dokumentárnost (ve smyslu autenticity zvuku) se prolíná i do uměleckých fiction tvarů. Autenticita zvuku (a nejen zvuku, ale skutečně onoho „zvukového prostředí“) se stává do jisté míry snobskou mantrou, která opravňuje různé zahraniční výlety dokumentaristů (pro ty, kteří jsou ochotní jim to platit). A tak nám letos Australané natáčeli v Mexiku na místních slavnostech a Němci v Grónsku tání ledovců... Pomineme-li tyto excesy, nezbyvá než konstatovat, že postupy a výsledky výzkumů ars acustiky intervenují v auditivním díle nejen do jeho zvukového vybavení, ale už i do skladby díla. Na principu ars acustica vznikají krajní dokumenty (na PM oceněné, např. finský krátký dokument *A painful Embrace* o vztahu korzetu a do něj upnutého ženského těla). Sdělení se už ne-realizuje prostřednictvím textu (logocentricky), ani na principu empatie do děje (dramaticky), ale na základě obrazových asociací zvukového plánu, tedy de facto emocionálně, hudebně. Tento posun odpovídá posunům při percepci moderních výtvarných a hudebních děl, vede nás k předverbním počítkům

a přináší pro příjemce celý paradox spojený s problémem „programnosti“ hudební tvorby. Pro milovnický jednoznačných sdělení jsou takové pořady muletou, dráždící je k brachiálním útokům na svět mnohoznačnosti; ale tam, kde je rozhlas uměním, je více, či dokonce mnohoznačným, tak jako každá umělkyně, nezpravodajská, nepropagandistická reflexe žité zkušenosti.

6. Při pohledu na tyto zbadatelné trendy je možno s jistým sebevědomím říci, že je naše tvorba anticipuje do určité míry, včetně toho, co je na nich patrně jen módní pěnou dní. Tím je potvrzena oprávněnost úsilí nového vedení rozhlasu, které již několik let podporuje znalost evropských kontextů, posílá naše tvůrce na mezinárodní festivaly a nebrání pronikání nových postupů do výroby. Horší je to s uplatněním těchto postupů ve vysílání, jehož provozní tlak si vynucuje ve větší míře, než je zdrávo, recyklace osvědčených programových prefabrikátů.

7. K posílení „evropské tendence“ navrhuji:

- Dále využívat všech možností k prezentaci tvorby ČRo na mezinárodních fórech, odpovědně připravovat (i s příslušným dramaturgickým předstihem) a vybírat díla na mezinárodní soutěže, delegovat na tyto soutěže perspektivní tvůrce a programové pracovníky, zapojovat se do činností mezinárodních organizací (stále oslyšena zůstává stará prosba stát se spolupředatelem Prix Europe), zvat zahraniční tvůrce do ČRo.
- Z letošního ročníku dovolil jsem si v rámci své odpovědnosti pozvat na konferenci Tvar a proud při letošním Prix Bohemia rakouského nezávislého dramatika, režiséra a producenta (a poněkud přestárlého enfant terrible mezinárodních festivalů) Eberharda Petschinku a bývalou vedoucí dramaturgie a nyní dramaturgyni Švédského rozhlasu Henriettu Hulten.
- Navrhuji Centru výroby, aby realizovalo nahrávku Petchinkovy hry *Circus Maximus* (umístila se v kategorii her na druhém místě). Petschinka je u nás hravý autor, s ohlasem jsme natočili a vysílali jeho hru (vítěz PM před několika lety) *Santo Subito*. *Circus Maximus* je dramatickým diskursem o vztahu zábava – moc – masa, který na historické paralele upadajícího římského impéria sleduje vztah evropské kultury k fenoménu masová kultura. Téma je velmi živé i s ohledem na problémy plnění kulturní funkce médií veřejné služby. Tvar v autorově režii byl sugestivní a zvukově svrchovaný.

Mgr. Martin Vejvoda

Návštěva Rady a vedení Českého rozhlasu v ORF

V říjnu 2014 navštívila Rada Českého rozhlasu společně s vedením ČRo rakouskou veřejnoprávní organizaci ORF (Österreichischer Rundfunk). Hlavní část jednání proběhla na půdě historické budovy ORF v centru Vídně, kde českou delegaci přivítal ředitel rozhlasové sekce ORF Karl Amon společně se zástupci dozorčích orgánů a představiteli zpravodajského centra rozhlasu. Zástupcům české delegace byla představena základní struktura a činnost ORF či práce na poli nových médií.

Od Českého rozhlasu se ORF liší především tím, že kromě rozhlasového vysílání zahrnuje i televizní a online produkci. Základ rozhlasové části tvoří tři celoplošné stanice: Ö1, která se zaměřuje na kulturu a informace, Ö3, jež se orientuje na většinového posluchače se zaměřením na populární hudbu, a FM4 vysílající pro mladé publikum v anglickém jazyce. Součástí nabídky ORF je také devět regionálních stanic, přičemž pro každou z rakouských spolkových zemí vysílá vždy jedna.

Stanice Ö1 je zajímavá například tím, že klade důraz na kulturu i v rámci běžného zpravodajství. Podle ředitele Karla Amona se kulturní témata záměrně přesunují z elitního prostředí do hlavních zpravodajských relací proto, aby o ně začali mít zájem i běžní posluchači. Podle jeho slov tento přístup ORF přispěl k rozvoji kulturní vnímavosti rakouského publika. Edukativní cíl má i anglické vysílání na stanici pro mladé. Angličtina na vlnách FM4 má vzbudit zájem mladých posluchačů o tento jazyk a mezi moderátory stanice jsou tak i rodilí mluvčí z Velké Británie a USA.

Dozorčí orgány ORF představil české delegaci předseda programového výboru Rady ORF Franz Medwenitsch. V čele organizace stojí generální ředitel Alexander Wrabetz, který byl roku 2011 zvolen Radou ORF na pětileté funkční období. Generální ředitel se kromě Zákona o ORF řídí také usneseními Rady. Ta má 35 členů, jejichž funkční období trvá 4 roky, a svou činností a úkoly se podobá představenstvu akciové společnosti. Členové rady mají kromě volby generálního ředitele na starost také jmenování či odvolávání ředitelů ORF. Rada ve spolupráci s generálním ředitelem stanovuje výši licenčních poplatků, dohlíží na výroční zprávu ORF a obecně vykonává dozor nad vedením podniku. Rada se dále dělí na finanční a programový výbor, z nichž každý zasedá zpravidla šestkrát ročně, a společně s vedením ORF se podílí na vytváření finančních plánů a programových schémat. Vedle Rady ORF funguje také Rada diváků a posluchačů, která hájí zájmy publika a připravuje programové návrhy. Členové této rady jsou voleni rovněž na 4 roky a šest z nich tvoří součást velké Rady ORF.

Fungování zpravodajského centra ORF Českému rozhlasu krátce představil jeho šéfredaktor Hannes Aigelsreiter. Celkem 120 zaměstnanců zde vyrábí zprávy pro rozhlasové stanice včetně regionálních a připravují také obsah pro sociální sítě, internet a teletext ORF. Nadja Hahn, redaktorka odpovědná za sociální média, ve své prezentaci poukázala na význam této platformy pro ORF. Zdá se, že díky kladnému rozhodnutí Ústavního soudu již rakouský vysílatel definitivně překonal krizi spočívající v někdejší zákazů využívat sociální sítě a nyní je velmi aktivní na Twitteru i na Facebooku. Na Twitteru má rozhlasová část ORF tři účty, z nichž účet věnovaný Ö1 má hrát roli jakési osobní tiskové agentury. Přítomnost na Facebooku je samozřejmostí – zde se ORF dostává k mladšímu publiku, než jaké tvoří jeho běžní posluchači.

Jak pracují zaměstnanci, kteří mají na starost sociální média? Účastní se redakčních porad zpravodajského centra a vybírají, jaké zprávy budou vhodné pro jejich platformy. Objednávají fotky a grafické prezentace, aby bylo možné zprávy vizuálně doplnit. Jsou v neustálé interakci s publikem a kromě nejzajímavějších zpravodajských obsahů nabízejí také pohled do zákulisí stanic a oblíbených pořadů a upozorňují na zajímavé hosty ve vysílání. Obecně považuje ORF sociální sítě za sdělovací prostředek rovnocenný televizi či rozhlasu a podobně jako Český rozhlas ve svém přístupu čerpá inspiraci u švédského veřejnoprávního vysílatele SR.

Ve své odpolední části se návštěva ORF přesunula do moderního sídla stanice Ö3, která je nejposlouchanějším rádiem nejen v rámci nabídky ORF, ale i na celém rakouském rozhlasovém trhu. Šéfredaktor Ö3 Georg Spatt a jeho zástupce Albert Mali ve své prezentaci představili aplikaci Ö3 pro chytré telefony. Posluchač si v ní může ukládat písně do seznamu oblíbených skladeb a zároveň každou z nich kladně, či záporně hodnotit. Díky tomu má vedení stanice cenou zpětnou vazbu ohledně skladeb oblíbených u publika a může podle toho upravovat budoucí playlist. Do svých chytrých telefonů si aplikaci stáhl více než milion uživatelů. Jak poznamenal Albert Mali, pro Ö3 aplikace představuje možnost, jak cílit na mladší posluchače, kteří již tradičním způsobem rozhlas neposlouchají. Do budoucna se chce Ö3 zaměřit především na „vizuální rádio“, tedy živé videopřenosy z vysílacího studia v HD kvalitě. Nejedná se však o pouhé využívání webkamer. Veškerá hudba, která zazní ve vysílání, bude přes tuto platformu doplněna oficiálními videoklipy, na které musí ORF zakoupit práva. Vše je ovšem zatím pouze ve stadiu příprav, plán ORF totiž musí nejprve schválit rakouský mediální úřad.

Představitelé Ö3 sázejí na vizuální rádio spíše než na šíření obsahu prostřednictvím DAB. Svou skepsi vůči DAB odůvodňují neochotou posluchačů ke koupi nových digitálních přijímačů – publikum podle nich pro příjem digitálního vysílání upřednostní internet a chytré telefony.

Pokud se však podaří výrobce chytrých telefonů přesvědčit, aby do svých zařízení zabudovávali čipy pro příjem DAB, má tato technologie budoucnost díky vyšší kvalitě přenosu zvuku. Podle šéfredaktora Georga

Spatta ORF tuto iniciativu podporuje, a bude-li úspěšná, změní svůj ostýchavý přístup vůči DAB.

Závěrem lze říci, že Český rozhlas svou návštěvou navázal na velmi dobré vztahy s rakouským veřejnoprávním vysílatelem a připravil půdu pro budoucí spolupráci v rámci středoevropského regionu.

Inspirativní je pro Český rozhlas velmi silné postavení ORF na rakouském rozhlasovém trhu, úspěšná stanice pro mladé publikum i důraz na rozvoj v oblasti sociálních i nových médií.

Mgr. Adéla Havránková

Ve spleti budov a jazyků – pracovní stáž v Evropské vysílací unii

Evropská vysílací unie (EBU) je jazykovým babylohem, kde rodilého Švýcara potkáte jen velmi zřídka. Z různých stran se na vás povalí hned několik jazyků, mnohdy najednou, případně se mluvčí budou přepínat z jednoho do druhého, třetího nebo i čtvrtého naprosto automaticky. Ženeva, kde má EBU své ústředí, je multikulturní a multilingvální, a přesně to platí také pro samotnou EBU i její zaměstnance.

Podobný propletenec budov, v jakém sídlí Český rozhlas na Vínohradech, můžeme najít i v Ženevě. Na trase z letiště směrem do centra se tyčí prosklený most s velkými modrými logy, který propojuje dvě její budovy. Vypadá téměř futuristicky a podobný nádech dodává celému místu. Kanceláře ve stylu open space a architektura pracující s množstvím betonu, skla a kovu nás ale snesou do reálnějších sfér, a to přesto, že celá scenerie je zasazena do travnatého prostoru v sousedství několika ambasad a mezinárodních institucí.

Evropská vysílací unie je jednou z nich. Sdružuje 73 členů v 56 státech Evropy a dalších téměř 40 je těch přidružených z Asie, Afriky a amerického kontinentu. Kromě ženevského sídla najdeme kanceláře EBU také v Bruselu, Římě, Moskvě, New Yorku, Washingtonu DC, Singapuru a Pekingu.¹ Součástí EBU jsou EUROVIZE a EURORADIO. A i když si prvně jmenovanou EUROVIZI mnozí lidé v České republice, kteří se nepohybují v mediální branži, spojují převážně s hudební soutěží Eurovision Song Contest, není tato rozhodně jedinou náplní činnosti EBU.

Český rozhlas je velmi aktivním členem Evropské vysílací unie a jedním z posledních tzv. radio-only vysílatelů. Moje pracovní stáž pro sportovní a zpravodajskou výměnu EURORADIA trvala přesně o týden déle než tři měsíce (26. května – 31. srpna 2014). Přeneseně řečeno mne Český rozhlas jako svého zaměstnance zapůjčil Evropské vysílací unii, abych tamním kolegům vypomohla ve zpravodajsky intenzivním období při spravování a provozování platformy pro výměnu zvuků euroradionews.ebu.ch a sport.ebu.ch.

Rozhodně se ani jedna z nich nesnaží suplovat tiskové agentury nebo jiné důležité zpravodajské zdroje, nicméně na bázi sdílení a reciprocity, které jsou základními myšlenkami spolupráce pro celou EBU, slouží jako podpůrný nástroj pro členy. Je k dispozici všem zaregistrovaným uživatelům a lze si odsud stáhnout všechna nabízená audia nebo nahrát ta, která má dotyčný k dispozici. Jednoduchý popis zvuku a jeho prepis nebo překlad jsou neodmyslitelnou součástí nabízených údajů. Podmínkou stáže bylo pracovat především v odpoledních hodinách a během víkendů, abychom rozšířili operační dobu těchto platform. Jejich pravidelné a kontinuální aktualizace totiž můžou výrazně přispět k oblíbenosti nástroje mezi vysílateli a do značné míry jsou také nezbytností.

Vrcholem mezi sportovními akcemi léta 2014 bylo jednoznačně Mistrovství světa ve fotbale v Brazílii, kdy jiná pracovní doba byla nutností také kvůli časovému posunu v hostitelské zemi. Nemůžeme ale opomenout Tour de France 2014 nebo Mistrovství Evropy v atletice v Curychu. Ani světové dění nezůstávalo v počtu zpravodajských událostí pozadu a rozhodně se nenaplnila představa ospalé letní sezony. Kromě konfliktu na Ukrajině a napětí mezi Izraelem a Palestinou v pásmu Gazy došlo mimo jiné k sestřelení malajsijského letadla MH17 nad Ukrajinou s velkým počtem nizozemských občanů na palubě, pádu letadla AH5017 společnosti Air Algerie v Mali nebo se ve větším měřítku začala šířit smrtelná nemoc ebola.

Všechny tyto a mnohé další události byly různou měrou ve výměnných zpravodajských platformách pokryty. Živé zpravodajství přímo z místa události nenahradí vůbec nic. Jedním ze způsobů, jak získat hodnověrné a ověřené zvuky, může být ale právě tento nástroj.

Poznámka:

1) <http://www3.ebu.ch/en/about> [cit. 2014-10-31]

Bc. BcA. Martin Melichar

Lipský seminář poukazuje na klady a zápory nejen německého mediálního systému

Od roku 2001 pořádá Saská nadace pro mediální vzdělávání (Sächsische Stiftung für Medienausbildung) pravidelný dvoutýdenní zářijový seminář pro 14 vybraných novinářů ze zemí střední a východní Evropy (Mittel- und Osteuropäisches Journalistenseminar). Uchazečům musí být pod 40 let a měli by perfektně ovládat německý jazyk (všechny přednášky, prezentace a diskuse probíhají v němčině). Místem konání je univerzitní metropole Lipsko, které je zároveň jakýmsi mediálním srdcem středního Německa. Kromě velkého množství soukromých médií (regionální tisk, soukromé rozhlasové stanice) zde sídlí veřejnoprávní Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) a MDR Fernsehen (MDR TV). Důležitou roli hrálo Lipsko během podzimní revoluce v DDR (Deutsche Demokratische Republik) roku 1989. Lipsko bylo prvním městem, kde se konaly masové protesty proti německé komunistické straně. Později se přidala další města a všechny tyto události vyústily v pád Berlínské zdi 9. listopadu a znovusjednocení Německa.

Seminář má dva hlavní cíle. Prvním je přiblížení mediálního systému Německa, který je na první pohled velmi složitý. Každá ze spolkových zemí má svůj vlastní systém, který je zaštitěn celoněmeckou mediální sítí. Celý tento propletenec má však svá přísná pravidla. Němci jsou mistři v detailech a dokazují to i na tomto zdánlivě nepochopitelném modelu. Pojem veřejnoprávnost je v Německu vážený, respektovaný a hlavně přísně hlídáný. Němci dokázali ve veřejnoprávních médiích to, o co se snaží veřejnoprávní média na východ od nich už mnoho let. Totiž absolutní vyloučení politického vlivu na svůj obsah. Tento zdánlivě nedosažitelný cíl se Němcům daří hlavně díky pestrému a nezávislému složení všemožných kontrolních rad, které vybírají a kontrolují vedení veřejnoprávních domů.

Stejně jako každý rok, tak i letos bylo složení uchazečů semináře velmi pestré. Vedle již tradičních zemí, jako je Polsko, ČR, Maďarsko nebo Ukrajina, mělo své zastoupení třeba i Mongolsko nebo Bělorusko. Tím se dostávám k druhému hlavnímu cíli semináře, kterým je stavba a rozvoj velké žurnalistické sítě z odlišných politických kultur. Je například velmi zajímavé sledovat debatu novinářky ze Srbska se zástupcem médií v Albánii. Tyto balkánské státy jsou v dlouhodobém sporu (kvůli Kosovu). Taková setkání ukazují, že je možné bez emocí zasednout k jednomu stolu a otevřeně rozbrat politická směřování svých zemí. Oba tito zá-

stupci vytvářejí mediální obraz svého státu, proto je pro ně důležité dívat se na podobné konflikty s nadhledem a pochopením druhé strany. S touto nabytou zkušeností mohou o podobných událostech referovat z mnoha úhlů pohledu.

Z velmi intenzivních 12 dnů, po které seminář trvá, se uchazeči kromě fungování médií ve spolkové zemi Sasko seznámí také s fungováním mediální politiky na celostátní úrovni. Během dvoudenní návštěvy Berlína uchazeči navštíví třeba oficiální vládní tiskovou konferenci. I ta v Německu probíhá v trochu jiném duchu, než jsme zvyklí například v České republice. Novináři si za své dotazy na vládní činitele nebo jejich tiskové mluvčí platí (respektive jim to platí jejich redakce). Jednotlivé otázky jsou tudíž pečlivě promyšlené a obsahují množství podotázek. Odpovědi jsou velmi precizní. Když už novinář přímý „placený dotaz“ položí, politik (nebo jeho zástupce) v podstatě nemá šanci vyhnout se jasné odpovědi. I tiskoví mluvčí jsou velcí profesionálové, každé malé zaváhání je většinou stojí celou jejich profesní kariéru. V praxi se tak nesetkáte s tiskovým mluvčím, který by byl kvůli chybě odvolán ze své pozice na ministerstvu, a za dva měsíce jste se s ním setkali na podobné pozici ve velké soukromé firmě. Němci si podobné záležitosti ostře hlídají.

Po návštěvě více než dvaceti nejrůznějších německých mediálních veřejnoprávních a soukromých institucí (TV, rozhlas, deník, měsíčník, filmový fond) zjistíte, že slovo novinář je v Německu něčím velmi výjimečným. Lidé si novinářů váží, ctí je a hlavně jim věří. Proniknout v Německu do médií (hlavně do těch veřejnoprávních) je velmi složité, člověk musí dlouhodobě prokázat perfektní novinářské schopnosti. Možná to je důvod, proč německým médiím chybí jistá odlehčenost, jakou známe z našeho prostředí. Němci jsou stoprocentní profesionálové. Zarazila mě však jediná věc. Když jsem se zeptal ředitele zpravodajství MDR, kolik u něj pracuje lidí mladších 30 let a jaký je věkový průměr jeho zaměstnanců, dlouho se zamyslel a odpověděl: „Pod 30 let tu nemáme nikoho a věkový průměr se pohybuje kolem 44 let.“ V německých médiích podle mého názoru chybí mladí lidé a jejich kreativita. Přestože německá populace stárne a mediální domy tomu přizpůsobují své strategie, je důležité nezapomínat na mladou generaci. I to je jeden z důvodů, proč je užitečné podívat se na fungování médií v jiných zemích.

ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

Ondřej Vaculík

Kdo je průměrný posluchač?

Několik poznámek k příspěvku Bc. Jana Mengra „Sít regionálních stanic Českého rozhlasu v roce 2014“ (Svět rozhlasu 30/2013)

Ve 30. čísle SR se Bc. Jan Menger ve stati „Sít regionálních stanic Českého rozhlasu v roce 2014“ zabýval optimální programovou skladbou regionálních stanic, vymezením jejich formátu. Ve své úvaze zkráceně, „jak, co a kdy“ by měly regionální stanice Českého rozhlasu vysílat, vychází z dlouhodoběji sledovaných výsledků poslechovosti i dalších analýz Oddělení výzkumu ČRo. Z nich podle Jana Mengra objektivně vyplývá: „Cílovou skupinu posluchačů ČRo 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 zahrádě), 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...“

Z průzkumů Jan Menger také vyvozuje, jakým pořadům onen „usedlý“ posluchač regionální stanice dává přednost: hudebním a zábavným pořadům, spotřebitelským poradnám, písničkám na přání, moderovaným blokům hudby a slova, talk show, pořadům o hobby, jídle a vaření...

Tyto priority je podle Jana Mengra „třeba respektovat a program postavit tak, aby regionální stanice očekávání naplnila“, protože „experimentování s výrazným omlazením či změnou cílové skupiny v současné době rozhodně není na pořadu dne, to by mohlo přinést nenahraditelné ztráty posluchačů“. Z průzkumů poslechovosti tedy „lze velmi dobře vypořádat, které prvky ve vysílání fungují a posluchače oslovují a které jsou naopak neproduktivní a cílová skupina je neposlouchá“.

Domnívám se, že je pochybné nahradit lidi, občany a posluchače na venkově pojmem „cílová skupina“, a tu pak na základě průzkumů poslechovosti definovat a stanovit její povahu, schopnosti, zájmy..., ba i IQ. Od vzniku rozhlasu se vysílání kultivuje podle schopností a nadanosti tvůrců pořadů, podle politických a společenských poměrů a dávno jde o více, než je pouhé

„fungování prvků“ či kritérium „produktivity“, jako by šlo a šroubky a matice, vhodné do každé krabice.

Každé zobecnění je ošidné, byť průzkumem – v našem případě poslechovosti – podložené. Pokud by šlo například o průzkum celonárodního IQ, možná by nám vyšel průměr nedostatečný pro studium vysoké školy, které by tedy bylo záhodno zavřít a neutráct státní peníze. Rovněž kdybychom zjišťovali náš průměrný národní hudební sluch, patrně by se ukázalo, že nemáme na víc než na pár třaslavých tahů smyčcem a na klavíru bychom měli skončit u etudy Na traktoru.

Ani náš průměrný posluchačský vkus by patrně nešel dále než k valčíkům Josefa Labitzkého a Richarda Strausse a v opeře by preferoval árii medvěda – tak proč pidlit Janáčka či Hoffmannovy povídky. Ztráta času a peněz.

Myslím si, že náš rozhlas jako veřejnoprávní instituce, hrazená posluchači rozhlasu, ani nemá právo je třídit, hodnotit a selektovat za účelem zvýšení poslechovosti, protože – s prominutím – my o našich posluchačích víme jen velice málo; jen málokterý by se smířil s tím, že podle našich výzkumů je tak trochu tupý, holduje písničkám na přání... S naším hodnocením posluchačů regionálních stanic by se ztotožnil jen málokdo z nich (ostatně ani já se s ním nesmíruji, ačkoli trvale žiji na venkově v obci do jednoho, resp. šesti tisíc sedmi set padesáti jednoho obyvatele).

I přes všechny průzkumy poslechovosti posluchač zůstává pro nás tajemstvím, osobností, o jejíž pozornost musíme usilovat s největší erudicí, rozhlasovým umem a nepředstíraným zájmem o svět, zemi, kraj, region.

Naštěstí náš svět se nepodřizuje své průměrnosti, ale naopak – každý skutečný tvůrce jako by se vzpíral až k nebeským výšinám. To mě napadlo, když jsem v autě poslouchal na Vltavě nějakou Brahmsovu sonátu, v níž housle tak zpívaly, jako by ani pouhými houslemi nebyly. Coby člověk s velmi omezeným hudebním nadáním, z hlediska celonárodního průměru možná i mírně podprůměrným, jsem na tu chvíli odstavil auto a vypnul motor a poskytl své mysli pokoje, aby se mohla povznést romantickou hudebností, o níž až posud, řekl bych, neměla ani tušení – tak jsem byl, coby vlastně venkovský posluchač, unesen.

Nevím tedy, proč Český rozhlas v zájmu zvýšení své poslechovosti hodlá vysílání přizpůsobovat pomyslné „usedlosti“ a v regionálním vysílání upustit od náročnější

publicistiky, od reportáží a dokumentů a nadbíhat „menšímu zájmu o informace a náročné mluvené slovo“. Snad právě naopak: měl by se snažit důvtipným způsobem probudit „větší zájem o informace a náročné mluvené slovo“ – vždyť v tom tkví poslání veřejnoprávního média.

Tzv. poslechovost ČRo má náročnější zadání, než je prosté dosahování poslechovosti důmyslným mícháním více méně spotřebních ingrediencí, z nichž podobně vaří své vysílání privátní rozhlas. Poslechovost ČRo by se neměla ani v regionech – a možná obzvláště v nich – zužovat na obchodní strategii, v níž „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“. Kvalitní program nelze generovat z toho, co už je a jakási pomyslná většina posluchačů to má ráda, protože se jí to stálým vysíláním vedřelo pod kůži.

Služba ČRo – a jeho schopnost regionálního vysílání – je zejména v tom, co dokáže pro posluchače objevit, co rozhlas sám vytvoří v posluchačově terénu a jeho společenském prostředí, čím ho zaujme, přestože podle průzkumů poslechovosti „je to takovej vesnickéj trouba“, který by si mohl vystačit s písničkami na přání a informací o tom, kde je zrovna traktoriáda nebo kde budou suché máje. Kromě toho i vesnického posluchače pochopitelně zajímá, co se v jeho kraji děje. A to může být výskyt bobrů na horním toku Mže, jako i dokument z přehlídky amatérské divadelní tvorby v Plasích nebo aktuální reportáž o novém pojetí šumavského národního parku, popřípadě komentář na závažné téma „proč špatně hospodaříme na zemědělské půdě“.

Právě tato doba jako by si žádala, aby lidé, jejichž život se váže k určitému prostředí, věděli o své činorodosti, mohli se vzájemně inspirovat a aby je rozhlas v jejich aktivitách podporoval. Pak by se mimochodem také ukázalo, že lidé na venkově vůbec nejsou „used-

lí“, „konzumní“, a jejich duševní obzor často značně přesahuje dosažené formální vzdělání. Kdyby rozhlas venkovu naopak věnoval větší zájem, možná by se sám přesvědčil, čím se dobral poznání, že venkovský posluchač ke společenskému dění skeptický není a že by nebyl společensky příliš aktivní – naopak!

Pochopitelně nestoudný není sám průzkum poslechovosti, nestoudné není ani formulování jeho výsledků, ale nestoudné, protože ponižující pro venkov, jsou závěry, které z nich ČRo vyvodil. Programové vedení rozhlasu by si mělo uvědomit, že snížením vysílání na pomyslnou úroveň „venkova“ se „město“ nad něj povyšuje, což by se právě veřejnoprávnímu rozhlasu dít nemělo – naopak by se měl „venkovu“ více věnovat. Tedy více v něm tvořit a dát tím i příležitost jeho tvůrcím silám.

Ve skutečnosti venkov je povznášející prostředí, kde se pořád něco děje mezi lidmi, protože jinak – co denně čteme v celostátních novinách: „Fantom Key Investments řádl i v ČEZ“, „Mánes, příběh zpackané opravy“, „Drápalová místo Lišky“... (LN 9. 6. 2014) Venkov dává rozhlasu netušené možnosti.

Ludvík Vaculík, můj tatínek, nedávno napsal o regionálních novinách, co platí o regionálním rozhlasu možná dvojnásobně: „Vedle článků jen informativních jsou tam příběhy lidí, obrázky z dějin kraje, líčení života a výkonů zajímavých osob a snahy obcí o lepší a zajímavější život. To je zajímavé, ale není to napínavé, dráždivé. A přece běžný život se skládá právě z takových dějů: v tom je pokrok, zrání lidí i obcí. Toto se ovšem do denních novin nedostává. Ba dostává, někdy! Když si toho všimne někdo, kdo pozná význam těch událostí a osob a dokáže o tom zajímavě napsat. A tu přijde na to, jaký je potom ten čtenář.“

Velice bych si přál, aby Český rozhlas podobným způsobem sám poznal, jaký je jeho posluchač: že je schopen kvůli jeho vysílání odstavit auto a vypnout motor i na venkově v obci do jednoho tisíce obyvatel.

Jít za hranice toho, co o sobě víme

Rozhovor Svatavy Antošové s Alenou Zemančíkovou o provázanosti kritického myšlení, umělecké reflexe a váhy slova

(Literární časopis Tvar č. 9/2014, kráceno se souhlasem A. Zemančíkové)

Čtu-li vaše sloupky a komentáře v internetovém Deníku Referendum, mám pocit, že z nich číší hořkost a smutek někoho, kdo se nedokáže smířit s povrchností, lží a předstíráním, jimiž je naše současnost prosycená, a přesto, nebo právě proto, se snaží uchovat si kritické myšlení. Dá vám to hodně práce?

Ne, nedá. Přispívá k tomu i moje rozhlasová profese. V popisu práce mám přípravu literárních pořadů a kvůli tomu bych koneckonců ani nemusela opustit pracovnu. Ale mně v rádiu velmi záleží na živém lidském projevu a kulturní autenticitě. Trvám na tom, že

aspoň část práce se musí odehrávat v terénu anebo – v nejširším slova smyslu – v kulturním prostředí. A díky trvání na autenticitě si odstup od předstírání a od prázdných řečí dokážu zachovat.

Jste tedy díky své profesi na odstup „vycvičená“?

Jsem, ale asi to souvisí i s mou povahou. Ale profese tomu hodně napomáhá.

Jak moc je kritické myšlení důležité?

Absolutně. Učím kritický seminář studenty divadelní fakulty a neustále se s nimi o tom bavím, pořád si for-

mulujeme, co to vlastně kritické myšlení znamená. Někdy zjišťuju, že mladí lidé podléhají názoru, že být kritický znamená hledat nedostatky. To je ovšem klam. Být kritický znamená zachovávat si odstup, ale i podpořit klady té které věci, pokud slouží podle mého kritického svědomí dobré věci. To je velice důležité. Komu se stane, že tuto cestu ztratí, už ji těžko znovu najde.

Co je jeho předpokladem?

Může se začít od nějaké obecně sdílené věty či pravdy a od položení základní otázky: A je to skutečně tak? Odpověď pak je nutné něčím doložit, čili musí se jít dál, nemůže se setrvat na pouhé prostopравdě. To je ale základní filozofická výbava – umět klást otázky a umět je formulovat.

Pak je ale tím předpokladem i vzdělání, ne?

Bezpochyby. Za vzděláním ale člověk musí jít sám, sebelepší učitel mu v tom může jenom pomoci. Záleží na tom, o co člověku v životě jde: jestli mu jde jenom o utilitární nejkratší cestu k titulu a postavení, tak se o žádném velkém vzdělání mluvit nedá. A pak jsou tu lidé, kteří se zajímají o svět – je jich sice méně než pragmatiků, ale jsou.

Rezonuje dnes spíše vážně míněná věcná kritika, nebo laciná parodie a zesměšnění?

Já mám humorné a parodické formy kritiky docela ráda, ale zároveň se mi nelíbí parodicko-zesměšňující kritický styl, který pěstuje například kabaret *Žlutá bestie*. Oni totiž říkají lidem, co už stejně dávno vědí z bulváru, a vůbec nejdou k podstatě věci. To se ani trochu nedá srovnat třeba s Voskocem a Werichem. Co mám také velmi ráda, jsou sloupky Václava Jamka v *Listech*. To je rovina sarkastická, kdy se autor dokáže podívat na jevy a skutky, které se odehrávají ve společnosti či v politice, šikmým okem a popsat je brilantním jazykem, čímž se vyjeví nesmyslnost a lživost nebo nekultivovanost konkrétního počínání. No jo, ale kdo čte *Listy*? A jakou odezvu má tím pádem jeho vytříbený, intelektuálně náročný způsob psaní? Na druhé straně – v té jednodušší, „neintelektuální“ rovině jsme na tom velmi špatně.

Jste ochotná ztotožnit se s oním často používaným klišé, že jsme národ Švejků?

To záleží na tom, z jaké strany se na Švejka podíváme. Vezmeme-li Švejka jako filozofický, až sokratovský princip, kdy se na něco podíváme zesponu a začneme o tom vyprávět jazykem podhledu, pak na tom není nic pokleslého. Nevím ovšem, že toto by někdo praktikoval. Možná se tak neděje z obavy, že by to nebylo jaksi „v lepší společnosti“ čteno nebo že člověk, který by se díval na svět takto plebejsky, by byl podezřelý ze sympatií ke komunismu. Naše veřejné prostředí je zanesené tolika obavami, že si raději jen navzájem říkáme, co už stejně dávno víme.

Nicméně prizmatem tohoto podhledu se na nás Čechy dokázal podívat ve svých knihách třeba polský novinář Mariusz Szczygiel...

Já si dokážu dobře vybavit pouze jeho knihu *Gottland*, kde mě nejvíc zaujal portrét Heleny Vondráčkové. Podařilo se mu totiž vytvořit o ní poněkud jiný, spravedlivější, a tím i zajímavější obraz. Vylíčení její postavy, která je v kontextu české kultury zvláštní, rozhodně však politováníhodnou a ano, i odsouzeníhodnou figurou, mi připadá mnohem kritičtější než ono rejzkovské, velmi agresivní odmítnutí její osoby. V jiných kapitolách Szczygielovy knihy jsem tenhle objevný pohled nezaznamenala – ale to může být i tím, že toho prostě o našem kulturním prostředí a jeho ikonách vím dost už předem.

Snese ve vašich očích srovnání dnešek, který bývá označován jako „neonormalizace“, se 70. lety, tedy s dobou skutečné normalizace, kdy jste v podstatě umělecky začínala?

Já jsem v 70. letech umělecky nezačínala. Měla jsem malé děti, bydleli jsme v lese a já byla v divokém stavu odporu proti společnosti, která mi zakázala studium. Dost jsem si v životě tím radikálním odporem zavařila. Normalizaci jsem hluboce nenáviděla a měla jsem ji za otřesnou dobu, a vzdor tomu, že jsem v ní prožila své mládí, vychovala děti a samozřejmě zažívala řadu hezkých rodinných i milostných okamžiků, tak jsem nesnášela kádrování a zavřené hranice. Díky tomu, že jsme netrvali na bydlení ve velkém městě, se nás naštěstí nedotkla bytová nouze, která byla tehdy dost velkým problémem, ale kádrování a zavřené hranice mě švaly hodně. Pokud jde o dnešek, tak výraz *neonormalizace* považuji za správný, byť se týká trochu jiných věcí, než kterými jsem byla postižena. Jestli ale něco na současné *neonormalizaci* nesnáším, tak je to povýšené papalášství a stranické výhody. To je opravdu srovnatelné s papalášstvím komunistických pohlavárů. V 80. letech, kdy už se schylovalo ke společenské změně, jsem dokonce zažila vysoce postavené partajní funkcionáře, kteří nebyli vůbec takovými papaláši, jakými jsou dnes na českém maloměstě obyčejní příslušníci lokální politiky. Tento odpudivý normalizační rys v naší společnosti je nějakým nesmyslným a nepochopitelným způsobem pořád zakořeněný.

Říkáte, že jste v 70. letech umělecky nezačínala, ale přitom jste s divadlem poezie už vyhrávala Wolkrův Prostějov...

Ano, to bylo amatérské divadlo *Dominik* za mých středoškolských časů. Pak nastal ten už zmíněný okamžik, kdy moji přátelé a kolegové odešli studovat na umělecké školy a já, protože má matka narazila na stranické struktury v Tachově a pak i v Plzni, jsem na studium doporučená, a tím pádem ani přijatá nebyla. Pro mě to byla hrozná rána, se kterou jsem se neuměla vůbec vyrovnat. Přestože mě ale nevzali na divadelní

fakultu, nabídl mi tam zaměstnání sekretářky na tehdejší katedře loutkářství. Docela ráda jsem to místo přijala, protože to znamenalo, že budu v Praze a v uměleckém prostředí, ale brzy jsem zjistila, že takovou práci vůbec nedokážu vykonávat. Kdybych byla trochu víc nad věcí, tak bych se připojila aspoň ke studentským projektům, ale já jsem to nedokázala. Byla jsem hrozně špatná sekretářka a bylo úplně zbytečné, abych tam zůstávala. Nakonec jsem to vyřešila tak, že jsem si vzala velmi alternativního muže a odešli jsme spolu bydlet do hájovny.

Co vám tehdy v *Dominiku* stálo za uměleckou reflexi a proč?

Byla jsem vychovaná, a je to i v mé povaze, že mám potřebu uměleckým dílem reflektovat společnost – nemůžu si od toho prostě pomoci. A tehdy jsme zkrátka milovali divadlo poezie. Jeho prostředky – tedy jevištní metaforou – jsme zpracovávali texty prozaické i dokumentární a vytvářeli z nich kompozice, které byly svým způsobem komentářem k době. Naším největším úspěchem byla jedna z próz Jordana Radičkova, výborného bulharského autora, která se odehrává za války, takže s tím žádný velký problém nebyl. V roce 1975 jsme ale udělali z autentických textů z Husova procesu krátké představení – a tvrdě jsme narazili. Najednou v tom všechny cenzurní orgány viděly politický proces. Asi i právem, protože my jsme to inscenovali bez ohledu na religiozitu, které jsme moc nerozuměli, a v podstatě jsme předvedli případ politického procesu. Představení nám bylo zakázáno, takže jsme ho pak hráli ilegálně.

Proč vás tehdy tak přitahovalo právě divadlo poezie?

Dramata, která by námi byla inscenovatelná, nás nezajímala. Texty absurdního divadla nebo třeba Friedrich Dürrenmatt by nás zajímaly, ale ty by nám nikdo nepovolil hrát. Všeobecně oblíbené komedie jsme hrát nechtěli a na klasiku jsme byli ještě moc mladí, neuměli jsme z ní vytáhnout ten pravý význam. A protože jsem snad měla nadání sestavovat textové montáže, tak jsme na to šli přes ně. Je pravda, že tehdy je dělal leckdo, to bylo jednak z nedůvěry k oficiálnímu divadlu a jednak to byla taky finta, jak prolézt cenzurou.

Jak je na tom tento žánr dnes?

Krásně. Kvete na všech možných scénách, i na těch oficiálních. Divadlo složené z poetických textů se navíc úplně běžně praktikuje na základních uměleckých školách, což za mého mládí vůbec nebylo. Nedávno jsem byla v Disku na představení režiséra Braňo Mazucha, které se jmenuje *Pitínský slovník*, je to divadlo poezie udělané z různých veršů Pitínského i úryvků divadelních her všelijak přeskupených do textové montáže. Nebo třeba Jan Nebeský a jeho *Kabaret Shakespeare* je krásné divadlo poezie. Je to sice vzácný žánr, ale když to někdo umí udělat, tak to pak stojí za to.

A jak si dnes stojí slovo, ať už mluvené, nebo psané? Má ještě nějakou váhu?

Kvantitativně si stojí úžasně. Nikdy nebylo ve veřejném prostoru tolik slov jako dnes. Zjednat ale nějakému slovu váhu je velice těžké. Docela mě baví pozorovat, co dělají lidé, kteří veřejně vystupují, aby jejich slovo váhu mělo. Krásně je to vidět na osobě prezidenta Miloše Zemana, který je tím až směšný. Převaha hlasů, kterými byl zvolen, ale ukazuje, že jeho poněkud povýšený způsob kombinace profesora, nadřízeného šéfa a vzdělaného strýce na lidi působí. Což znamená, že veřejnost takovouto dikci postrádá od svých rodičů, učitelů či nadřízených. Osobně Zemanovu rétoriku nesnáším. Když chci vědět, co si myslí Miloš Zeman, tak si musím přečíst jeho rozhovor v novinách – to mi žádnou potíž nedělá, a nemyslím si, že říká samé hlouposti. Ale nemůžu ho poslouchat, protože přesně takhle jeho kombinace familiérnosti, bodrosti a autoritativnosti je mi z duše protivná. Na jeho popularitě ale vidíme, že působí. Všimněme si, že Miloš Zeman mluví vždycky spisovně, až to tahá za uši (třeba zásadně vyslovuje jsem se znělým j na začátku). Možná je to pro lidi taková zvláštní protiváha k dikci soukromých rádií, která je mnohdy až argotická.

Jiní veřejní činitelé zase volí cestu lehké osobní klauniády, kterou si pak zabudují do své osobnosti – teď mám na mysli Miroslava Kalouska, který je zásadně ironický, jedovatý a hodně negativní. Tenhle styl má řadu příznivců. Mluví-li člověk jedovatě a provokuje-li agresivní humor, považuje se to za známku mimořádné bystrosti. Takový člověk ovšem riskuje, že bude-li chtít říct něco pozitivního a důležitého, tak už to padá do jeho celkové klauniády a nikdo to nebude brát vážně. Ti, co ho nesnášejí za agresivní vtipy, od něho nevezmou ani to, co je pravda nebo co by bylo užitečné. Asi bychom se tedy měli zamyslet, jakým způsobem máme dávat mluvenému slovu váhu – a v rozhlase jsme, myslím, přímo od toho, nevím, kdo jiný by to měl dělat.

Pak se divte, že nerezonuje divadlo poezie a jeho metaforičnost, jsme-li zvyklí vnímat a přijímat jen jednovýznamová slova.

Ano, člověk si musí ve veřejném verbálním projevu dávat pozor, aby se v touze po metafoře nedopustil třeba poplašné zprávy. Někdo něco řekne, ani to tak nemyslí, týden se to pak promílá v médiích, a dotyčný člověk může stokrát opakovat, že to byla nadsázka, je to úplně jedno. Agresivní reklama, která provází náš konzumní život doslova na každém kroku, totiž úplně posouvá významy sdělení, mate otázky věrohodnosti a důvěry, pálí do nás své dávky, které jsou přesně vypočítané tak, aby sdělovaly právě jen ten jeden, komerčně manipulativní význam.

Vezměme to ještě z druhé strany: Proč je tolik slov, ještě donedávna naplněných zcela jasným

významem, jako například demokracie, národ, svoboda, liberál, sociální stát, konzervativní hodnoty apod., tak vyprázdněných a vzbuzujících jen úšklebek?

K tomu mám takový příměr: vzpomínám si, jak po převratu u nás začaly vznikat různé restaurace a vařit se speciální jídla, která jsou nám dnes už úplně lhostejná. Chtěl-li někdo udělat slavnostní promoční oběd pro svého potomka, tak ho tehdy vzal do čínské restaurace. Dnes by ho vzal kamkoliv jinam, jenom ne do čínské restaurace. To ovšem nic nemění na tom, že rafinovanost čínské kuchyně je naprosto nepřekonatelná a nezměnila se. Změnil se jen náš vztah k této kuchyni – v podstatě v našich očích zdevalvovala. Co se týče vašeho výčtu slov, mnohá z nich se používají nepřesně a nesprávně. Slovo „konzervativní“ je naprosto v pořádku, ale musíme vědět, co chceme konzervovat. Mluvíme-li o demokracii, neznamená to vládu většiny v parlamentu, ale společnost otevřenou pro zájmy a potřeby všech skupin, všeho lidu. Používáme-li taková slova bez vztahu k něčemu dalšímu, pak jde o slova vyprázdněná.

Nepromítá se tato vyprázdněnost slov i do literatury?

Promítá, zvláště do jejího středního proudu. V exkluzivnějších patrech literatury vidím, že obrana a vymezování se vůči střednímu jazykovému proudu je tak vehementní, že to až vede k obtížnosti čtení textu. Jistě, čtivost není jedinou kvalitou literatury, ale čtenářská obec náročných děl je opravdu malá. Říká se, že kultura národa je taková, jaký je její střední proud. Uvědomme si ale, že v 60. letech patřili ke střednímu proudu Josef Škvorecký a Milan Kundera, zatímco dnes – a to je docela legrační – je středním proudem například Irena Obermannová.

Opravdu lze Irenu Obermannovou ještě zařadit do středního proudu?

Ona sama se tam jistě vidí, jinak by nepsala fiktivní dopisy Franzi Kafkovi. Pro mě osobně jsou takovým solidním středním proudem knihy Miloše Urbana. Kdo mi hodně chybí, je Saša Berková.

Saša Berková ale byla spíše experimentátorka než střední proud...

No jo! Ale ona měla dar sdělnosti a její slovo oslovovalo. Uměla jít za hranice toho, kdy lidem píšeme jenom to, co už stejně vědí, a nadále je v tom utvrzujeme. Tohle Saša prorážela a současně to uměla udělat čtenářsky přijatelným způsobem. Na její slova se mezi čtenáři čekalo.

Co třeba Emil Hakl?

Na mě je moc chlapácký. Když s ním někde čtu rozhovor, tak jsem na jeho straně. Ale ta jeho dikce a témata jeho knih, to je svět převážně mladších mužů ži-

jících po hospodách, který mi není blízký. Přitom on sám není už nejmladší, ale pořád v téhle fázi vězí. Nicméně Emil Hakl je také střední proud, a také jeho převážně mužští čtenáři se z jeho knih dozvídají pouze to, co o sobě už dávno vědí. Nebo jestli nevědí, tak o sobě nepřemýšlejí.

A co by se o sobě měli dozvídat?

Měli by nahlédnout na své po generace sdílené stereotypy a zaběhané dráhy, ve kterých se pohybujeme, ale které už dávno nevyhovují. Přesto pořád rezonují – to je přece fyzikální zákon, že těleso má tendenci ke klidu. Přitom velká literární díla uměla podat analýzu společnosti, o které psala, a to i v době, kdy autoři v té společnosti žili.

Například Honoré de Balzac?

No jasně! Nebo Émile Zola, G. B. Shaw a další. To se ale týká i našich šedesátých let. Nedávno jsem znovu četla Kunderův Žert – to je tak geniální text a tak kritický k tomu, v čem žije hlavní hrdina! Přitom není agresivní a o společnosti odhaluje z různých stran podstatnou pravdu a ještě umělecky vynikajícím způsobem. Dnes to máme těžší, protože se jen nesnadno orientujeme v tom, v čem žijeme. Jsme zaneseni spoustou tabu. Jedním z takových tabu je, že nikdo nechce být podezřelý z toho, že snad chválí předlistopadový režim, což způsobuje zablokování. Nechci autory podezřívát, že nemají odvalu, ale vnímám, že se nevyznají sami v sobě. V tom, v čem žijeme, se vyznáme jen tehdy, když budeme schopni sebereflexe a odstupu. Když se zamyslím, kdo je schopen mě dnes svým úhlem pohledu opravdu rozesmát, napadá mě jen notoricky neuctivý Milan Kozelka.

Vaše divadelní, literární i rozhlasové působení se dlouho vázalo k západočeskému regionu. Co z tohoto regionu formovalo nejvíc vaše lidské i umělecké zrání?

To bylo dáno mnoha vrstvami fenoménu pohraniční existence. Moc mě mrzí, že toto téma nemá své velké literární autory a že není dobře zpracováno. Pokoušel se o to tu s větším, tu s menším úspěchem Zdeněk Šmíd. Zvláštní opuštěnost, odstrčenost, provincialismus. Potřeba etablovat se ve vybydlenosti českého pohraničí s plnou důstojností je úkol, který trvá dodnes. Bylo to téma i velkých severočeských měst, které mělo svého mistra ve Vladimíru Páralovi. Páral to vystihl v 60. letech geniálně. Konzervativní končiny jako jižní Čechy, Vysočina nebo Morava své „pěvce“ mají, ale tyto drsné pohraniční, vzrušující a mnoho otázek vyvolávající oblasti nemohou najít tvůrce, kteří by prostřednictvím svého díla dokázali oslovit.

Čím si myslíte, že to je?

Já si myslím, že to lidi nechtějí slyšet. Dnešní doba je příliš komerční a my jsme plni jakéhosi vnitřního

manažerství, které nás vede k jiným tématům, vedoucím k většímu úspěchu. Páral přece vždycky miloval svou popularitu a peníze. Kdyby jeho knihy nebyly komerčně úspěšné, tak by jistě psal o něčem jiném. Nevím, proč tehdy se to dařilo a od té doby už ne. Vždyť je to takové drama!

Asi se shodneme, že 60. léta se prostě nedají opakovat...

To tedy nedají, navíc doba se velmi posunula a nikdo už nechce slyšet žádné „marxistické“ poučky o lepším světě pro všechny. Autor, který by do toho opravdu chtěl jít poctivě, by totiž musel říct, že problém severozápadních Čech je i v tom, že se o tamní končiny nikdo nestará, že je využívají oligarchové (kterým u nás říkáme kmotři) a že tam není práce, protože kmotři hledí, jak peníze z kraje vytáhnout, ne jak ho svým podnikáním pozdvihnout. Páral vlastně za socialismu upozor-

ňoval, že společnost v sobě pořád zachovává buržoazní hodnoty. Všichni touží po měšťanském pokojíčku a jsou ochotni kvůli němu i zabít, jak to napsal v *Milencích a vrazích*. Tím odhalil, jak byl náš socialismus jen předstíraný – tomu rozumíme a dodnes nás to baví. V současnosti to ale v pohraničí vypadá jinak a my nevíme, jak onu proměnu pojmenovat. Opravdu nechceme pro nikoho lepší svět, jenom sami pro sebe?

A není to i tím, že svět se mění rychleji, než jej stačíme reflektovat?

Co potom ale s literaturou jako takovou? Je to přece bytostná kulturní potřeba jako hudba nebo divadlo. Psát se musí. Poezie na to jde třeba krutými wernischovskými zkratkami, ale co dál? Vztáhnul-li to zase na divadlo, tak jen tu a tam se někomu podaří vystihnout velké téma a ještě vtipným způsobem, ale většina současných her omílá jen známá klíše.

Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Rozhlasové herectví jako námět výzkumného záměru aneb Stroj netleská

„A tu vidíme před mikrofonem živě gestikulující postavu, dupající, smějící se či plačící celým tělem, s mimicky rozčleněnou tváří. Jaká síla snad na jevišti – jaká tříšť hlasové křeče z amplionu. A nyní se nic neděje, hra končí a herce se zmocňuje jakési povědomé zklamání – jeho výkon je bez odezvy – stroj netleská.“¹

Josef Bezdíček

V rámci přípravy publikace *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby*² jsme s týmem olomouckých studentů Univerzity Palackého a externích kolegů zkoumali nejrůznější aspekty kritické tvorby zaměřené na rozhlas. Kromě dramatiky, režie, publicistiky a knih o rozhlasové práci jsme věnovali pozornost také herectví. A vlastně nás poměrně překvapilo, jak mizivá pozornost je při vertikálním čtení historických i současných kritik věnována rozhlasovému herectví. Následující text vznikl jako příprava pro další výzkumný záměr. Za jeho základní faktografii děkuji Dominice Orságové.

Drobné reflexe herecké tvorby nacházíme již v rané fázi rozhlasové kritiky, v drtivé většině případů jde ovšem jen o malou zmínku v podobě výčtu hereckých představitelů rolí dané inscenace, v lepším případě je glosa doplněna o kritikův subjektivní dojem, jehož informativní hodnota není velká. Tato tendence převládá prakticky až do současnosti. Při pohledu na historické kritiky i na současnou kritickou tvorbu (aktuálně probíhá na stránkách Týdeníku Rozhlas, v Literárních novinách, Divadelních novinách, opětovně také v časopisu A2, obvykle v jediné kritice s rozsahem kolem 3000 znaků) je patrné, že vlastně jen v několika titulech

české rozhlasové kritiky se můžeme setkat s pokusem o charakteristiku hereckého výkonu. Většinou se totiž kritici spokojí se jmenným seznamem účinkujících, případně několika více či méně přiléhavými adjektivy.

Připomeňme si průřezově několik studií, které se v devadesátileté historii rozhlasu přece jen nějak dotýkají problematiky rozhlasového herectví. Studie Josefa Bezdíčka *Herec a mikrofon* vyšla v časopise *Čs. divadlo* jako ukázka z jeho chystané, nakonec však nedokončené knihy *Mikrofon bez reflektorů*. Bezdíček přisuzuje rozhlasu roli v kontextu toho, čemu říká „mluvní kultura“ a pokouší se – ve shodné terminologii, jak to činí v literární nebo filmové vědě ve stejném období Otakar Zich, jeho žák Václav Růt nebo Jan Mukařovský, pojmenovat specifika herectví v novém médiu. Na tyto teze nepřímo navazuje Václav Růt ve studii *Rozhlasová hra a herec* z roku 1933, rovněž se zabývá specifickými rysy rozhlasového herectví, které jej odlišují od recitace či divadelního herectví.³ Imaginativní vlastnosti rozhlasového herectví nazývá Růt „asociačním činitelem“ a zavádí i další pojmy: mimika řeči, přímá a nepřímá charakteristika postavy, průhledný zvuk.

Četnější snahy o reflexi a teoretické uchopení českého rozhlasového herectví se znovu objevily až

v šedesátých letech 20. století. Prameny týkající se této problematiky pocházejí z periodik *Divadelní noviny*, *Plamen*, *Rozhlas ve světě*, *Rozhlasová práce*, *Studie a úvahy* a můžeme je rozdělit do několika kategorií: recenze a kritiky, pojednání teoretiků a teoretické studie praktiků, vyprávění a vzpomínky tvůrců. V tomto období dochází v rámci recenzí a kritik k určitému posunu v hodnocení hereckých výkonů. Někteří kritici sice stále setrvávají v užívání nepříliš vypovídajících opisů, avšak čím dál častěji se objevují snahy o teoretické uvažování při charakterizaci herecké tvorby. Vyrážejší reflexi hereckého výkonu můžeme nalézt například ve studii Václava Smitky *K problému vizuálnosti v rozhlasové hře*, jejímž cílem je rozlišit způsoby vnímání dvou typů posluchače, jež označuje pojmy „verbální“ a „vizuální“. Smitka charakterizuje herecký výkon Karla Högra a dramatičnost dialogu vyznačuje dvěma základními prvky – timbrem hlasů a zvukem.⁴

Typické je v kritikách šedesátých let (a vlastně dodnes) vyzdvihnutí jednoho hereckého výkonu, který si kritik vybere z množství postav v inscenaci. V kritikách se občas objevují i pokusy o pojmenování soudobých tendencí v herecké tvorbě. Například Olga Srbová nazývá v kritice *Sudiček v Divadelních novinách* Leopolda Dostalovou a Zdeňka Štěpánka „herci moderního patosu“.⁵ Problém však tkví v tom, že kritické pokusy se omezovaly na popis charakteru role místo toho, aby se kritici věnovali popisu hereckého výkonu. Tato situace se zlepšuje ve chvíli, kdy dostanou slovo rozhlasoví praktici.

Na pomezí rozhlasové praxe a teorie se objevují například záznamy besed s režiséry, které do sborníku uspořádalo Studijní oddělení Československého rozhlasu.⁶ Besed se zúčastnili režiséři Miloslav Jareš, Miloslav Disman, Jiří Horčička, Jiří Roll a Josef Melč.

Pro režiséra Josefa Henkeho je herec základem realizace, jak v oblasti divadla, tak v oblasti rozhlasu. Na toto téma hovořil v roce 1967 v rozhovoru pro *Divadelní noviny*.⁷ Henke s velmi dobrou schopností teoreticky uchopit své praktické režijní skutečnosti systematizuje vztah rozhlasu a divadla v několika bodech, jimiž se tato dvě umělecká odvětví ovlivňují. Bylo by na místě zjistit, zda a nakolik se kritéria za čtyřicet let změnila, či zda zůstávají stále platná. Terminologicky lze jistě využít termíny kultura řeči, práce s rytmem a melodií, bohatost vnitřní herecké techniky, střídmost a niternost projevu. Návyky mluvit na jevišti jako na mikrofon, „intonační macha“, divadelní manýry před mikrofonem, schopnost vyjádřit se spíše gestem a mimikou než mluvním projevem, „odféné hlasivky“ herců.

Nad možnostmi i omezeními rozhlasového herectví přemýšlí také režisér Jiří Horčička v úvaze *Rozhlasový režisér či režisér v rozhlase?*, která vyšla v *Divadelních novinách*⁸ a později v knize Jana a Honzy Vedralových *Jiří Horčička, rozhlasový režisér*.⁹ Horčička přiznává, že práce v rozhlasovém studiu může i samým tvůrcům často připadat méně umělecká a technologič-

ky „chladná“. Rozhlasový herec podle něj může mít pocit, že „úsporou na ‚vnějším‘ se ochuzuje ‚vnitřní‘“. Právě v řešení tohoto vztahu mezi vnějším a vnitřním však podle Horčičky spočívá kouzlo rozhlasové interpretační tvorby. Horčička je také autorem provokativní teze, která může být chápána i jako leitmotiv úvah o rozhlasovém herectví obecně: „Rozhlasové herectví neexistuje, je jenom herectví, a teď je otázka, jak ho umíš modifikovat.“¹⁰ Mezi další režiséry, kteří buď v samostatných studiích, nebo formou rozhovoru reflektovali téma rozhlasového herectví, patří Jiří Roll, Miloslav Jareš a Miloslav Disman.

Normalizační léta nepřála svobodné rozhlasové tvorbě a už vůbec ne rozhlasové teorii. V roce 1987 vyšla odborná publikace Jana Czecha *O rozhlasové hře s podtitulem Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*.¹¹ Czech zde analyzuje velké množství inscenací, v rámci rozborů se věnuje rovněž reflexi herecké složky ve výkonech např. Olgy Scheinpflugové, Dany Medřické, Josefa Sováka, Jana Hartla nebo také práci několika režisérů s dětskými herci. V roce 1988 si mohli příznivci rozhlasové hry listovat v popularizační knize *Neviditelné herectví*, kterou sestavila Ivana Straková.¹² Publikace obsahuje stručný úvod do historie rozhlasové slovesné tvorby, její hlavní část ovšem tvoří vzpomínky a dojmy významných rozhlasových herců, režisérů, dramaturgů a dalších tvůrců, kteří se na vzniku rozhlasových inscenací podíleli a podílejí, ale také poznatky několika kritiků a teoretiků.

Po roce 1990 tvoří nejdůležitější publikaci našeho oboru olomoucká bohemistka doc. Alena Štěrbová. Její útlá kniha *Rozhlasová inscenace* z roku 1995 dobře popisuje teoretické aspekty práce s rozhlasovým prostorem, roli rozhlasového režiséra, problematiky herectví se však dotýká jen okrajově.

V současnosti se reflexi rozhlasové tvorby zabývá jen velmi málo kritiků, teoreticky ji nereflakuje nikdo. Pozornost je dlouhodobě upřena spíše na režijní koncepci. Výjimečně se objeví podrobnější nástin hereckých výkonů, jako je tomu například v recenzi inscenace *Jméno růže* z roku 2002 (v režii Ivana Chrže), kterou napsal Petr Pavlovský a uveřejnil ji pod výmluvným názvem *Výkvět českých rozhlasových herců*. Reflektuje skutečnost, že v devítidílném seriálu bylo nutné obsadit herce s dobře identifikovatelnými hlasy. V souladu se svým teoretickým chápáním rozhlasu jako širokého proudu fonografie nazývá herecké hlasy v rozhlasovém díle „fonogenické“.¹³

Je zřejmé, jakkoli z hlediska odborné kritiky politováníhodné, že nejmýšlivější myšlenky přinášejí lidé z praxe. Není tedy snad tolik překvapivé, že se jako další zdroj možností metodologického a terminologického uchopení reflexe rozhlasového herectví ukazují i absolventské odborné práce, například diplomová práce studenta oboru muzikálové herectví na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění Jozefa

Hruškociho, která nese název *Eduard Cupák – práce s hlasem*.¹⁴

Vrátíme-li se tedy k úvodním odstavcům, které reflektují absenci odborné publikace na téma rozhlasové herectví a velmi slabou pozornost kritiků vůči herecké tvorbě, lze nyní již sumarizovat. Současný stav reflexe rozhlasového herectví můžeme charakterizovat slovy nedostatečný, podteoretizovaný, téměř neexistující, velmi chabý. Zahraniční literatura poskytne vodítko jen částečně, východiskem z této odborné nouze je tedy pouze vlastní výzkum, trpělivě odvedené rešerše, poslechy, inspirace v jiných vědních oborech a odvaha podniknout pokus o nový typ analýzy hereckého výkonu v rozhlasovém médiu. Shrňme-li výše nastíněné teze, lze označit za nejvýraznější problémy reflexe českého rozhlasového herectví absenci terminologické základny, která by umožnila výstižnou charakteristiku hereckého výkonu. Pokud se někteří autoři o vytvoření takové taxonomie pokusili, není kritiky využívána. Za další nešvar lze označit zcela subjektivní kritické hodnocení, které vychází většinou jen z osobních preferencí kritika. Častým problémem je nekonkrétnost, využití pouze opisného způsobu charakterizace hereckých výkonů; což často plyne právě z absence aktuálně přijatelných estetických kritérií pro herecký výkon. Absence odborného periodika, kterou suplují spíše popularizační časopisy, vede k roztržitosti a diskontinuitě recenzních výkonů. V tak malé zemi je také na překážku nedostatečné propojení rozhlasových historiků a kritiků se sférou metodologicky příbuzných oborů divadelní a filmové vědy.

Teoretici a kritici se od počátků reflexe rozhlasové tvorby do dnešních dnů pokoušejí povahu rozhlasového herectví uchopit a zprostředkovat nejrůznějšími způsoby – opisem, popisem subjektivních dojmů a emocí z herecova výkonu, analýzami hlasových poloh, vystihnutím fyzické podoby postavy, kterou hlasový projev evokuje a podobně. Mnoho renomovaných tvůrců a interpretů se podělilo o zkušenosti a poznatky z praxe rozhlasového herectví, které ovlivňuje řada faktorů psychologických, provozních či technických. Jako velmi dobrým klíčem k reflexi rozhlasového herectví se ukazuje syntéza poznatků všech dosavadních badatelů v této oblasti, která dělí herecký rozhlasový výkon do tří základních pozorovatelných a deskripčních popsatelných disciplín – herecká práce s charakterem postavy, působení na posluchačovu fantazii a práce s technikou hlasu. Vzhledem k vývoji rozhlasové hry nutně musí být

součástí úvah o hereckém výkonu také režie spojená stále intenzivněji s výrazným sound designem.

Všechny předchozí teze jsme nastínili s týmem tvůrců¹⁵ do výše zmíněné odborné monografie *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby*, která se zanedlouho dostane do distribuce. Přítomná neúplná sumarizace poznatků o rozhlasovém herectví je zárodkem dalšího výzkumného projektu, který v těchto měsících postupuje k posouzení a měl by založit poměrně široký průzkum problematiky. Zatím ohledáváme terén v rámci univerzitních seminářů a přednášek. Následující čtyři práce jsou výsledkem rozhlasového semináře doc. PhDr. Tatyany Lazorčákové, Ph.D., která se se studenty zaměřila v rámci jednoho semestru právě na způsoby, jak postihnout herecký výkon v kontextu rozhlasové inscenace.

Poznámky:

- 1) BEZDÍČEK, Josef. Herec a mikrofon. *Čs. divadlo*, 1932–1933, roč. 12, 19, s. 23–28 a 160–166. *Svět rozhlasu*, 2007, č. 18, s. 52–53.
- 2) Publikace autorského týmu pod vedením Andrey Hanáčkové vyjde na začátku roku 2015 ve Vydavatelství Univerzity Palackého.
- 3) RŮT, Václav. Rozhlasová hra a herec. *Přehled rozhlasu*, roč. 2, 1933, č. 11, s. 3.
- 4) SMITKA, Václav. K problému vizuálnosti v rozhlasové hře. In *Studie a úvahy* 1/1963, s. 40–51.
- 5) SRBOVÁ, Olga. Sudičky rozhlasového režiséra. *Divadelní noviny*, roč. XIII, 10. září 1969, č. 1, s. 5.
- 6) RAUCHOVÁ, Hana. *Besedy o rozhlasové režii*. Praha: Československý rozhlas, 1964. 58 s.
- 7) VADLEJCHOVÁ, Ivana. S Josefem Henkem: O umění rozhlasové inscenace. *Divadelní noviny*, roč. X, 22. února 1967, č. 14–15, s. 6.
- 8) HORČIČKA, Jiří. Rozhlasový režisér či režisér v rozhlase? *Divadelní noviny*, roč. X, 22. února 1967, č. 14–15, s. 3.
- 9) VEDRALOVI, Jan a Honza. *Jiří Horčička, rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003.
- 10) Tamtéž, s. 43.
- 11) CZECH, Jan. *O rozhlasové hře*. Praha: Panorama, 1987, Edice Dramatická umění. 188 s.
- 12) STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. Praha: Panorama, 1988. 216 s.
- 13) PAVLOVSKÝ, Petr. *Jen pouhá jména zbývají* [online]. *Divadelní noviny*. 3. duben 2012 [citováno 5. 7. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.divadelni-noviny.cz/umberto-eco-jmeno-ruze-cesky-rozhlas>>
- 14) HRUŠKOCI, Jozef. *Eduard Cupák – práce s hlasem*. Brno: JAMU, 2011.
- 15) Členy týmu a autory odborných studií jsou Přemysl Hnilička, Tereza Semotamová, Joanna Bochura-Wojtasik, Zuzana Řezníčková, Dominika Orságová, Veronika Jiroušková a Andrea Hanáčková.

Zuzana Řezníčková

V zóně mezilidských vztahů

Jana Knitlová: Zóny. Rozhlasová komedie
Dramaturgie Klára Novotná. Režie Lída Engelová
Premiéra 30. 3. 2014.

Tematiku života současného člověka, jenž je ovlivněn nejrůznějšími zónami působení lidí okolo něj, technických vymožeností, bez kterých se neobejde, a prostředí, v nichž se ocitá, zvolila pro svou rozhlasovou hru Zóny dramatička a scenáristka Jana Knitlová. V premiérové inscenaci tuto hru uvedl Český rozhlas Dvojka 30. března v rámci pořadu Rozhlasová hra. Režisérka Lída Engelová pomohla vytvořit komorní rozhlasové drama odehrávající se jednoho večera a noci v objektu rekonstruovaného bývalého venkovského hostince. Právě prostor hraje ve hře důležitou roli, neboť zapříčiní setkání jejich hlavních aktérů. Těmi je manželský pár umělců Dana (Dana Černá) a Libor (Martin Myšička), architektka Marika (Marika Procházková), která vypracovává plán rekonstrukce domu, a především tajemný pan H. (Jiří Lábus), odborník na geopatogenní zóny. Právě neznámé síly působící v prostředí domu zdánlivě způsobují, že sochařka Dana slyší v místnosti bývalého výčepu různé hudební motivy.

V úvodu hry zastihneme zónologa přicházejícího do domu manželů. Žena mu nejprve ostýchavě, ale postupně s čím dál větší důvěrou prozrazuje nejen to, že v domě jako jediná slyší hudbu neznámého původu, ale také to, že se v něm jako jediná necítí dobře. Pan H. jako odborník na patogenní zóny byl proto na radu architektky Mariky přizván, aby odhalil pravou příčinu tohoto nadpřirozeného jevu, nakonec však odhalil mnohem více. Manželství Dany a Libora totiž již nějakou dobu nefunguje a neznámý prostor domu jen zvětšuje propast mezi nimi. Brzy se také posluchač společně s panem H. dozvídá, že mezi Liborem a Marikou je něco víc než jen projekt přestavby domu. Marika chce, aby Libor opustil Danu a žil s ní, ale on stále váhá. Do této situace vstupuje téměř jako nadpřirozená bytost chápavý a shovívavý pan H., jenž v průběhu večera a noci vede rozhovor s každým z aktérů a snaží se celou situaci urovnat – i přes jejich případný odpor.

Pan H. s hlasem Jiřího Lábusa je zprvu trpělivým a zdánlivě nechápavým posluchačem, avšak tato poloha se postupně mění s tím, jak odhaluje tu pravou „škodlivou zónu“ v domě. Přesto si neustále zachovává laskavý tón řeči, který mu umožňuje k dalším postavám proniknout ještě blíže. Herec Jiří Lábus svou postavu formuje především za využití svého typického lehce nosového hlasu a pomalého tempa promluv, které ve spojení s pečlivou dikcí vytváří obraz taktního, dobráckého a upřímného člověka. Tempo jeho řeči je pravidelné a má téměř neustále pomalejší charakter. Tím je mimo jiné zdůrazněn jeho klid a sebejistota, se kterou jakoby shora shlíží na problémy a peripetie vzta-

hů ostatních postav hry. Tato hercova poloha napomáhá vyznění postavy pana H. v dramatu coby až téměř nadpřirozené bytosti, jež podobně jako v antických dramatech princip deus ex machina náhle vyřeší do té doby zamotanou situaci. Jeho verbální projev slouží také jako prostředek k dosažení potřebných informací. Tím, že Lábus často pokládá intonaci na konce jednotlivých vět, vytváří pomyslný otazník, který přiměje další postavy hry (a především sochařku Danu), aby se více rozpovídaly o sobě a svém trápení. Tuto racionální a přátelskou podobu opouští postava pouze zřídkakdy. Tím, že povětšinou vede dialog s každou postavou zvláště někde v ústraní, je intimita rozhovoru podtržena právě výše popsanými postupy herecké práce s hlasem i tempem promluv. Jak ale pan H. postupně apeleje na morální hodnoty nevěrného Libora a Mariky, obě postavy kladou odpor a snaží se zabránit zónologovi ve vměšování do jejich vztahu. Následkem toho pak postava opouští svůj převládající způsob mluvy a stává se důraznější. Herec zrychluje tempo své mluvy a dříve konstantní hlasitost jeho promluv nyní kolísá mezi zvýšeným tónem hlasu a důrazným šepotem. Co však zůstává, je pečlivá dikce, která ve spojení s rychlým frázováním jednotlivých vět napomáhá lehce výhrůžnému tónu, s nímž se postava snaží dosáhnout svého – tedy navrátit Libora Daně.

Odlišnosti postav obou manželů, které mimo jiné vedou k jejich odcizení, vyniknou i v rozdílných hereckých projevech jejich představitelů. Zatímco Dana Černá zosobňuje posmutnělou a lehce bezradnou sochařku pomocí pomalého tempa řeči s jakoby zasněným zabarvením hlasu, Martin Myšička představuje rázného a sobeckého Libora s využitím úsečného, až jakoby odsekávaného hlasového projevu, kterým vyjadřuje neustálé rozladění a napětí. V jeho hlase je také dobře slyšet nádech despektu, se kterým se staví k postavě pana H. Již od počátku je jasné, že problém s hudbou v domě považuje za výplod Daniny myslí, odmítá celou věc více řešit a přítomnost zónologa je mu krajně nepřijemná. Obzvláště když zjistí, na čí straně pan H. stojí. Jeho povýšený nadhled nad celou situací se s postupujícím večerem ztrácí, jak musí odolávat nejen zkoumavým otázkám pana H., ale také čím dál explicitnějším svádění ze strany Mariky, která jej chce mít pouze pro sebe. V přímém rozhovoru s ní již pak Libor nerozhodně a s čím dál menším úspěchem vzdoruje jejímu nátlaku, hercova řeč ztrácí na sebevědomé hlasitosti a zvyšuje se množství pomlky mezi jednotlivými větami a slovy. V jeho hlase je také patrná stopa nervozity, projevující se zrychleným dýcháním a místy překotnou snahou se vyjádřit.

Obraz nesouladu mezi manžely je podpořen také verbálním projevem postavy ambiciózní Mariky, jež svým vystupováním Danu zastíňuje a uzurpuje si tak Liborovu pozornost pro sebe. Sebevědomí je této postavě dodáno především vysoko posazeným tónem hlasu a zrychleným tempem řeči, které často nedovoluje další postavě se dialogu s ní plně účastnit. Její zahleděnost do sebe je ukotvena již v textu hry a tedy v samotných replikách, které pronáší. Ty se totiž vždy týkají pouze jí a jejího života, ostatní lidé a jejich problémy ji nezajímají, maximálně je bere jako soupeře na její cestě k úspěchu. V souvislosti s její touhou být stále lepší a předstihnout všechny kolem sebe mluví také o kurzech seberozvíjení, které navštěvuje. Její citace životních moudrostí, které se v kurzu naučila a opakuje je s až fanatickým vzrušením v hlase, patří mezi nevtipnější a zároveň nejmrazivější scény inscenace.

Přes poněkud neoptimistické téma hry se celá inscenace nese spíše v humorném duchu, který je podpořen nejen slovní i situační komikou obsaženou v textu Jany Knitlové, ale také hereckým výkonem Jiřího Lábusy. Právě postava pana H. s jeho laskavým hlasem a přepečlivou dikcí je často zdrojem a spouštěčem komických situací, jejichž cílem však není pouze pobavit, ale také otevřeně ukázat na problémy dnešních mezilidských vztahů. Kromě toho se hra dotýká také vztahu člověka k sobě samému, což je ukázáno především na postavě Mariky. Ta je typickou představitelkou moderní ženy, která dává v životě přednost práci před

vztahy a rodinou. Usilovně se snaží být nejlepší, nezústat pozadu a něco dokázat, ale zároveň se ukazuje, že své kamarádce Daně její rodinný život závidí. Proto se jí tuto rodinu také snaží vlastně ukrást.

Rozhlasová inscenace je tvořena řetězem komorních dialogů, které nejsou ozvláštňeny téměř žádnými zvukovými efekty. Přesto jí lehkost a humorný nádech textu Jany Knitlové umožňuje zachovat dynamické tempo a u posluchače pocit očekávání. Kromě textu inscenaci dominují vyrovnané herecké výkony, na nichž byly i jednotlivé scény postaveny. Všichni čtyři herci dokázali vytvořit uvěřitelné postavy reprezentující určité problémy (nejen) dnešní mezilidské komunikace a soužití. Jednotlivé scény jsou odděleny krátkými hudebními předěly, které symbolizují tajemnou hudbu, již Dana v domě slyšívá. Tento motiv však postupně v kompozici dramatu zaniká, jak se stávají primárními střety jednotlivých postav. Závěrečný „happy end“ je sice poměrně očekávatelný, avšak v žádném případě jednoznačný. Libor se sice k Daně vrátí, ale vědomí jeho nevěry zůstává s nimi v domě, podobně jako ozvěna hudby, kterou slyšela Dana.

Rozhlasová inscenace Zóny je vtipným komentářem některých dnešních společenských jevů, avšak text hry i jeho rozhlasové zpracování balancují po povrchu jednotlivých témat, žádné nereflektují hlouběji a soustředí se spíše na jejich humorné aspekty. Ve výsledku se tedy posluchač zasměje, i když místy poněkud hořce.

Tereza Osmančíková

Vlčí ukolébavka

Hilary Bellová: Vlčí ukolébavka. Překlad a úprava Dasha Bláhová. Scénická hudba Petr Mandel. Zvuk Milan Křivohlavý. Záznam a střih Jitka Kundrumová. Zvuková spolupráce Petr Šplíchal. Asistentka režie Jana Knapová. Dramaturgie Jiří Hubička a Jana Weberová. Režie Vlado Rusko. Český rozhlas Vltava 2001.

Devítiletá Líza se spolu se svými rodiči chystá na vánoční oslavy, když je nepochopitelně zatčena. V bezútěšném vzdáleném městě je zavražděno malé dítě. Podezření padá na malou Lízu. Děvčátko se sny jako každé jiné malé dítě. Nikdo si nepřipouští, že by mohla spáchat tak hrůzný čin. Její mladá matka Angela je přesvědčena o dceřině nevině, avšak intuice jí napovídá něco jiného. Bolestně získané informace se staví proti Líze a brzy není pochyb. Její otec Warren a místní policista Ray se dlouho snaží Lízinu vinu vyvracet i popírat, ale nakonec není pochyb, je vinna. Jenže Líza své činy nedokáže ovlivnit. Schizofrenní halucinace jí v představách vykreslují vlka, který ji pronásleduje a ohrožuje ji. Její rodiče se potýkají s hrozivým dilema-

„Umíráček zní, od hřbitovních zdí...“

tem – věřit, že se nic nestalo a žít s podezřením a pochybami celý život, nebo ji přinutit k přiznání o tom, co se stalo na Štědrý den.

Vlčí ukolébavka se netypicky zaměřuje na rodinu vraha, nikoli na pozůstalé zavražděného dítěte. Předkládá posluchači otázku, nakolik je součástí dětské psychiky násilí a co jí může ovlivnit – zanedbávání, zneužívání, lhostejnost? Zanechá takový zážitek v dítěti stopu, která z něj učiní monstrum, nebo se už takovým zkrátka narodí? Rozhlasová hra Vlčí ukolébavka v režii Vlady Rusky je malou sondou do psychologie dítěte, obětí i jejich rodin a otevírá citlivé téma dětské kriminality. Lízini rodiče spolu nežijí, ale milují ji, dávají jí vše potřebné, sami sebe, čas. Přesto se někde stane chyba. Líza má v hlavě vlka, který ji pohlcuje a ona pak dělá špatné věci. Hrozné věci. Jenže těžko říct, kde se pohybuje zákon v případě, kdy jsou relativizovány základní pojmy vztahů, rozum stejně jako láska, realita stejně jako ideje a sny.

Berenika Kohoutová vytvořila obraz malého nevinného děvčete, které nezná hrůzný dopad svých činů.

Její drobný hlásek má jemný sametový podtón, který příjemně konejší posluchačovy uši. Její hlas je kontrastem k zločinům, které páchá. Nikdo by nevěřil, že dívka, které je pouhých devět let, má své dětské sny a zálibu v panenkách, dokáže ublížit. Její nevinnost se ale nečekaně mění, bezcitný, prázdný a jaksi odlišitelný hlas mění Lízu v chladnou bytost bez výčitek. Pronáší věty, které zní z úst tak malého dítěte zcela nečekaně, a proto nutí posluchače zaměřit se na její postavu. Líza je evidentně citově labilní – nekoordinuje své emoce, je místy na hranici s hysterií, sebeobviňováním, sebestřednou urputností. Z jejího hlasu často cítíme naléhavost a vzrušení. Mluví důsledně srozumitelně, artikuluje poctivě každé slovo, správně frázuje. S neuvěřitelným sebevědomím manipuluje svým okolím a lehkým vemlouvavým tónem dokáže ukolébat kdejakou tvrdou povahu. Po odhalení Tobbyho mrtvého těla na skládce se s profesionální kamennou tváří vyptává na podrobnosti o rodině batolete, na podezřelé i možné následky, trest. Drzími odpověďmi vyšetřujícímu policistovi Rayovi, nepochopitelnou touhou vidět Tobbyho v rakvičce a přesvědčivým „nelžu“ už definitivně ztrácí posluchačovy sympatie a vytváří tak obraz malého monstra. Obdivuhodný výkon mladé Bereniky Kohoutové, která hlasově ztvárnila Lízu ve svých desíti letech, je neuvěřitelně přesvědčivý a autentický. Ani na minutu nepřestanete pochybovat o tom, že není tou podivuhodnou hroživou holčičkou s fantazijními až schizofrenními sklony. Až mrazivě přesně vystihuje Lízinu povahu jedna z otázek policejního dotazníku: „Je Vaše dcera lstivá, prolhaná, drzá, podbízivá, nesnáší autoritu, předstírá, že nechápe?“ Pronikavou snahou na sebe upozornit, zejména když nakreslí svou noční mýru – vlka – Líza naléhavě hledá někoho, kdo jí porozumí. V noci propadá strachu, který ji dokonce přinutí k přiznání, ale na stanici se chová suverénně a drze, odmlouvá a uštěpačně odsekává odpovědi. Popisuje svou výpověď jako naučenou básničku, velmi barvitě intonuje, mluví plynule, nedělá pauzy, ani se výrazněji nezamýšlí, jako by měla potřebu se poslouchat. V této chvíli hraje Berenika Kohoutová Lízu jako věčně si vymýšlející dítě, které za vším vidí hru a zábavu, což potvrdí slovy: „Mě už tahle hra nebaví!“ A vzápětí se noří do přehrávání situace s Tobbym, během nějž drsně a vůdcovsky manipuluje se svým okolím, rozkazuje a paroduje, ztrácí s batoletem trpělivost a vlčí vrčení prolínané s její promluvou naznačuje, že její podvědomí opět zaplavuje přízrak vlka.

Matka Angela v podání Tatjany Medvecké pracuje s hlasem velmi citlivě a s jistou opatrností. Typický témbro, který je pro ni charakteristický a nezaměnitelný, dodává postavě Angely špetku ústaranosti a životní únavy z každodenních starostí, ale také jemnou laskavost. Níže položený tón hlasu s lehkým chrapotem a drsnějším dozvukem poskytuje právě onu charakteristiku životem ošlehané ženy. Když promlouvá s policistou

o tom, jestli někdy přemýšlel o špatných věcech, značí se v jejím hlasu záchvěv černého svědomí. Jako by měla obavy, že nějaké tajemství z vlastní minulosti se mohlo podepsat na její Líze. Rezolutním „ne“ ale zakončí všechny domněnky, jako by přesvědčovala samu sebe o své nevinosti.

Objevené zakrvácené Líziny bačkůrky zlomí silnou psychiku unavené ženy a v hlase se promění v šokovanou a vyděšenou matku, která zjistila pravdu o svém dítěti. Bijí se v ní rozporuplné pocity, panikaří, v zoufalství přerývavě dýchá, hlas se láme do plačtíva. Vzápětí však všechny nahromaděné emoce vybuchují a herecký výraz Tatjany Medvecké se znovu proměňuje. Její unavený hluboký hlas se přesouvá do velmi vysokých tónin, zrychluje tempo své mluvy, chrapot je slyšitelnější a z jejího hlasového projevu přímo tryská zoufalost, vztek, rozhořčení, beznaděj. Pláč jí komplikuje srozumitelnost mluvy, potahuje, vzlyká. Natolik reálná zoufalost je skličující i pro samotného posluchače, suggestivní expanze beznaděje se vrývá pod kůži. Naléhavě prosí o pomoc, protože si sama neví rady, neví, jak se k morální odpovědnosti postavit. „Jestli chceš, abych tě měla ráda, musíš mi říct pravdu.“ Typické vyjádření podmíněčné lásky. Slova, která zní ještě dlouho poté, co je Tatjana Medvecká vysloví. Jako by v nich byl klíč k vzájemnému vztahu se svou dcerou. „Jestli ... jen tehdy, když ... musíš...“ Přerušovanými nádechy a výdechy, vyplňujícími prodlevy mezi tím, kdy hledá a ztěžka nachází slova, jako by si dodávala odvahy k dalším otázkám. Nevnímá křehkou dívčenko, dceru, která má skutečný strach ze svých vidin. V kolotoči mocenské výchovy a důvěry v sílu trestu zamyká Lízu v temném pokoji. Zoufalé vzájemné neporozumění, chybějící intuice pro potřeby dítěte je možná právě to, co mezi nimi stojí jako zeď. Nakonec je to právě matka, kdo předvádí svou dceru na policii a nechává ji uvěznit. Nemohla by žít s vědomím, že něco věděla a nic neudělala. Takový život by neměl smysl ani pro ni a podle jejích slov ani pro Lízu. „Jak bych s tím vědomím mohla žít dál? Dívat se jak dospívá, jak vychovává své děti a pořád na to myslet. Za jakou cenu by žila normálním životem. Nikdy nepochopíte, proč jsem se tak rozhodla...“

V podání Jana Vlasáka se představuje otec Lízy, Warren. Se svou ženou již nežije, ale vychází spolu nadmíru dobře. Dojíždí domů jednou za čas, aby byl především s Lízou, ale také aby se postaral o vše potřebné. Rozvážná mluva, pomalé tempo zrychlující se většinou vprostřed vět a chroptivý hlas jej charakterizují pouze na začátku děje. Také jej se vzápětí dotýká obvinění jeho dcery, ale mnohem více si zachovává chladnou hlavu a ve svých úvahách kalkuluje. Odmítá Lízu udat a své ženě to rázně až drsně zakazuje. Z jeho výrazného střídání hlasitosti, z tišších do vysoce hlasitých, téměř křičených poloh lze rozpoznat jeho nejistotu a nervozitu. Od každého problému utíká pryč, což

později pojmenovává i Angela. Nepřipouští si problémy ve svém okolí a už vůbec ne ve své rodině, poznáváme jeho vysoce racionalistické uvažování. Nedisponuje přílišnou trpělivostí, což se odráží na podrážděném projevu. Nakonec se projevuje jeho pokřivený charakter, když chce rozprodat Líziny věci a za jejich obnos vycestovat, pořídit si nový taxík, vzít Angelu daleko, daleko pryč. Snaží se chránit sám sebe, když hledá nejsnazší cestu z celého problému. Jenže pro Angelu je Líza stále dcerou, a i když neví, jak dál, smyslem života je nadále zůstat tu pro ni.

Velmi věcného a profesionálně distingovaného detektiva Raye ztvárnil František Němec. Zpočátku velmi přívětivý a laskavý přístup se postupně pod nátlakem a nervozitou mění v podrážděný a netrpělivý postup při vyšetřování. Jeho hluboký, lehce nakřáplý a přidušovaný hlas se v těchto polohách otvírá a získává na větší znělosti. Ztráta trpělivosti je patrná i na podstatném zrychlení jeho promluvy. Začíná tlačit na malou Lízu, aby ji přinutil k přiznání, ale nepůsobí nelidsky či snad krutě. Jen dělá svou práci a chce dojít k spravedlivému výsledku. Také on působí ustaraně, což odráží lehce nalomený hlas. Nicméně z jeho projevu je znát jeho přesvědčení, jednoznačný příklon k dodržování pravidel, ke spravedlnosti, profesní jistotě. Vkládá do hlasu přemíru důrazů, pro větší naléhavost dělá mezi slovy důležité pauzy, přímo učebnicově intonuje. Gradace jeho projevu se zase vytratí ve chvíli, kdy je případ vyřešen. Opět je laskavým naslouchajícím mužem, rozumí Líze a snaží se s ní hovořit co nejvlídněji. Úkol mu komplikuje úloha prostředníka, protože musí nacházet vhodný kompromis mezi jednotlivými přístupy k Líze a k jejím rodičům.

Zvuková stránka rozhlasové hry, plná barvitých efektů a dokreslujících ruchů, evokuje prostředí, v jakém se postavy zrovna nacházejí. Strohé, ale výstižné aranžmá je stejně chladné jako samotné téma i nevyzpytatelná Líza. Popleskávání plechovek po chladné dlažbě vytváří představu opuštěné skládky, za zvuku psacího stroje se dozvídáme stručný policejní záznam o Tobbyho smrti, tiché, vemlouvavé tikání hodin na slu-

žebně odpočítává nemilosrdný čas do odhalení pachatele. Celý příběh provází veršované zpívané říkanky, podtrhující dětský svět Lízy, ale zároveň dokazují, jak tíživě se cítí, jak moc ji halucinace svírají, a neví, jak z nich utéci. Počáteční dětská radost a hravost se z říkanek vytrácí a nabývají zcela jiných – téměř hororově strašidelných rozměrů. Jejich schizofrenní atmosféra se rozplývá v efektech ozvěn, ostré táhlé vydrnkávání na struny kytary míří přímými zásahy do nitra posluchače. Vlčí vrčení a štěkot doprovází malou Lízu po celou dobu, objevují se a zase zanikají jako skutečné přízraky.

Znepokojivá myšlenka, že rodiče stále zavírají oči před světem svých dětí a nepřipouštějí si jejich účast na problémech „dospělého“ světa, protože je chtějí zdánlivě chránit, se proplétá dějem jako potencionální hrozba i příčina dětských frustrací a strachů.

Líza: Máš někdy hrozné nápady, které ti nejdu z hlavy, mami?

Angela: Ne.

Líza: Protože jsi hodná?

Angela: Lidi normálně nemyslí na špatné věci. Hlavně ne malé holčičky. Jenom dospělí mají plno starostí.

Rodiče dětských kriminálků bývají často hodně zaměstnaní, tíží je sociální podmínky, žijí odděleně nebo je například jeden z rodičů alkoholik (nebo oba); a právě nejčastěji v těchto rodinách se nacházejí děti, které provádějí trestné činy, protože si myslí, že tak na sebe upozorní. Lízu však tíží komplikace v podobě mŕy-schizofrenie. Potřebovala pomoc, dávala to očividně najevo, ale narazila na problém s velkým P. Svět dospělých. Nepřístupný, izolovaný od dětí, vážný a důležitý. Dospělí jsou stále přesvědčení, že děti přeci nemohou mít žádné starosti. Snad jen takové, s čím si protentokrát hrát. Možná se dalo všemu předejít, anebo by se Líza vlkovi neubráníla ani přes pomoc svých rodičů? Ale proč by jinak napsala na zed' slova „Zabíjím, protože chci zpátky“?

Barbora Křížová

Nádraží Victoria

Všichni jsou to upíří!!! aneb Tajemný svět londýnských taxikářů

Harold Pinter: Nádraží Victoria. Mistr zvuku Jiří Emil Silovský. Režie Miroslav Buriánek. Účinkují Igor Bareš a Pavel Kikinčuk. Nastudoval Český rozhlas Plzeň 2011.

Harold Pinter, autor rozhlasové hry *Nádraží Victoria*, byl nejen britským dramatikem, ale také režisérem, hercem, básníkem a politickým aktivistou. Za své celoživotní dílo, které čítalo téměř třicet divadelních her, stejný počet rozhlasových scénářů a velké množství rozhlasových a televizních her, si vysloužil na padesát prestižních literárních cen a tři roky před svou smrtí, roku 2005, se dočkal také ocenění nejvyššího: Nobelovy ceny za literaturu.

Roku 1958 Harold Pinter řekl: „Neexistuje žádná striktní hranice mezi tím, co je reálné a co je nereálné, ani mezi tím, co je pravé a co je falešné. Nic není vyhraněně černé nebo bílé, může to být obojí.“ Stejně tak by se dala charakterizovat hlavní postava hry *Nádraží Victoria*, ale i samotná hra. Ta byla napsaná roku 1982, a od té doby se tato jednoaktovka (která v rozhlasovém zpracování netrvá déle než 17 minut) inscenovala v mnoha dalších státech, jako je třeba Kanada, Řecko, Maďarsko, Japonsko, USA, Portugalsko nebo Španělsko.

V Česku se tato hra dočkala své premiéry roku 2011, kdy ji pod režijním vedením Miroslava Buriánka uvedl Český rozhlas 3 – Vltava. V roli dispečera taxi se představil Pavel Kikinčuk a taxikáře hlasově ztvárnil Igor Bareš. Ani jeden ze zmíněných není žádným nováčkem na poli rozhlasových her, Igora Bareše jsme v posledních letech mohli slyšet v různých rozhlasových rolích, například ve hrách *Sebeklamy*, *Vykřičené domy* nebo *Tacet – Ticho*, a Pavla Kikinčuka například v *Plešatá zpěvačce*, *Chroptění Mony Lisy* nebo ve hře *Půlhodinka lásky*. Ani Miroslav Buriánek není ve světě rozhlasu neznámé jméno, spojován je především s rozhlasem plzeňským, kde je již od roku 1978 a působí zde (ale i na jiných stanicích Českého rozhlasu) jako režisér všech žánrů, od publicistických přes dokumentární až k literárně-dramatickým, tedy rozhlasovým hrám. Podepsán je třeba pod již zmiňovanými hrami *Plešatá zpěvačka* a *Chroptění Mony Lisy*.

Zápletka této jednoaktovky je celkem jednoduchá: dispečer londýnských taxiků volá taxikáře číslo 274, aby dojel na nádraží Victoria, protože tam má zákazníka, který si přeje odvézt do Cuckfieldu. Odpověď taxikáře dispečera velmi překvapí – nádraží Victoria totiž nezná. Postupně dispečer ztrácí trpělivost, až to s taxikářem číslo 274 vzdá a pokouší se sehnat jiné volné

taxi. Jenže překvapivě „dvěstěšedmdesátčtyřka“ toužebně dispečera prosí, aby ho neopouštěl a dál s ním zůstal ve spojení. Postupně se nám odhalují tajemství taxiků 274 a možná až překvapivě vyznívá závěr, kdy dispečer opouští své stanoviště, aby se jel podívat za taxikářem na jeho záhadnou dívku, která spí na zadním sedadle jeho vozu.

Kritikou bývá hra zařazována do skupiny „her o paměti“, ve kterých Pinter ukazuje „lidskou paměť jako nespolehlivý pramen výpovědí o „soukromých dějinách“. Stejně tak buduje i své dramatické postavy, které svoji minulost interpretují subjektivně a nejednoznačně.“¹ Takový je i taxikář ztvárněný Igorem Barešem. Jako by se snažil po celou dobu rozpomenout si, kdo je a co dělá na tom místě, na kterém se právě nachází, tedy u parku pod Krystalovým palácem, který již však podle slov dispečera už dávno vyhořel. Postupně skrze střípky vzpomínek začíná vyprávět svou soukromou historii. Střídá různé emoční polohy. Na začátku je ospalý, jeho hlas je ledabylý, mluví pomalu, jeho artikulace není příliš zřetelná. Ledabylost střídá naléhavost (nejvíce patrná v replice: „*Všichni to jsou upíří!!!*“), najednou dochází ke zrychlenému tempu řeči, jeho hlas je níže položený a dýchá hlasitě a přerývavě, hlas se mu chvěje a rychle, až překotně ze sebe vyráží slova. Můžeme u něj zaznamenat také chvíle, kdy vzpomíná, najednou je jeho hlas zastřený, zpomalí tempo, začne protahovat hlásky. Na významu získávají také pauzy mezi jednotlivými slovy, a to i ve chvílích, kdy se mu nechce mluvit, hlas pak téměř ztlíší a pomlky mezi slovy se stále protahují. Momenty rozpomínání jsou podkresleny pomalou hudbou, která také vyznívá trochu tajemně. Je to tak především ve chvílích, kdy si taxikář uvědomuje, že veze na zadním sedadle vozu dívku, do které se zamiloval a se kterou by chtěl strávit celý zbytek života. Významotvorné jsou u Bareše také hlasitě povzddechy, kterými dává jasně najevo (hlavně na začátku), že ho taxidispečer otravuje a vyrušuje ze snění.

Naopak dispečer v podání Pavla Kikinčuka vytváří k ospalému a ledabylému taxikáři naprostý protipól, nejčastěji u něj můžeme zaznamenat vztek či rozčilení. Když u něj vztek dosahuje vrcholu, tak hlásky cedí skrze zuby, můžeme slyšet, jak přímo prská rozčilením do mikrofonu. Tempo hlasu se zrychluje, když ke vzteku ještě přidává do hlasu urputnou naléhavost, klade hlas do nižších poloh a dává důraz na třetí slabiky, které jsou také intonačně výše než zbytek slabik ve větě. Patrné je to nejvíce v pasáži, kdy taxikáři říká, že má dojet na nádraží Victoria a jak pozná svého zákazníka: „*Poznáš ho podle klobouku, bude mít loveckej,*

veze si *rybářské náčiní*.“ Prosebnost a naléhavost je vystřídána pláčem, který charakterizují široké hlásky, chvění hlasu, také jistý tlak vytvářený na hlas. Nako- nec i dispečer dochází ke stejnému stavu, v jakém se na konci hry nachází Barešův taxikář – do stavu na- prostého klidu. Můžeme si všimnout zpomalení tempa, uvolnění napětí, důraz je kladen i na delší pauzy me- zi slovy.

Onu subjektivnost a nejednoznačnost podtrhují ta- ké veškeré zvuky a ruchy, které můžeme ve hře sly- šet. Každý jednotlivý zvuk nás ve zlomku vteřiny pře- náší z jednoho prostředí do druhého, zároveň však směs toho všeho vytváří snovou atmosféru, možná trochu i atmosféru strachu a nejistoty. Přesně ten svět, ve kterém se nacházejí obě hlavní postavy. Stá- le se opakující zvuky uvádí posluchače do zmatku, do jiného světa. Hlasatelka v autorádiu mluví anglicky, nevíme, co říká, a to pocit ohrožení znovu zvyšuje. Náhlé uklidnění evokuje zpěv ptáků, ale mezitím pro- letí nad hlavami aktérů příběhu helikoptéra, začínají zvonit zvony, do toho se prolínají tóny pomalé ospa- lé hudby. Skřípětí brzd vlaku, troubení aut, houkačky. Zvuková montáž je postavena především na tom, že každý jednotlivý zvuk v posluchači vyvolává konkrétní emoci, která je vzápětí vystřídána jinou, až se nako- nec objeví na konci každé „zvukové vsuvky“ dva krát-

ké údery, jako by metronom rychle za sebou odbil dva poslední taktů, a jsme znova u rozhovoru taxidispe- čera a taxikáře.

Prostor obou hlavních protagonistů je jasně oddělen. Z verbální složky inscenace můžeme podle výpovědi vydedukovat, že taxidispečer se nachází na stanici, od- kud řídí ostatní řidiče, a taxikář ve svém autě. V reali- zaci je ale taxikářův prostor oddělen pomocí promluv Igora Bareše, které jsou upraveny tak, že zní jako přes vysílačku. Jednak můžeme v jeho hlase slyšet více šu- mu, tak typického pro komunikaci přes nějaké médium, ale také u Barešova hlasu můžeme rozpoznat malou ozvěnu, jeho hlas je sevřenější a intenzivnější. Prostor je také naznačen například zvukem nastartovaného motoru atd.

Není sice jasné, v kterou denní dobu se odehrává tento kratičký výstup, pro mě to však byla noc. Protože po probdělé noci, která skrývala nejedno tajemství, se na konci konečně dočkáváme ospalého rána, které však přislíbujícím novému dnu plnému nové naděje. Na konci opět zní ono cvrlikání ptáků, které může symbolizovat nové ráno.

Poznámka:

1) Český rozhlas. Harold Pinter: *Nádraží Victoria* [online] [cit. 10. 6. 2014]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/vltava/litera- tura/_zprava/harold-pinter-nadrazi-victoria--859835.

Zuzana Rezníčková

Enigma Emmy Göring

Werner Fritsch: *Enigma Emmy Göring*. Monodrama inspirované životem druhé manželky Hermanna Göringa. Překlad Magdalena Štulcová. Zvukový design La- dislav Železný. Dramaturg Hynek Pekárek. Režie Aleš Vrzák. Premiéra 11. 5. 2010.

Život mezi kýčem a terorem, tak charakterizoval roz- hlasovou hru *Enigma Emmy Göring* její autor Werner Fritsch. Kýč ve hře představuje neustále přítomný lu- xus, v němž postavy dramatu žijí a na který jsou zvyklé, motiv teroru pouze probleskuje v pozadí jako temný stín nad zprvu slunnými dny, jež hlavní hrdinka – manžel- ka nacistického pohlavára Hermanna Göringa – proží- vá. Tragický nádech hře dodává především až kon- frontace posluchačovy obeznámenosti s dějinnými fak- ty a bezelstné, místy ublížené vyprávění Emmy, jež si nikdy nepřipustila, že by její muž provedl něco špatné- ho.

Stejně jako u všech monodramat, i zde hraje zá- sadní roli herecké obsazení titulní postavy. Hana Ma- ciuchová, kterou zde slyšíme coby Emmy Göringovou, ve hře zastává nejen part hlavní hrdinky, ale také ně- kolika postav, ke kterým se vrací do minulosti. Klíčovou je v jejím verbálním projevu barva hlasu, která pomá-

há zobrazit stárnoucí ženu s určitými zkušenostmi, avšak nezlomenou. Díky tomu je také její herecký pro- jev civilní, bez zbytečného patosu, který s sebou tato te- matika často nese. Maciuchová svým hlasem dokáže přesně vykreslit emoce, které postava prožívá, doká- že je měnit s neuvěřitelnou rychlostí a lehkostí podle to- ho, zda zrovna hovoří o příjemných chvílích svého ži- vota, nebo naopak úsečně zmiňuje fakta, jež by nejra- ději zapomněla.

Jak již bylo naznačeno, herečka v inscenaci ztvár- ňuje nejen titulní ženskou hrdinku, ale také několik dal- ších postav, jejichž promluvy svým hlasem imituje. Je- jí herecký projev bychom tedy mohli rozdělit na vyob- razení Emmy, jež je emocionálně barvitou postavou, a na zobrazení dalších postav, které podléhá jistě typi- zaci jako například postava přísného otce či pohrdavé- ho doktora, jejichž hlasový projev hrdinka paroduje. Jednotlivé promluvy pak vykazují pečlivou práci hereč- ky i režiséra s kontrapunktem, jenž je charakterizován náhlými přechody a změnami v intonaci, tempu a tónu řeči.

Samotná Emmy získala v rozhlasové hře podobu naivní a poněkud hloupé ženy, které nedochází, co přesně se kolem ní děje. Její pohled na svět je zúžen

na rodinu, nejbližší přátele a komfort, ve kterém žije, realita válečné doby se všemi hrůzami a miliony mrtvých ji zcela míjí. Jediný výrazný vjem, který jí toto období přineslo, je odloučení od manžela, kterému se neustále zmateně snaží dovolat. Dokonce i koncentrační tábory bere jako druh atrakce a je rozhořčena, když tam není vpuštěna.

V tomto ohledu je zásadní podoba postavy Emmy, jak ji vytvořil autor dramatického textu Werner Fritsch. Více než psychologicky propracovanou a uvěřitelnou hrdinkou, se kterou sice může posluchač nesouhlasit, ale může ji pochopit, vytvořil dramatik personifikovanou podobu všech osob, jež před hrůzami nacismu zavíraly oči a ve své neschopnosti nahlédnout realitu byly jeho pasivními podporovateli. Emmy je tedy spíše plochou postavou, která především nese hlavní téma hry, a její mluvený projev tedy tomuto postupu odpovídá. Režijní složka v české adaptaci dramatu ještě akcentovala grotesknost a absurdnost některých situací a hrdinčiných promluv a podpořila je zvukovými efekty, často doplňující verbální složku inscenace.

Pro samotné budování postavy Emmy v kompozici inscenace je charakteristické kontrastní uspořádání jednotlivých výstupů tak, aby měly zcela jiné napětí. Tato metoda jednak umožňuje ještě více prohloubit hereččinu práci s hlasem, ale také udržet dynamický charakter tempa celé inscenace. Monology jsou oddělovány buď pěveckými čísly titulní hrdinky, anebo sekvencemi, v nichž vyjmenovává čísla letopočtů. Tyto předěly fungují nejen pro časové určení příběhu, ale také pro komprimované představení snad všech emocí, kterými postava Emmy v průběhu děje prochází, na ploše vyřčení pouhého jednoho slova. Tyto emoce jsou ztvárněny především změnami intonace, se kterou herečka pronáší jednotlivá slova. Tyto sekvence však působí především neživotným dojmem a nevyprávějí nic o samotných postavách děje. Naopak předěly tvořené zpěvem herečky, dá se říci, odhalují o postavě, kterou ztvárňuje, více než podstatná část inscenace hry. Tehdy se totiž její hlasový projev mění z kultivovaného a místý až povýšeného do rázného a zemitého projevu prosté ženy, bavící se vulgárními texty písní. Na tuto její polohu velmi citlivě a nesouhlasně reaguje (opět ústy Maciuchové) i Hermann Göring, jenž takové „zesvětštění“ své ženy těžce nese.

Dominantní polohou hlasu, kterou herečka pro ztvárnění Emmy zaujala, je nadšený až zbožný hlas, z něhož je cítit lehký úsměv a pocit příjemné nostalgie. Tento tón je užit v okamžicích vzpomínání na množství čokolády, kterou Emmy jako dítě dostávala od otce, ale také na setkání s budoucím manželem. Kupodivu jsou tyto její dvě životní lásky – čokoláda a Hermann – v její řeči postaveny na stejnou úroveň. Emmy totiž ve svých myšlenkách slučovala příjemné životní zážitky se svým vřelým vztahem ke sladkému. V souladu s její životní filozofií „vnímej jen ty prosluněné dny“ je tedy i ta-

to poloha bezstarostné ženy ve hře nejobvyklejší. V okamžicích přílišného nadšení pracuje herečka ještě s protahováním jednotlivých hlásek slov, které jako by s požitkem vydechovala. Často se také do jejího hlasu vkrade edukativní tón evokující vyprávění pohádky, který budí zdání, že takto se vše objektivně stalo. A pro Emmy je její subjektivní vnímání událostí skutečně objektivní pravdou, jak nás o tom přesvědčuje i v závěru hry.

Kontrastní situace ji zobrazují smutnou, unavenou nebo rozzlobenou. Stopy únavy se v jejím hlase objevují ke konci příběhu, kdy je zobrazen její život s Hermannem prostřednictvím telefonních rozhovorů. Postupně klesajícím tónem řeči a monotónní melodií hlasu dává herečka najevo propukající skepsi postavy, která ztrácí naději na dobrý konec všeho. V zásadě ji ale žádná emoce zcela neovládá, vždy si od nich drží jemný odstup, který jednak brání příliš expresivnímu projevu postavy, ale také napomáhá zdůraznění její nedotčenosti okolním děním. Okamžiky rozčilení herečka zdůrazňuje výraznými nádechy, okamžiky utrpení u zubaře zase plačtivým tónem hlasu, zračícím bezbranností. Podobně jako spojuje příjemné zážitky ve svém životě a představu čokolády, i zde slučuje nepříjemné návštěvy zubaře s předválečnou komunistickou propagandou, jež ji otravuje. V takových okamžicích herečka slova pronáší ostrým tónem a chladně odsekává jednotlivá slova.

Další hlasovou polohou, kterou Maciuchová formuje postavu Emmy, je vzrušený šepot, doprovázený překotným tempem řeči a důrazem na některá slova ve větách, vzbuzující pocit naléhavosti. Takto je Emmy zobrazena v jednotlivých telefonních rozhovorech, kdy se snaží zachytit vzdálená slova jejího manžela, která jí však přesto unikají či se ztrácejí v jiných příchozích hovorech. Její dýchavičný a vzrušený hlas vykazuje napětí, pro bezstarostný život postavy této hry poměrně neobvyklé. Neméně zajímavou je i scéna, kdy Emmy popisuje své setkání s Hermannem, vtěleným do cirkusového slona. Toto absurdní vyprávění začíná herečka zprvu klidným a monotónním hlasem beze stopy napětí a emocí. Zdá se, jako by vypravovala sen, který si pamatuje již pouze matně, a jako by stále zůstávala ve snovém transu. Posléze se však tón jejího hlasu nápadně zvyšuje a tempo promluvy zrychluje a postava se opět dostává do své obvyklé extatické polohy, která charakterizuje její vzpomínání na vrcholně příjemné zážitky.

Dominance hlasového projevu Maciuchové je ve hře narušována pouze občasnými dialogy s představitelem postavy Adolfa Hitlera Ivanem Řezáčem. Vůdce byl totiž jediný muž, který Emmy dokázal narušit její vytvořenou sladkou realitu a donutil ji přemýšlet nad vážnějšími až filozofickými tématy. Na jeho přímý a jasný způsob mluvy neplatilo Emmino zjednodušování, a proto se častěji v rozhovoru s ním zakoktává, pracně hledá slova a lapá po dechu. Hitler je naproti tomu v těchto

dialozích dominantní silou, tempo a melodie jeho řeči jsou konstantní, což jen umocňuje jeho sebejisté vystupování. Lehce ochraptělý hlas herce zase pomáhá vytvořit představu charismatického člověka, který svým vystupováním dokázal strhnout davu.

Veškerý hlasový projev Emmy je ve hře omezen téměř výlučně na střídající se vyjádření odstínů radosti

a blaženosti a naopak smutku a rozčilení. Její postava však neprodělává žádný vývoj, zůstává po tom všem, co prožila, vlastně stejná a stále stejně nedotčená. Závěrečný zamýšlený a až udivený tón její řeči dává tušit, že si je doopravdy vědoma událostí, které se staly, zpět je však opět převádí zpět do „své“ reality pomocí obvyklého exaltovaného projevu.

PhDr. Kateřina Křenová

Embedovatelný přehrávač a sportovní streamy – novinky na webu Zprávy.rozhlas.cz

Internet už nedílně patří k současné mediální komunikaci. Vývoj je na něm ještě trochu rychlejší než v tradičních médiích. A proto můžeme představit dvě technologické novinky, které se na webových stránkách Českého rozhlasu během léta objevily: embedovatelný přehrávač a stream sportovních přenosů.

Většina článků na webech Českého rozhlasu, zejména na webu Zprávy, obsahuje jako nedílnou součást audio. Čtenáři si mohou přímo v článku pustit buď celou reportáž, na základě které článek vznikl, nebo rozhovor či diskusi, jež sloužila jako hlavní podklad pro text.

Často tam uživatelé webu najdou více podrobností. Zároveň zvuková stopa zaznamenává větší množství informací než pouhý text. Prozrazuje emoce, váhavost projevu respondentů, nebo naopak jejich zanícení a suverénní argumentaci. Ne vše se do textu článku vejde a je v textu funkční.

Často tam uživatelé webu najdou více podrobností. Zároveň zvuková stopa zaznamenává větší množství informací než pouhý text. Prozrazuje emoce, váhavost projevu respondentů, nebo naopak jejich zanícení a suverénní argumentaci. Ne vše se do textu článku vejde a je v textu funkční.

Audio bylo až do léta na webu pevně umístěno v našich článcích. Návštěvník webu si ho mohl na našich stránkách jen poslechnout, případně stáhnout pro pozdější poslech. Jiné webové stránky mohly kvůli audiu na naše články odkazovat.

Nově ale všem nabízíme vložit si audio na svůj vlastní web pomocí embedovatelného či vložitelného přehrávače. Navíc legálně a bez zátěže pro hostující webové stránky. Jak to funguje? Úplně jednoduše. Podobně jako si kdokoli může vložit video z YouTube na svůj web.

Uvedme si jednoduchý příklad, který se stal. Někdo provozuje web třeba o pokeru. Ministerstvo financí představuje nová pravidla pro regulaci hazardu. Provozovatel webu o pokeru ale ví, že se téma týká i jeho oblíbené hry. Z tématu si utvoří úžeji zaměřený článek. Ale hodí se mu, aby měl na webu i rozhovory z Českého rozhlasu. Nově nemá žádný problém. Přijde na stránky rozhlasu, klikne na box, kde máme v článku audio. Zkopíruje si speciální jednoduchý kód, který si vloží do své stránky. A ejhle! Má ve svém článku audio, které je viditelně označeno jako zvuk rozhlasu. A my v rozhlasu si započítáme další zájem o naši produkci.

Každý zájemce si může dokonce vybrat ze dvou barevných variant. Decentní šedé, která je v současnosti i na webu rozhlasu, nebo výraznější černé. Nemusí se

ani bát, že se přehrávač na jeho stránku nevejde nebo bude příliš malý. On se totiž dokáže velikostí přizpůsobit rozměrům různých článků.

Pro redaktory v rozhlasu znamená nový druh přehrávače trochu jiný styl práce s audii. S popiskem se musíme vejít do omezeného rozmezí 140 znaků, kde musíme jasně a poutavě napsat, co v audiu je a hlavně kdo v něm mluví. Už nemůžeme spoléhat na to, že „to je přece jasné, protože to je v tomhle článku“. Není. Naše audio se může po webu toulat bez návaznosti na původní rozhlasový článek.

Hlavním motivem pro vývoj tohoto „udělátka“ byla větší otevřenost rozhlasu vůči společnosti. Všichni si nás platí, tak mají nárok zadarmo náš obsah, na kterém neleží autorská práva, také využít.

Inspiraci pro tento způsob služby veřejnosti našel rozhlas ve Švédském rozhlasu, kde podobný mechanismus úspěšně používají už v řádu let. Získal si tam velkou popularitu a ani velká komerční média se nezdráhají vložitelný přehrávač použít.

Další novinkou, kterou na webu Českého rozhlasu od léta nabízíme, je speciální internetový projekt ČRo Sport. Nabízíme na něm přímé přenosy celých sportovních utkání či závodů.

Věrný posluchač rozhlasu jistě ví, že pokud se hraje nějaký důležitý zápas, zpravidla Radiožurnál nabízí „jen“ druhý poločas, třetí třetinu nebo vrcholné momenty útržkovitě v kontinuálním vysílání nebo v rámci pořadu S mikrofonem za... (hokejem, fotbalem, sportem). Naši špičkoví sportovní reportéři jsou ale na místě po celou dobu, tak proč toho nevyužít. Klasické stanice nenacházejí prostor pro rozhlasovou reportáž z celého utkání ve svém vysílání z různých důvodů.

Internet je dnes už ale naprosto dostupnou platformou. Proto se rozhlas rozhodl tuto cestu využít a dostat tak k našim posluchačům přímé reportáže přímo ze stadionů a z celého trvání sportovních akcí prostřednictvím zpravodajského webu Zprávy.rozhlas.cz.

Dominantní náplní jsou zápasy nejvyšší české fotbalové soutěže. Přenášeli jsme už ale také basketbal nebo házenou či Velkou pardubickou.

V srpnu jsme dokonce ve spolupráci s Evropskou vysílací unií (EBU) zpestřili pouhý rozhlasový přenos

z mistrovství Evropy v atletice o online slideshow. V malém okénku našeho přehrávače se s minimálním zpožděním oproti reálnému dění střídaly startovní listiny různých závodů, fotky vítězů či tabulky výsledků klání z oválu v Curychu.

Informace o programu projektu ČRo Sport jsou k nalezení na webu Zprávy.rozhlas.cz. Aktuálně o nich informujeme i na sociálních sítích. Zejména Twitter je z tohoto hlediska výhodnější. Dají se na něm snadněji označit i jednotlivé týmy a sportovci a informaci o našem přenosu tak dostaneme mezi více lidí.

Idea vysílání po internetu není úplně nová. Ostatně jakoukoli stanici je možné běžně už několik let poslou-

chat i na webu. Mimořádné vysílání jsme si v minulosti už několikrát vyzkoušeli, ale jen nárazově. Například při mimořádných soudních procesech.

Celý projekt ČRo Sport je zatím v testovacím provozu. Pečlivě měříme návštěvnost, tedy zájem našich uživatelů o každý zápas.

Týdně Český rozhlas na webu odvysílá přímé přenosy řádově z deseti zápasů. O víkendu bývá – v logice sportovního dění – někdy program nabitější. Jsou i dny, kdy se na internetu odehrají dva či tři různorodé zápasy.

Věříme, že nový servis posluchače zaujme a nabídka sportovního vysílání po internetu případně rozšíříme.

Štefan Horský

Kde se vzal moderátor?

Nový encyklopedický slovník „A–Ž“ (ČSAV Academia, Praha v roce 1972) neuvádí o moderátorovi, pokud ho hledáme v kontextu se žurnalistikou, ani slovo. Zmiňuje ovšem pojem „moderátor“, pro který platí definice: látka, jež zpomaluje rychlé neutrony. Vynikajícím moderátorem je v této souvislosti těžká voda.

Bylo to tak: průzkumy rozhlasového vysílání, které prováděl Metodicko-výzkumný kabinet Čs. rozhlasu na Slovensku začátkem šedesátých let, potvrdily všeobecnou nespokojenost posluchačů s úrovní programu. Pro posluchače nebylo tehdy nic snazšího nežli přeladit na stupnici svého přijímače a zaposlouchat se do programů zahraničních stanic. Byl to rozdíl.

Perla Karvašová, redaktorka Metodicko-výzkumného kabinetu (MVK), se tehdy vrátila ze služební cesty do Spolkové republiky Německo a přinesla nejnovější poznatky o radikálních změnách a pohybu programových struktur poválečných německých rozhlasových stanic. Závěr vedení byl jednoznačný – musí dojít ke generální přestavbě struktury. O koňskou hlavu nás předběhli, jak tvrdil tehdejší šéf MVK Ján Bálinth.

V pondělí 3. ledna 1966 začal rozhlas na Slovensku vysílat v moderním duchu, v blokovém, mluveném, kontaktním a hlavně živém vysílání. Československý rozhlas v Praze žádnou generální přestavbu neuskutečnil.

Ve snaze připravit se co nejlépe na tuto velkou změnu, ocitl jsem se jednoho dne spolu s programovým náměstkem Jánom Toseckým v Berlíně (v NDR). Tam měli s moderními trendy vysílání nejvíce zkušeností. Jejich vysílání jsme sledovali přímo ve studiu, kladli jsme otázky, sbírali jsme zkušenosti. Ovšem na otázku, jak nazývají osobnost, která je u mikrofonu, jsme odpověď nedostali. Je to redaktor, hlasatel, průvodce programem... Zaváhali, ale zdůrazňovali, že se snaží prosazovat, aby za mikrofonem byla výrazná, známá osobnost rozhlasu. To se jim také dařilo. Posluchači psali a hlásili se k jednotlivým tvůrcům podle jejich jmen. „Jak

budeme tomu člověku říkat, na to nám odpoví teorie, která vzniká na univerzitě v Lipsku, kde pozorně zkoumají a sledují naše vysílání.“

Začali jsme zkoumat i my. S Perlou Karvašovou jsem stál 3. ledna 1966 při zrodu, při křtu nového ranního vysílání. Byl jsem současně svědkem neuvěřitelné odezvy této relace, kterou jsme na přání posluchačů pojmenovali „Dobré ráno“. Už po 14 dnech vysílání napsal v deníku Pravda Ladislav Lajcha: „Kam se poděl náš anonymní, neosobní, oficiální rozhlas? ... Rozhlas chce být společníkem, rozhlas se demokratizuje!“ Vnitřní proměna každodenního dvacetihodinového vysílání zbožila staré stereotypy.

Naše poznatky byly po několika měsících vysílání stejné, jako byly naše zkušenosti, jež jsme získali na cestě do Berlína. Posluchači si už zapamatovali naše jména, adresovali své dopisy Karvašové, Horskému, Hrozánimu, Kolárikové nebo Sobotkovi. Měli jsme svoje vysílání vždy ve stejném dni v týdnu.

Ale o moderátorovi stále ani vidu, ani slechu. Roky ubíhaly. Až jednoho dne, bylo to 28. listopadu 1973, zazněla na půdě rozhlasu v Bratislavě přednáška docenta dr. Willyho Walthera z Univerzity v Lipsku. Jejím tématem byly „vývojové tendence v rozhlasech a televizích světa“. Přednášející se ještě ani pořádně nerozmluvil a zazněla věta se slovem „moderátor“. Ten byl označen za klíčovou postavu blokových relací. Tlumočnice nás sledovala a jakoby nic znovu říkala: moderátor, moderátor... A tak byl moderátor na světě. Stalo se to 28. listopadu 1973, krátce po jedenácté hodině. To slovo nám bylo sympatické, začali jsme ho používat, vrtalo nám hlavou. V roce 1975 jsme se setkali – za účasti všech studií – na semináři, který se konal na půdě Reginy na Kováčovských vrších. Hlavní referát měl Imro Jenča. Ten byl svým způsobem jako jediný tvůrčí pracovník pamětníkem onoho oblouku, který se za léta odvinul: stál před mikrofonem ještě v dobách, kdy se

všechno vysílalo naživo, ale i potom, kdy se objevily velké magnetofony a až na sportovní zprávy a reportáže zaznívalo veškeré slovo ze záznamů. A je tu i dnes, kdy tvůrce opět stojí před mikrofonem a kdy svítí červená.

Imro Jenča byl tehdy dlouhodobě v Praze, kde působil v Rozhlasových novinách. Přiblížil nám F. K. Zemana, který měl v roce 1946 ve vysílání Prahy svou hodinku. Hovořil s posluchači na aktuální témata, asistentka mu přinášela nové zprávy a on nepřestával mluvit. V živém rozhovoru zamířil od publicistiky k beletristice, slovo spojil s hudbou, logicky, obrazně, přitažlivě. Byla to hvězdná hodina F. K. Zemana. Imro Jenča nám předložil svou představu moderátorské profese a strefil se do černého. Ovšem, byl už tehdy přece přední, známou rozhlasovou osobností, hlasatelem, reportérem, redaktorem, režisérem. Byl obdařen osobitým citem pro krásu slovenštiny a patřil mezi dva muže s nejkrásnějším hlasovým projevem na mikrofon – podle názoru posluchačů stál Jenča hned po boku Karola Machaty.

Spustila se lavina. V roce 1977 jsme už vyslechli ucelenou teorii o moderování a o moderátorech. Bylo tomu v referátu Gitty Krickow z Berliner Rundfunk. Vyměňovali jsme si zkušenosti na semináři v Bratislavě. Nastalo období, kdy redaktoři absolvovali intenzivní kurzy moderování, zasedala moderátorská rada, redaktoři postupovali v moderátorských třídách, teorie ovlivňovala praxi, a naopak.

Termín „moderátor“ se objevil i v Malé encyklopedii žurnalistiky (Bratislava 1982), ale také v Televizním výkladovém slovníku (Praha 1978). Ze slov Gitty Krickow jsme vydedukovali, proč z pražského Výzkumného oddělení Českého rozhlasu přicházely pokyny, že bychom termín „moderátor“ používat neměli. V Berlíně byl názor nejednotný. Část odborníků stále zdvíhala varovně prst, protože to byl termín ze sféry „západní“ žurnalistiky. Ostatně rozhlas v Praze se tehdy o tuto problematiku příliš nezajímal, protože blokové relace začal vysílat až několik let po nás. Z Rudého práva jsme se

3. srpna 1971 dozvěděli, že už od května vysílají od půl páté do osmi jinak a ohlas že je „veliký a trvá“. V článku se konstatuje, že „Minuty ranního bloku jsou skutečně minuty pro milióny“.

Postup termínu „moderátor“ žurnalistikou byl už nezadržitelný, v rozhlase, v televizi, u nás i v Čechách, ve veřejnoprávních a nakonec i v soukromých elektronických médiích. Moderátor ovládl mikrofon v živém vysílání a nikoho už ani nenapadne, že jsme o slově „moderátor“ neměli svého času ani ponětí.

Píšu o tom, protože tento pojem mezitím zdomácněl a stal se dnes až jakousi módou. Každý, kdo stojí před mikrofonem, „moderuje“. Neřekne sice ani slovo, jež by neměl napsané, ale je to „moderátor“. V archivech a v knihovnách leží stati o moderátorství, jež zazněly na četných seminářích, články z pera osobností, které svou mistrovskou prací před mikrofonem tuto profesi posvětili. Jsou zde desítky diplomových prací, stati profesionálů, teoretiků i praktiků, jež hodnotí nové tvůrčí postupy ve světle toho, jak jsou přijímány posluchačskou a diváckou obcí.

Tento poznatek je ve shodě se slovy Karla Hviždaly, který v rozhovoru s Michalem Tvarožkem (pro časopis Fórum) řekl: „Žurnalisti nemají čas dozrávat ve světě, který se stále mění. V žurnalistice jsou v současnosti převážně mladí lidé a všechno, čeho docílila starší generace, se postupně vytrácí v nekonečných změnách společnosti a trendů... Vždy začínáme od nuly.“

Jinak řečeno: domnívám se, že stále platí slova našich učitelů z časů před mnoha desetiletími (mám na mysli profesora Dalibora Krnu, Imra Jenču, Jána Bálintha, Antona Kommana, Jozefa Weisera): „Nestačí nám jen kosit, musíme si také naostřit brousíkem kosu.“

Při jednom výročí rozhlasu na Slovensku jsem prohlásil, že i v rozhlase platí jisté zákonitosti – a to bez ohledu na války, revoluce a převraty. Proto i pro nás by měla platit „vymahatelnost práva“.

Ze slovenštiny přeložil Mgr. Jiří Hubička.

PhDr. Josef Maršík, CSc.

Okénko rozhlasových pojmů 4

Dialogické formy rozhlasové žurnalistiky

Další pokračování našeho seriálu o rozhlasových pojmech, který je určen zejména pro kolegy začínající svou rozhlasovou kariéru, věnujeme dialogickým žánrům analytické publicistiky. Jde o takové formy rozhlasové komunikace s posluchačem, jejichž cílem je vysvětlit nějaký aktuální, zpravidla společensky významný problém či událost, a to na základě dialogu mezi redaktorem a jeho partnerem (respondentem). Tím bývá obvykle nějaká kompetentní osoba – odborník na po-

jednávanou tematiku, svědek události apod. Protože jde o žánry analytické publicistiky, uplatňují se v nich zejména logické myšlenkové postupy a racionální argumenty. Tradičně jsou do této skupiny zařazovány (publicistický) rozhovor a jeho žánrové formy – anketa, beseda a rozhlasový dispečink.

Publicistický rozhovor

patří dnes v rozhlasové publicistice k nejfrekventovanějším žánrům. Jeho časté využívání ve vysílání sou-

vis s demokratizací veřejného života po roce 1989. Zatímco v předlistopadovém období měl nejčastější uplatnění v rozhlasových publicistických pořadech komentář, především pro jeho propagandistické využití, po roce 1989 zaznamenáváme výrazný rozvoj dialogu, a to v duchu masarykovského hesla „demokracie = diskuze“.

V rozhlasové teorii a praxi rozhovor pojímáme ve dvou rovinách jako:

1. *metodu*, kterou autor používá při tvorbě jiných žánrů. Například rozhlasový dokument může být zpracován metodou rozhlasového rozhovoru;
2. *svěbytný žánr* analytické publicistiky (jím se také dále budeme zabývat).

Do vysílání může být zařazen jednak jako samostatný pořad (například *Host Radiožurnálu*, *Kontakt Dvojky*, *Hovory Českého rozhlasu Plus*, *Telefonotéka* stanice Vltavy), jednak jako součást jiných složených pořadů (například *Mozaika* stanice Vltavy, *Křesťanský týdeník* Radiožurnálu, *Meteor* stanice Dvojky).

Hlavním cílem publicistického rozhovoru je formou otázek a odpovědí vysvětlit podstatu nějakého problému nebo aktuálního dění, objasnit příčiny nějaké události. To znamená nejen informovat (to je cíl zpravodajského rozhovoru jako jedné z forem rozhlasové zprávy), ale vysvětlovat, hodnotit, zaujímat stanovisko. U zpravodajského rozhovoru je informace cílem, u publicistického rozhovoru východiskem.

V průběhu více než devadesáti let rozhlasového vysílání vzniklo několik typů rozhovorů:

1. *reportážní rozhovor*, jehož významnou součástí je zachycení zvukového pozadí místa, kde rozhovor probíhá, které dialog dokresluje a doplňuje dalšími nevyslovenými informacemi (například z reportážního zachycení zvukového prostředí v místě demonstrace, kde probíhá rozhovor s jejím účastníkem, má posluchač možnost poznat, zda má demonstrace klidný nebo bouřlivý průběh atd.),
2. *analytický rozhovor*, s odborníkem na danou problematiku, který v dialogu provádí soustavný rozbor, analýzu nějakého aktuálního problému,
3. *komentující rozhovor*, v němž host na základě otázek moderátorem zaujímá stanovisko k nějakému dění, hodnotí a vysvětluje jeho význam, dospívá k zobecnění atd.,
4. *portrétní rozhovor*, jehož cílem je představit nějakého člověka, a to nejen uvést o něm základní údaje, ale představit posluchačům jeho názory, postoje, vnitřní emocionální život, vztah ke světu atd.

Vedle publicistického rozhovoru se ve vysílání také objevuje jeho žánrová forma – *rozhlasové interview*. Mezi oběma žánry lze vysledovat určité rozdíly. Rozhovor je méně formální než interview, moderátor i je-

ho host mají k sobě blíže, často mají rovnocenné role, v rozhovoru se mohou uplatnit i určité beletristické prvky, jazyk je uvolněnější atd. Interview je více formální, zpravidla probíhá s oficiální osobností, nezřídka na základě předem dodaných otázek.

Hlavní žánrovou dominantou rozhovoru je dialogičnost, která se uplatňuje i tehdy, jsou-li otázky ve výsledném tvaru vystřiženy. Přesto si posluchač uvědomuje, že jde o dialog, o odpovědi na „neslyšitelné“ otázky. Podstata dialogu i v tomto případě trvá, i když vnější forma rozhovoru, otázky – odpovědi, není zachována.

Rozhovor může mít různou kompozici. Zpravidla autor použije jeden ze tří nejčastějších postupů, které se ovšem mohou kombinovat:

1. od podstaty problému, nejdůležitějších faktů a údajů (jádra problematiky) k méně významným,
2. otevření rozhovoru nějakým zajímavým detailem, který zaujme posluchače, a pak redaktor přejde k podstatě tématu,
3. chronistický (retrospektivní) vyprávěcí průběh (od minulosti k současnosti) nebo obrácený kontra-chronistický postup (od současného stavu do minulosti ke vzniku události).

Každý z uvedených typů rozhovorů vyžaduje **důkladnou přípravu**, která by měla obsahovat následující kroky:

- ujasnit si cíl rozhovoru, tj. zda půjde o představení osobnosti nebo analýzu nějakého problému;
- zjistit všechny dostupné informace jednak o partnerovi v rozhovoru (jak reaguje na otázky, co již k tématu řekl nebo napsal, zda je ochotný spolupracovat i v případě vyostřených otázek atd.), jednak o tématu rozhovoru. Redaktor pochopitelně nemůže k pojednávání tematické znát všechny údaje, musí ale mít alespoň základní znalosti o problematice, která je předmětem rozhovoru, aby byl svému partnerovi rovnocenným společníkem a mohl mu klást smysluplné otázky;
- uvědomit si, komu je rozhovor určen – pro jakou skupinu posluchačů?, pro jaký formát pořadu?, pro jaký formát stanice? atd. Zde je důležité mít na paměti, že redaktor, moderátor zastupuje posluchače. Proto musí klást svému hostu takové otázky, které cílovou skupinu, již je rozhovor především určen, nejvíce zajímají. Rozhovor je připravován pro posluchače a nekoná se proto, aby redaktor získal zajímavé kontakty se zajímavými osobnostmi;
- připravit si otázky. Zde platí stará zkušenost „jaké otázky, takové odpovědi“. Z výzkumů například vyplývá, že dlouhé otázky vedou k dlouhým odpovědím, nejasné otázky k nejasným odpovědím atd. Otázky volí a klade redaktor, který jimi zároveň provádí výstavbu rozhovoru. Měly by

proto mít jasnou logickou souvislost, uplatňovat tzv. červenou nit, která posluchači pomůže pochopit krok za krokem podstatu pojednávané problematiky. Otázky by měly být jasné, srozumitelné a stručné, neměly by vést k jednoslovné odpovědi (pokud tu právě redaktor nevyžaduje). Redaktor by se v jedné otázce měl ptát pouze na jednu věc. Měl by klást otázky, ne sám na ně odpovídat a tematiku hodnotit, aby posluchačům dokázal, jak problematice rozumí. V rozhovoru je vhodné uplatňovat tzv. metodu budování mostů, tj. každá následující otázka by měla logicky vyplývat z předchozí odpovědi a navazovat na ni.

Jazyk rozhovoru by měl být hovorový (tj. používat mluvenou podobu spisovné češtiny), redaktor by se měl přizpůsobit partnerovi (pozor například na ironii, kterou ne všichni respondenti přijmou), neměl by ale sklouznout k obecné češtině (slangu, argotu) se zdůvodněním, že se chce svému partnerovi přiblížit. Základním požadavkem je také slušnost, avšak ne servilnost a arogance. Partner v rozhovoru by měl poznat, že redaktora jeho odpovědi zajímají, redaktor by mu neměl „skákat do řeči“ (pokud to není nezbytně nutné v případě, že respondent mluví a mluví, aby nemusel dostat další, třeba méně příjemnou, otázku). Jestliže respondent odmítne na otázku odpovědět, není nutné na odpověď naléhat a za každou cenu ji vyžadovat. Posluchač si o problému udělá názor sám. Závažnější rozhovory s kontroverznějšími tématy je vhodné autorizovat.

Není-li rozhovor vysílán živě, je zpravidla nutné jeho zvukový záznam upravit do výsledného tvaru střihem. Jím eliminujeme zejména opakující se věty a slova (pokud nejde o dokument, ve kterém je nezbytné zachovat autentický průběh rozhovoru nebo charakteristický mluvní projev respondenta), někdy je vhodné z časových důvodů vystříhnout otázku, pokud je zřejmá z odpovědi. Ze záznamu je také nezbytně nutné odstranit vše, co odbočuje od ústředního tématu, a také to, co s velkou pravděpodobností nebude zajímat většinu posluchačů, jimž je rozhovor určen.

Rozhlasová anketa

je žánrová forma rozhovoru, jejímž úkolem je získat názory různých lidí (zpravidla náhodně vybraných) na nějaký problém nebo událost, která je vymezena anketní otázkou. Cílem ankety je poskytnout posluchačům různá stanoviska tak, aby si na základě širokého spektra často i protikladných názorů mohli utvořit svůj vlastní názor nebo vlastní názor konfrontovat s míněním druhých lidí a získat tak komplexnější a zasvěcenější obraz o pojednávaném problému.

Vždy je ale nutné mít na paměti riziko, které může anketa představovat při ovlivňování posluchačů. Může se tak stát záměrně tím, že se z natočených odpovědí na anketní otázku vyberou jen názory určitého zaměření. Posluchači pak mohou nabýt dojmu, že jde

o většinový názor ve společnosti. Takové záměrné manipulace s posluchači nebyly v minulosti výjimkou. Chybou je také, když se anketa natočí na nevhodném místě nebo v nevhodném čase tak, že zaznamenává názory jen určité sociální skupiny, která se v daném čase a na daném místě právě vyskytuje (například v dopoledních hodinách v parku pravděpodobně narazíme na seniory nebo maminky na mateřské dovolené). Získaná stanoviska proto nemohou být bez doplňující odborné analýzy zobecňována a vydávána za mínění celé populace.

V současné době se s anketou jako samostatnou relací setkáváme ve vysílání jen zřídka. Někdy se používá v úvodu rozhlasové besedy, aby besedující mohli pohotově reagovat na různé názory k hlavnímu tématu.

Rozhlasová beseda

má zpravidla za úkol objasnit nějaký problém nebo vyjádřit se k aktuálnímu dění na základě diskuse několika účastníků pod vedením moderátora. Moderátor má především tyto povinnosti:

- vybrat účastníky besedy – zpravidla odborníky na probíranou tematiku. Přitom musí dbát na vyvážené zastoupení všech názorových skupin, jejichž rozdílná stanoviska k tématu besedy dodají polemické napětí potřebné k udržení pozornosti posluchačů;
- řídit průběh besedy. Přitom musí dbát na to, aby všichni účastníci besedy měli stejná práva (stejnou možnost se k tématu vyjádřit), aby byla dodržována pravidla slušného jednání, a v neposlední řadě dbá na to, aby se diskutující neodchylovali od stanoveného tématu;
- zpravidla zahajuje besedu úvodním slovem, v němž přesně vymezí téma besedy a představí účastníky. V závěru besedy uzavře shrnutím základních myšlenek a názorů;
- v diskusi zaujímá tzv. neutrální pozici. Jeho příprava na besedu je obdobná jako příprava na publicistický rozhovor.

Beseda je často spojena s telefonáty do studia, v nichž posluchači zaujímají stanoviska k tématu, kládou otázky besedujícím nebo sami odpovídají na otázku položenou moderátorem. Někdy jsou využívány telefonáty zaznamenané během dne k předem ohlášenému tématu besedy, vysílané v podvečerním nebo večerním čase.

Rozhlasový dispečink

je tradičně zahrnován do dialogických forem rozhlasové publicistiky jako specifický rozhlasový tvar. Jeho podstata spočívá v propojení ústředního studia s dalšími studii, ve kterých redaktoři pohotově informují pod řízením moderátora v ústředním studiu o aktuálním stavu nějakého dění. Typickým příkladem dispečinku je

pořad S mikrofonem za sportem (kopanou, hokejem...). Může ale být využit také při jiných než sportovních událostech, například při přírodních katastrofách (povodních, sněhových kalamitách apod.).

V dalším pokračování seriálu o základních rozhlasových pojmech představíme v příštím Okénku skupinu dokumentárně zobrazovacích publicistických žánrů.

ROZHLASOVÁ HISTORIE

Mgr. Eva Ješutová

Československý rozhlas a listopad 1989

Čs. rozhlas jako monopolní provozovatel státního rozhlasového vysílání zaměstnával v r. 1989 jen v českých zemích více než 3000 lidí. Provozoval celostátní programový okruh Hvězda, čtyři národní programové okruhy Praha (Bratislava) a Vltava (Devín), stanice pro mladé EM¹, okruh Melodie, síť krajských rozhlasových studií a zahraniční vysílání Radio Praha. Kromě toho bylo možné zachytit i programy zahraničních stanic, vysílajících v češtině a slovenštině – Svobodnou Evropu, BBC, Hlas Ameriky, Deutsche Welle, Deutschlandfunk, Radio Luxemburg, Radio Vatikán, které totalitní režim souhrnně nazýval „ilegální a štvavé vysílačky“ a příjem jejich signálu na území ČSSR dlouhá léta záměrně rušil. V r. 1989 poslech cizích stanic již nepředstavoval problém, neboť v prosinci 1988 byla v souladu s mezinárodními konvencemi zastavena činnost rušiček.

Základním východiskem pro činnost rozhlasu byly závěry XVII. sjezdu KSČ a dokument Hlavní směry hospodářského a sociálního rozvoje ČSSR na léta 1986–1990 s výhledem na období do roku 2000, závěry následných zasedání ÚV KSČ, dokument předsednictva ÚV KSČ Uplatňování leninské zásady otevřené informovanosti veřejnosti tiskem, rozhlasem a televizí a další obdobné dokumenty. V roce 1989 byl v jejich intencích zpracován Výhled rozvoje Čs. rozhlasu do r. 2005, který hned v úvodu praví: „*Strategii a cíle působení systému ideologické práce na nejbližší období stanovilo 10. zasedání ÚV KSČ, které mj. zdůraznilo nezbytnost cílevědomého, komplexního a koordinovaného působení jednotlivých prvků celostátního systému ideologie.*“ Celý text zdůrazňoval ideologické působení, ofenzivní pojetí socialistické propagandy a kontrapropagandy. Značný význam přikládal orientaci na mladou generaci a její výchovu „*v duchu marxisticko-leninské etiky, principů socialistického způsobu života, s důrazem na vytváření nového myšlení a jednání.*“

Nejstručnější byla kapitola 7., zabývající se systémem řízení: „*Československý rozhlas bude i v následujících letech vystupovat ve vztahu k veřejnosti a společenským institucím a organizacím jako jednotná ústřední organizace, ideově a politicky usměrňovaná KSČ.*“²

Rozhlas a perestrojka

Politické změny druhé poloviny 80. let, které vlivem nástupu Gorbačova a tzv. perestrojky přinesly mírné uvolnění poměrů i v Československu, se pochopitelně

promítly také v Čs. rozhlase. Jejich prvním projevem byla postupná výměna kádrů na vedoucích postech. Na nich, až na nepatrné výjimky, setrvali stalinisté, často v důchodovém věku, dosazení do funkcí na začátku normalizace. Ti pochopitelně nemohli být nakloněni jakýmkoli změnám. To vyvolávalo nespokojenost u střední generace, která svou rozhlasovou kariéru zahájila také počátkem normalizace, kdy nastoupila na místa po vyhozených redaktorech. Postupně skončili ve funkcích ředitel Českého rozhlasu dr. Karel Hrabal, ředitel politického zpravodajství (ÚVPZP) Květoslav Faix, ředitel Úseku kádrové a personální práce Vladimír Vondrášek a ředitel Zahraničního vysílání Karel Šimon. Ředitelem ČRo se k 1. červnu 1985 stal RSDr. Karel Kvapil (zeť tehdejšího předsedy Federálního shromáždění Aloise Indry). Faixe ve funkci ředitele vysílání politického zpravodajství a publicistiky vystřídal PhDr. Štefan Babiak, bývalý zahraniční zpravodaj Čs. rozhlasu v Moskvě. Vladimíra Vondráška nahradila PhDr. Jana Špišková, která dosud vedla jednu ze sekcí ZV. Ředitelkou Zahraničního vysílání se stala PhDr. Helena Landovská. Kromě výrazného omlazení se projevila i jiná tendence – nižší řídicí funkce, tzv. střední články řízení, nebyly už obsazovány výlučně straníky, ale postupně se začala zohledňovat i odbornost.

Atmosféra v rozhlase se začala podstatněji měnit od počátku roku 1989. Při akcích tzv. Palachova týdne bylo zadrženo několik pracovníků rozhlasu, což bezpečnostní složky pochopitelně oznámily zaměstnavateli. V předchozích letech by došlo okamžitě k rozvázání pracovního poměru, tentokrát účastníci demonstrací absolvovali pouze pohovor s poučením o závadnosti svého jednání. Nový přístup se projevil ve sdělovacích prostředcích ve vztahu k opozičním občanským hnutím a iniciativám. O jejich existenci ani činnosti dosud téměř neinformovaly. Výjimkou nebyl ani Čs. rozhlas. Když už situace byla neudržitelná, zmiňoval se o nich pouze okrajově jako o nelegálních strukturách a narušitelích veřejného pořádku, většinou v souvislosti s demonstracemi. I o jejich konání Čs. rozhlas stroze informoval teprve poté, kdy většina občanů znala podrobnosti z vysílání cizích stanic. Jestliže se sdělovací prostředky o nezávislých iniciativách do této doby téměř nezmiňovaly a ignorovaly zasílané dokumenty i zprávy o přijetí aktivistů těchto iniciativ významnými zahraničními politiky, pak (patrně na pokyn ÚV KSČ) od počátku roku 1989 přešly do útoku. Vyvinuly maximální snahu o zdiskreditování dle oficiální dobové terminologie

nelegálních struktur a jejich představitelů. V Čs. rozhlasu byla tato snaha patrná od dubna 1989, kdy ústřední ředitel zdůraznil, že je nutné posílit „kontrapropagandistický“ obsah zpravodajství. Vyzval k přípravě pořadů, odhalujících provázanost nezávislých iniciativ se západními výzvědnými službami a jejich financování ze zahraničí. Paradoxem bylo, že prakticky ve stejné době se ředitel ČRo K. Kvapil zúčastnil jako člen československé oficiální delegace v Londýně jednání Informačního fóra v rámci KBSE k otázce dodržování lidských práv.

Oproti tomu západní sdělovací prostředky věnovaly opozičnímu hnutí v ČSSR značnou pozornost. Od srpna 1988 do srpna 1989 odvysílaly Svobodná Evropa, Hlas Ameriky, BBC, Deutschlandfunk a Vatikán 516 příspěvků o aktivizaci opozičního hnutí v ČSSR. Zatímco ve sledovaném období roku 1988 připadalo na měsíc 28 příspěvků, v roce 1989 to bylo 50 příspěvků. Současně výrazně stoupla sledovanost zahraničních rozhlasů. Poslech západních rozhlasových stanic v listopadu 1989 přiznávalo 43 % dotázaných, informovanost o jejich vysílání 85 % (rovnoměrně byli zastoupeni členové KSČ). V hodnocení pravdivosti, pohotovosti a obsažnosti zpravodajství došlo k výraznému posunu ve prospěch západních sdělovacích prostředků.³

O iniciativě kulturních pracovníků v lednu 1989 se dozvěděli občané naší země pouze ze zahraničních médií. O procesu s Václavem Havlem informoval rozhlas velice stručně. Nekompromisně ovšem zakročil proti signatářům petice za jeho propuštění z řad výkonných umělců a zakázal jejich účinkování. Interpreti Bratislavské lyry byli na příkaz ústředního ředitele prověřováni, zda se nezapojili do činnosti v tzv. kulturní iniciativě či neangažovali ve Výboru za podmínečné propuštění Václava Havla. Pro Zahraniční vysílání platil zákaz zařazovat do vysílání osobnost roku – Michaela Kocába. Ústřední ředitel na operativních poradách opakovaně vyzýval k využití seznamu signatářů nejrůznějších petic, který dodal ÚV KSČ.⁴ Velice opatrný postup volilo vedení Čs. rozhlasu v poskytování informací o dění v Polsku, Maďarsku a NDR. V případě NDR měli zpravodajové neustále zdůrazňovat, že se jedná o diskusi na platformě socialismu. O řadě akcí v zemích zatím ještě socialistického bloku Čs. rozhlas neinformoval vůbec nebo odvysílal informace okleštěné tak, že neříkaly prakticky nic (např. byl vydán pokyn neuvádět čísla při demonstracích).

Za jeden z prvních projevů vnitropodnikové demokracie lze považovat předložení návrhu na zřízení Úseku programových služeb, plánování a koordinace programu k veřejné diskusi po pracovní a stranické linii (v průběhu dubna a května 1989). Vytvoření úseku spojením nesourodých útvarů sledovalo jediný cíl – vytvořit funkci pro zasloužilého pracovníka v důchodovém věku. Negativní stanoviska prakticky ze všech stran ústřední ředitel respektoval a útvar nevznikl.

Výměna na postu nejvyšším

K 1. červenci skončil ve funkci ústředního ředitele Ján Riško a jeho místo zaujal dosavadní ředitel Českého rozhlasu Karel Kvapil, který byl jeho hlavním kritikem a oponentem. Kvapil sám později v rozhovoru pro Mladou frontu (1. července 1990) neshody mezi ním a J. Riškem charakterizoval jako spor o celkovou koncepci vysílání – proti Riškově pojetí rozhlasu jakožto hlásné trouby stranického aparátu a novinových úvodníků stavěl tlumočení názorů širokých vrstev a přesvědčivé argumenty. Ředitelem ČRo byl jmenován dosavadní ředitel severočeského krajského studia v Ústí nad Labem Jaroslav Hacmac.

Počátkem letních měsíců se ve veřejnosti lavinovitě šířila petice Několik vět, která ve 4. bodu požadovala: „*Aby byly sdělovací prostředky i veškerá kulturní činnost zbaveny všech forem politické manipulace a předběžně i následně skryté cenzury a otevřeny svobodné výměně názorů a aby byly legalizovány sdělovací prostředky, působící dosud nezávisle na oficiálních strukturách.*“ S přibývajícím počtem jejích signatářů rozhlas, v duchu tehdy běžných praktik, aniž odvysílal text petice, vysílal odsuzující stanoviska. Jejich získávání zejména z řad kulturních pracovníků bylo značně obtížné vzhledem k divadelním prázdninám a také proto, že řada umělců podepsala petici. Ústřední ředitel svolal na 10. července stranicko-služební aktiv s povinnou účastí od úrovně vedoucích odborů, na kterém pracovník ideologického oddělení ÚV KSČ analyzoval petici Několik vět. Dne 3. srpna proběhl stranicko-politický aktiv, na kterém se za účasti vybraných jedinců projednával dopis předsednictva ÚV KSČ.

Zásadní personální a programové otázky se řešily na operativních poradách. Na podzim 1989 se operativních porad pravidelně zúčastňovali Karel Kvapil, Štefan Babiak, Helena Landovská, František Sojka, Iľja Jenča, Ladislav Anderlík, Alois Šrubař, Zdeněk Němec (CZV KSČ) a podle projednávané problematiky občas Taťána Košťálová, Olga Černá, Miroslav Kaiser, Zdeněk Kacetyl, Jaroslav Hacmac. Před výročí srpnové okupace se projednávala opatření k ostraze a služby vedoucích pracovníků ve dnech 19.–21. srpna. Ústřední ředitel nabádal, aby v příspěvcích k srpnovému výročí volili komentáři věcný a uvážlivý tón a hledali pozitivní řešení daného problému. Doporučil prověřit i výběr hudby. Na doporučení operativní rady byl sice do zpravodajství 13. října zařazen příspěvek o udělení Mírové ceny německých knihkupců na knižním veletrhu ve Frankfurtu nad Mohanem Václavu Havlovi, ovšem s „kontrapropagandistickou“ vysvětlivkou. O tom, jak bylo vedení Čs. rozhlasu vzdáleno realitě, svědčí fakt, že ještě dne 3. listopadu 1989 vybíralo vhodné účastníky kurzu pro nomenklaturní kádry, zaměřeného na ideologický boj, místo konání Moskva ve dnech 3. března až 27. dubna 1990, pořadatel Akademie společenských věd. Podmínkou bylo,

že účastník je v nomenklatuře ÚV KSČ a nejméně 5 let členem KSČ. Ostatně Kolegium ústředního ředitele ještě 16. listopadu v podobném duchu projednávalo kádrové návrhy.

Listopad

První zprávu, informující o událostech 17. listopadu, sice rozhlas odvysílal téhož dne ve zpravodajském přehledu ve 23.50 hod., obsahovala však pouze informace převzaté z oficiálního zpravodajství ČTK: *„Mezinárodní den studentstva: K tomuto významnému výročí se v Praze konalo také studentské shromáždění, kterého se na Albertově zúčastnilo 15.000 osob. Akce byla povolena Obvodním národním výborem v Praze 2 a po shromáždění se účastníci vydali na vyšehradský Slavín ke hrobu K. H. Máchy, kde vzpomínkovou akci zakončili. Akce i následný průvod zneužila skupina osob, nechvalně známých z různých protispolečenských vystoupení v minulém období. Pořádkové jednotky byly nuceny přijmout opatření k zajištění klidu a pořádku.“* Rozhlasový dovětek: *„Pro toto období je charakteristický stále otevřenější dialog se všemi, kterým leží na srdci perspektivy socialismu. Akci a následný průvod ovšem zneužila skupina osob, nechvalně známých z různých protispolečenských vystoupení v minulém období. Vytkovala hesla hanobící ústavní činitele a představitele strany a státu. Shromáždění chtěli zneužít pro své osobní ambice i někteří známí exponenti společenské krize let 1968/69.“* Ani zmínka o masakru demonstrantů na Národní třídě. I následujícího dne pokračovalo vysílání Čs. rozhlasu v podobném duchu: *„Naše veřejnost byla už informována o včerejší manifestaci. Už v průběhu této akce byly snahy učinit z ní demonstrativní vystoupení proti socialistické společnosti, socialistickému společenskému zřízení, KSČ a vládě. To se pak projevilo v dalším vývoji, kdy se dav vydal z podnětu různých lidí do centra hlavního města ve večerních hodinách. Podle dalších informací z českého ministerstva vnitra a životního prostředí bylo při potlačování demonstrace zraněno 17 osob, na místní oddělení VB předvedeno 143 osob, z nichž 9 zadrženo pro důvodné podezření ze spáchání trestného činu a 70 osob zajištěno pro přečin.“* Ani v neděli 19. listopadu se zpravodajství příliš nezměnilo, pouze bylo sděleno, že *„západní sdělovací prostředky hlásí, že při zásahu pořádkových jednotek byl 17. listopadu těžce zraněn student Martin Šmíd, který údajně 18. listopadu zemřel“.*

V pondělí 20. listopadu ostrahu budovy rozhlasu posílili pracovníci Veřejné bezpečnosti a do pohotovosti byli uvedeni členové Lidových milicí. Napětí v rozhlase se stupňovalo. Někteří pracovníci byli přímými svědky událostí 17. listopadu, ale v rozporu s posláním novináře nemohli posluchače pravdivě informovat. Před budovou rozhlasu se shromáždil dav převážně mladých lidí a skandoval: *„Rozhlas lže! Chceme slyšet pravdu!“* Ve stejné době se v rozhlasovém studiu 2⁵

z iniciativy režisérů sešla necelá stovka zaměstnanců. Odhlasovali rezoluci, požadující, aby Čs. rozhlas okamžitě zaujal stanovisko k událostem a začal vysílat objektivně a pravdivě. Za vedení se zúčastnil pouze náměstek ředitele Českého rozhlasu František Sojka. Byl požádán, aby tlumočil ústřednímu řediteli K. Kvapilovi a řediteli ČRo J. Hacmanovi pozvání na setkání s pracovníky rozhlasu 21. listopadu do Studia 1⁶. V zamlčování informací Čs. rozhlas pokračoval i nadále. Demonstrace před rozhlasem proběhla i následující den, v úterý 21. listopadu. Před 13. hodinou se několikatisícový dav vydal z Václavského náměstí na Vínohradskou třídu. Před budovou rozhlasu opět zazněla hesla *„Chceme slyšet pravdu!“* či *„Máte naši podporu!“*. Poté shromáždění lidí v počtu 15 až 20 000 zazpívalo státní hymnu. Zpravodajství sice informovalo o manifestaci na Václavském náměstí, o požadavcích politického pluralismu, svobodných voleb a větší veřejné informovanosti, o demonstraci před budovou rozhlasu a předání petic jeho řediteli, ale nepřineslo ani zmínku o účasti členů Charty 77, herců a zpěváků. Zpravodajství z těchto dnů je ukázkou až křečovitého dodržování stereotypních metod tehdejšího vedení a naprosté závislosti zpravodajské směny na oficiálních textech, které ani v nejmenším neinformovaly o skutečném dění.

Prvním, kdo přinesl objektivní informace o událostech, byla stanice EM. Již v neděli 19. listopadu shromáždili její redaktoři (Daniela Sedlářová, Ivan Rössler, Ivan Jablonský a další) množství informací a příspěvků, ale z rozhodnutí ústředního ředitele je nesměli odvysílat. V pondělí 20. listopadu se však živé vysílání Magazínu Mikrofóra a Kontinentů změnilo – bez ohledu na předem schválené vysílací plány – ve zpravodajský informační proud. Redaktoři přímo z terénu vysílali ohlasy na události a názory nejrozumnějších jedinců i skupin. Druhou čestnou výjimkou bylo Vysílání pro hlavní město Prahu (VHMP), jehož pracovníci hned v pondělí 20. listopadu vyjádřili řediteli studia RSDr. Zdeňku Třešňákovi odsouzení brutálního zákroku na Národní třídě a své rozhodnutí pravdivě informovat Pražany. Když byli odmítnuti, iniciovali prostřednictvím rozhlasové odborové i stranické organizace odvolání K. Kvapila z funkce ústředního ředitele. Od toho dne v Pražském zvukovém deníku informovali o stávce studentů a divadelníků a v následujících dnech ve vysílání zněly i názory studentů a dělníků.⁷

V úterý 21. listopadu byla celá redakce Mikrofóra povolána k ústřednímu řediteli K. Kvapilovi. Informoval o negativní reakci a hrozbách M. Jakeše, že nechá zastavit vysílání takových programů jako Mikrofóra, bude-li v tomto duchu pokračovat. Za redakci odpověděla D. Sedlářová, *„že redakce bude i nadále pracovat podle svého nejlepšího svědomí. Na to Kvapil odvětil, že v takových chvílích je svědomí novináře přepych (!), že jsme zaměstnanci Čs. rozhlasu.“*⁸ Týž den se ve Studiu 1 shromáždilo na 300 zaměstnanců.

Přišlo i pozvané vedení ve složení K. Kvapil, J. Hacmac, Š. Babiak a Z. Němec. Shromáždění se domáhalo odvysílání rezoluce rozhlasových pracovníků, požadující přešetření brutálního zákroku ze 17. listopadu a souhlas s cíli OF. Karel Kvapil varoval před podléháním emocím a vyzýval k dodržování disciplíny a kázně. Další setkání bylo svoláno na příští den ve 13.00 hodin. Téhož dne, 21. listopadu, se odpoledního živého vysílání Mikrofóra opět účastnili zástupci studentských stávkových výborů Šimon Pánek, Martin Mejstřík a Míla Pátková. Do redakce Mikrofóra přišel Rudolf Hrušínský st. a natočil prohlášení varující před provokatéry a projevy násilí. Opakovaně se pak vysílalo. Ústřední ředitel nechal odvysílat rezoluci ve své vlastní verzi. Původní verze byla odevzdána do Svobodného slova, které ji 22. listopadu otisklo, byla přečtena na Václavském náměstí a v některých pražských divadlech. Vysílání Mikrofóra kladně hodnotil ředitel Českého rozhlasu Jaroslav Hacmac. Vedení rozhlasu porušilo úmluvu a svolalo schůzi na 12.30 hodin (později získala označení veřejná stranická). Většina zaměstnanců se však o jejím konání nedozvěděla. Když se dostavili podle původního plánu ve 13.00 hodin, K. Kvapil schůzi ukončil, znemožnil přečíst prohlášení a odmítl nechat o něm hlasovat. Zároveň zakázal další shromažďování na půdě Čs. rozhlasu. Následujícího dne, ve čtvrtek 23. listopadu, vyšlo v Rudém právu dementi prohlášení ze Svobodného slova jménem pracovníků rozhlasu – komunistů, kteří ovšem neměli možnost se k tomu vyjádřit. Týž den odvysílalo Mikrofórum společné prohlášení OF a studentských stávkových výborů: „... my, studenti, jsme součástí Občanského fóra, které je otevřené pro všechny představitelé občanů v našem státě, tzn. jak všechny strany, pro všechna mládežnická hnutí, pro všechna studentská hnutí, prostě je otevřeno pro všechny občany, z tohoto důvodu jsme vytvořili novou sedmibodovou výzvu ke spoluobčanům, která je konečná, na které se shodly všechny pražské vysoké školy. Rozesíláme ji všude po republice, na ostatní vysoké školy i do všech ostatních závodů.“⁹ Samozřejmě ve vysílání zazněly i negativní reakce. Hodnocení vysílání ředitelem Českého rozhlasu J. Hacmacem bylo opět pozitivní. Od 23. listopadu si redakce pronajala hotelový pokoj přímo proti Melantrichu. Odtud Ivan Jablonský komentoval veškeré dění na Václavském náměstí, v přímém vstupu zazněl hlas Rudolfa Hrušínského a poprvé v historii československých masmédií v přímém přenosu i hlas Václava Havla. Svobodná Evropa vyzvala své posluchače, aby přeladili na Mikrofórum, které vysílá živě. Vzápětí do studia 7, odkud Mikrofórum vysílalo, vpadl K. Kvapil v doprovodu J. Hacmace a jeho náměstkyně Františka Sojky. Z příkazu K. Kvapila bylo okamžitě přerušeno živé vysílání. Po slovní potyčce mezi redakcí a vedením byl zařazen na nátlak K. Kvapila poslední publicistický příspěvek – prohlášení svazáků Pohotovostního pluku, kategoricky žádajících potrestání studentů,

kteří byli na Národní třídě. Dále se už vysílala jen hudba. Členové redakce se odmítli na konci vysílání odhlásit a odešli ze studia.

Pražský zvukový deník jako první odvysílal reportážní záběry z fiaska Miroslava Štěpána mezi dělníky v ČKD 23. listopadu.

Vznik Občanského fóra Čs. rozhlasu

Občanské fórum rozhlasových pracovníků se ustavilo večer 23. listopadu v Divadle hudby. Jeho vůdčí osobností se stal režisér Karel Weinlich. Hlavním požadavkem bylo pravdivé a objektivní informování veřejnosti. V prohlášení, které bylo následně přečteno, se jasně ukázalo, jak je toto základní poslání sdělovacího prostředku znemožněno: „*Připojujeme se ke společenství OF, s jehož zástupci v minulých dnech jednal předseda vlády Ladislav Adamec. Konkrétně si to představujeme tak, že my jako občané ČSSR, pracovníci Čs. rozhlasu, ustanovujeme OF Československého rozhlasu. Představujeme si, že se v tomto volném společenství spojí všichni ti, jimž není lhostejný dosavadní způsob vysílání Čs. rozhlasu. Další bod otevíráme otázkou: proč jsou lidé nuceni chodit po ulicích s megafony? Proč se informace o současném dění rozšiřují mezi občany pomocí množených prohlášení, rezolucí a oznámení o tom, co se děje? Proč už třetí den Svobodné slovo ozvučuje Václavské náměstí? Protože rozhlas a televize neplní svou základní funkci: informovat nejširší vrstvy obyvatel. Šířit profesionálně, pravdivě a odpovědně informace se znalostí skutečného stavu věcí a dějů, které prožíváme. Jedině tak se dá předejít nebezpečným emocím, malověrnosti a unáhlenosti. Navrhujeme: 1) využít přenosové techniky (přenosové vozy, mikroporty apod.); 2) s okamžitou platností začít shromažďovat dokumenty se svědky dne 17. listopadu 1989; 3) vstoupit do živého dialogu s pracovníky závodů (t. j. dělníky, techniky, administrativou). Je na nás, jak tento návrh uvést v život.*“¹⁰

Ve stejný den jako OF vznikl po odborové linii rozhlasový stávkový výbor vedený PhDr. Josefem Kleiblem.¹¹ Protože trval zákaz aktivit v hlavní budově, působilo centrum OF v režiséřském oddělení v Opletalově ulici. K. Weinlich společně s J. Kleiblem kontaktovali bývalé pracovníky rozhlasu vyhozené v období normalizace. Založením OF Čs. rozhlasu a ustavením stávkového výboru skončila fáze roztržitosti a dílčích iniciativ. Další postup byl ve vzájemné koordinaci akcí, včetně pravidelného spojení s koordinačním centrem OF ve Špalíčku.

V pátek 24. listopadu ředitel ČRo J. Hacmac k překvapení všech vysílání Mikrofóra znovu hodnotil kladně a ocenil postoje redaktorů. Vysílání se opět rozběhlo naživo, zazněly nejrůznější názory k současnému dění. Ve stejném duchu vysílání Mikrofóra pokračovalo ve dnech následujících, jeho redaktori byli pohotově všude, kde se něco dělo, a informovali posluchače. Ke zdárnému průběhu vysílání přispívali všichni, kdo se na

něm podíleli, redaktory Mikrofóra počínaje, přes spolupracovníky z ostatních redakcí, studenty, techniky a posluchači konče.

V 17.00 hodin se sešli členové OF Čs. rozhlasu (asi 600 zaměstnanců) na shromáždění v Malostranské besedě. Odhlasovali požadavek na odstoupení vedení Čs. rozhlasu včetně ústředního ředitele. Důrazně žádali odstoupení všech členů vedení rozhlasu, kteří zneužívali svých funkcí ke zkreslování ekonomické, politické a ekologické situace u nás i v zahraničí a zdiskreditovali rozhlas v očích veřejnosti: „*My, členové OF Čs. rozhlasu, (...) žádáme důrazně odstoupení vedení Čs. rozhlasu včetně jeho ústředního ředitele RSDr. Karla Kvapila, CSc., tedy všech, kteří v minulosti zneužívali všech funkcí ke zkreslování politické, ekonomické a ekologické situace u nás i v zahraničí. Je to samozřejmě nejen porušování novinářské etiky, ale také zdiskreditování Čs. rozhlasu v očích široké veřejnosti. Je smutné, že široké vrstvy obyvatelstva dávají přednost vysílání zahraničních stanic před vysíláním Čs. rozhlasu v touze po objektivním zpravodajství. Vedení a ústřední ředitel v nejdůležitějších chvílích těchto pohnutých dní brání úplnému, objektivnímu a pravdivému informování naší veřejnosti a my požadujeme jejich odstoupení z funkcí. Zdůrazňujeme, že chceme svou účastí v příštích chvílích, rozhodujících pro naše národy, pracovat podle svého nejlepšího vědomí a svědomí a splatit tak dluh, který máme u našich posluchačů.*“¹² Prohlášení ještě tentýž den večer předali K. Kvapilovi. Odmítl je akceptovat a trval na svém řádném odvolání, ÚV KSČ a vládou, která jej do funkce jmenovala.

25. listopadu se zaměstnanci rozhlasu na podporu prohlášení OF z předchozího dne sešli nejprve před budovou na Vinohradské, protože ostraha je nevpustila dovnitř. Veřejně byla přečtena rezoluce s požadavkem na odstoupení K. Kvapila. Tento dokument byl doručen i na ÚV KSČ. Na schůzce s vedením, která následovala, bylo dohodnuto, že OF Čs. rozhlasu dostane přidělení místnost v Opletalově ulici a telefony. Zpráva o této dohodě byla odvysílána ve zpravodajské relaci. Dále se zástupci obou stran dohodli na přímých přenosech ze shromáždění Pražanů, na denních setkáváních zástupců OF ČsRo s vedením rozhlasu, na způsobu vysílání v době generální stávkou i na formě, jakou se zaměstnanci rozhlasu ke stávce připojí. Na mítinku na Letné svolaném OF vystoupil jménem zaměstnanců rozhlasu Jan Rosák a informoval o posledních událostech v Čs. rozhlase.

26. listopadu OF ČsRo vydalo následující prohlášení: „*OF vítá iniciativu vedení a některých členů KSČ v Čs. rozhlase připojit se ke generální stávce 27. listopadu 1989. Po událostech minulého týdne však pochybujeme, že tito lidé mají morální nárok stávku organizovat monopolně, bez náležitého informování OF. Vzhledem k tomu, že jsme neustále dotazováni, zda setrváváme na našich už dříve sdělených stanoviscích,*

oznamujeme: OF Čs. rozhlasu trvá zásadně na odstoupení vedení Čs. rozhlasu. V době, kdy dosavadní vláda ČSSR jedná se zástupci jiných politických stran s tzv. opozicí o sestavení vlády, není možné, aby příští vedení Čs. rozhlasu bylo složeno jen ze zástupců jedné strany. To není útok proti KSČ ani proti komunistům v Čs. rozhlase, ale krok, aby se neopakovaly kádrové praktiky z dob vedení KSČ generálním tajemníkem KSČ Husákem a později Jakešem, praktiky, od kterých se v podstatě distancoval i nový generální tajemník Karel Urbánek. Podepsáni Karel Weinlich, Pavel Linhart, Viktorín Šulc.“¹³

Na mimořádném zasedání ÚV KSČ dne 26. listopadu v nočních hodinách informoval ústřední ředitel Čs. rozhlasu K. Kvapil o situaci v rozhlase a metodách, kterými se vedení snažilo eliminovat narůstající tlak OF. První formou bylo vysílání stanovisek komunistů k probíhajícímu událostem, druhou aktivizace členů strany, odborářů a svazáků přímo v rozhlase.¹⁴

Dne 27. listopadu se uskutečnilo první jednání zástupců vedení Čs. rozhlasu, pobočky OF a celozávodních organizací KSČ, ROH a SSM. Za vedení se zúčastnili K. Kvapil, J. Hacmac, Š. Babiak, H. Landovská, JUDr. Ladislav Anderlík a PhDr. Daniela Sedlářová, za OF Karel Weinlich, Jan Rosák, Viktorín Šulc, JUDr. Lucie Weisssová, za KSČ Zdeněk Němec, za SSM Miroslav Svoboda a za ROH Helmut Vondrášek. Vyhodnotili vysílání Čs. rozhlasu ze soboty a neděle 25.–26. listopadu. Bylo dohodnuto, že porušování etických norem a urážky ústavních činitelů nebudou tolerovány. Přítomní odsouhlasili, že na okruhu Hvězda mezi 12.00–14.00 zajistí pracovníci redakcí zpravodajství a publicistiky a redakcí mládežnické publicistiky v Praze a Bratislavě vysílání informací o celém spektru událostí v republice. V tomto čase se slovenské okruhy Bratislava a Devín připojí k Hvězdě, na spojených stanicích Praha a Vltava zazní Má vlast a Slovanské tance. Rozhodlo se také o zahájení přípravy živě vysílaného šedesátiminutového diskusního pořadu k současné situaci ve společnosti a možnostem jejího vývoje, kde budou zastoupeny různé strany politického spektra. OF ČsRo zveřejnilo další prohlášení: „*Generální a manifestační stávky na celém území Československa jasně dokázaly, že lidé, kteří se v uplynulých letech, ale zejména v posledních dnech zdiskreditovali, nemohou zastávat vedoucí funkce. Z tohoto principu vychází hlavní činnost Občanského fóra Československého rozhlasu, konkrétní řešení je samozřejmě věcí morální vyspělosti každého jednotlivého pracoviště. Jsme přesvědčeni, že nepůjde o čistku nebo splácení účtů, ale konečně už o pojmenování věcí pravými jmény. S tím souvisí i občanská a pracovní rehabilitace těch našich spolupracovníků, kteří byli nuceni opustit v posledních dvaceti letech Čs. rozhlas z tzv. politických důvodů.*

Občanské fórum si klade za úkol vytvořit takové klima pro pracovníky i posluchače rozhlasu, které bude

*důstojné ideálů, po kterých jsme toužili. Dost proslovů, propříště chceme už členy Občanského fóra v Československém rozhlasu seznamovat s konkrétními plány a očekáváme konkrétní připomínky a rady pro naši práci. Za Občanské fórum Čs. rozhlasu: Karel Weinlich, Pavel Linhart a Viktorín Šulc.*¹⁵

Jednání zástupců vedení a OF proběhlo 28. listopadu za účasti K. Kvapila, J. Hacmace, L. Anderlíka, D. Sedlářové, K. Weinlicha, Z. Němce, H. Vondráška a M. Svobody. Byla zkontrolována příprava besedy za účasti různých názorových skupin a byl určen vysílací čas na týž den po skončení Rozhlasových novin.

Bylo dohodnuto, že o jednání zástupců vedení OF se zástupci vlády ČSSR bude informovat zpravodajství. Ústřední ředitel požádal přítomné o dodržování pracovní kázně a disciplíny a poukázal na nepřipustný odklon hlasatelů od textu. K. Weinlich informoval o přípravě celorozhlasového OF, Z. Němec o přípravě celorozhlasového aktivu komunistů. Dočasně byly pozastaveny již schválené reorganizace. Členové OF Čs. rozhlasu zaslali premiérovi federální vlády L. Adamcovi dopis se žádostí o odvolání K. Kvapila z funkce ústředního ředitele a současně navrhli, aby byl novým ředitelem jmenován Karel Starý, dosavadní zpravodaj Čs. rozhlasu ve Francii: „*Vážený pane premiére, my členové OF Čs. rozhlasu a Stávkového výboru Čs. rozhlasu důrazně žádáme odstoupení ředitele RSDr. Karla Kvapila, CSc., a jeho kolegia, tedy všech, kteří v minulosti zneužívali svých funkcí ke zkrasování ekonomické, ekologické, kulturní situace u nás i v zahraničí. To ostatně dokládaly i jejich jednoznačné reakční postoje vůči naší snaze věcně a pravdivě informovat nejširší veřejnost v právě uplynulých dnech. Tím tedy nejen porušili novinářskou etiku, ale především zdiskreditovali Čs. rozhlas v očích národa (...) to není útok proti KSČ (...). Na důkaz toho navrhuje i jako ústředního ředitele Karla Starého, současného pařížského zpravodaje redakce mezinárodního života, člena KSČ, s tím předpokladem, že jeho nejbližší spolupracovníci budou zástupci jiných politických stran a občanských sdružení. Tím se zamezí, aby vedení Čs. rozhlasu bylo reprezentováno členy jediné politické strany. Zdůrazňujeme a zavazujeme se, že budeme v budoucnosti pracovat podle svého nejlepšího svědomí a vědomí, abychom tak splatili dluh, který máme vůči posluchačům.*“¹⁶ Za OF dopis podepsali K. Weinlich, V. Šulc, P. Linhart, za Stávkový výbor Čs. rozhlasu J. Kleibl, Š. Šejvl a D. Czechová. Zástupci vedení Čs. rozhlasu (K. Kvapil, J. Hacmac, H. Landovská a L. Anderlík) a OF (R. Palouš, P. Pospíchal, K. Weinlich, Jiří Percl) se sešli na jednání, kterému předcházela rámcová dohoda OF s předsedou vlády L. Adamcem o přidělení prostoru ve sdělovacích prostředcích. OF se dohodlo s vedením Čs. rozhlasu na vysílacích časech na okruhu Hvězda; vedení nabídlo OF i podíl na dialogovém pořadu na okruhu Praha. Koordinátorem pro Čs. rozhlas se za celostátní OF stal Petr Pospíchal.

Jednání se konalo i 29. listopadu za účasti K. Kvapila, J. Hacmace, Š. Babiaka, H. Landovské, D. Sedlářové, L. Anderlíka, K. Weinlicha, V. Šulce, J. Rosáka, Z. Němce, H. Vondráška a M. Svobody. K. Kvapil informoval o výsledcích včerejšího večerního jednání se zástupci celostátního Občanského fóra. Š. Babiak zhodnotil besedu Dialog, vysílanou předchozího dne na stanici Praha, a navrhl pro tento typ pořadu týdenní interval. Přípravou pověřil Ladislava Tůmu, který již kontaktoval P. Pospíchala. Bylo rozhodnuto, že pokud jednání FS přesáhne 18. hodinu, bude přímý přenos pokračovat i v čase přiděleném OF. Závěrem zaznělo stanovisko k odpolední schůzi OF Čs. rozhlasu v Radiopaláci na Vinohradech, jejímž cílem bylo hlasování o důvěře ústřednímu řediteli K. Kvapilovi. Většina účastníků schůze se ztotožnila s názorem, že je nutné, aby K. Kvapil z funkce odstoupil, protože neumožnil, aby rozhlas v posledních dnech pravdivě a objektivně informoval o dění v zemi. Tím, že vysílání zpráv bránil, způsobil dezinformování veřejnosti a ztrátu důvěryhodnosti Čs. rozhlasu. Slovo v diskusi dostal i K. Kvapil, který uvedl, že přispěl k tomu, aby vážná situace byla řešena demokraticky. Na svém postoji by nic neměnil. Zástupkyně stanice EM Daniela Sedlářová zrekapitulovala každý den uplynulého týdne, jak vedení nejprve bránilo vysílání a pak postupně měnilo své postoje. Při následném hlasování vyslovili přítomní zaměstnanci většinou hlasů K. Kvapilovi nedůvěru (694 pro odvolání, 30 proti a 41 se hlasování zdrželo).¹⁷ K 29. listopadu 1989 registrovalo OF ČsRo 900 podpisů pracovníků.¹⁸

Ve stejný den se sešla koordinační skupina, která ustavila Demokratické fórum komunistů Československého rozhlasu. K požadavkům, zformulovaným předchozího dne celostátním Demokratickým fórem komunistů, připojila dva další články: „*1. Žádáme odstranění systému nomenklatury; 2. Zásadně snížit administrativně byrokratický aparát a v této souvislosti uvolnit nadměrný majetek ve prospěch společnosti.*“¹⁹

30. listopadu se jednání vedení Čs. rozhlasu a OF zúčastnili K. Kvapil, J. Hacmac, Š. Babiak, H. Landovská, ing. Michal Kriho, L. Anderlík za vedení, P. Pospíchal, L. Weissová, P. Linhart, V. Šulc, K. Weinlich za OF a Z. Němec, M. Svoboda a H. Vondrášek za celozávodní organizace. Ředitel zpravodajství a publicistiky Š. Babiak zhodnotil včerejší vysílání, jehož dominantou byl přímý přenos ze zasedání FS. Karel Kvapil upozornil, že je nutné oddělit novinářský profesionalismus od politického přesvědčení, předkládat posluchači objektivní nadhled (!) a zaměřit se na objevování osobností ve všech složkách společnosti. Diskutovala se potřeba širšího hudebního spektra včetně dříve nehraných zpěváků a autorů. Š. Babiak byl pověřen projednat s ředitelem techniky ing. Junkem přidělení pracoviště pro přípravu pořadů Občanského fóra, J. Hacmac měl zajistit přidělení prostoru pro výbor OF.

Jednalo se i o vysílání tzv. tresorových pořadů a jejich zařazování do vysílání prostřednictvím Hlavní redakce programu (HRPG).

Výbor OF ČsRo na svém jednání 30. listopadu rozhodl, že pravidelných schůzek s vedením rozhlasu od 10.00 hodin se budou účastnit K. Weinlich a V. Šulc. Každému jednání bude přítomen zástupce centrálního Občanského fóra. Pravidelná jednání výboru OF se budou konat denně ve 14.00 hodin. Informováním pracovníků Čs. rozhlasu o činnosti Občanského fóra prostřednictvím nástěnek byl od 1. prosince pověřen V. Šulc. Zástupci OF, kteří jednali se zástupci CZV KSČ, informovali o vzájemné dohodě, že nesmí docházet k fyzickým či psychickým výhrůžkám zaměstnancům ČsRo a že je nutné nadále vést konstruktivní dialog. Se závodním výborem ROH proběhlo obdobné jednání, zatím bez konkrétních výsledků, další jednání si obě strany dohodly na 4. prosince. OF odeslalo další dopis premiéru L. Adamcovi, ve kterém jej informovalo o výsledku hlasování na aktivu rozhlasových pracovníků v Radiopaláci: „*Máme informace, že podobné aktivity proběhly a jsou organizovány v krajských studiích, nemáme však v této chvíli ověřené informace o jejich výsledcích. Abychom přispěli k vyřešení vzrušené a neklidné situace, k vytvoření konstruktivní atmosféry s odvoláním na důvody obsažené v našem minulém dopise, žádáme Vás o urychlené řešení situace vyplývající z Vaší kompetence. Řešení vidíme pro danou chvíli v postupu, jaký byl už zvolen v jiných sdělovacích prostředcích: jmenování nového vedení, které by pak ustavilo programovou radu zastupující současné vlivné společenské síly.*“²⁰

Od 30. listopadu 1989 začalo na stanici Hvězda ráno od 6.00 do 6.30 a v podvečer od 18.00 do 19.00 hodin vysílat Občanské fórum. Program tvořilo zpravodajství, reportáže, rozhovory, poznámky, úvahy a tematicky koncipované pořady. Doplnovala je populární hudba, převažovaly písně dosud zakázaných autorů a interpretů – např. Marty Kubišové, Jaroslava Hutky a Karla Kryla. Podle statistik výzkumného oddělení (VOČR) byla poslechovost na stanici Hvězda v letech 1980–1988 značně stabilní a dosahovala 7 %. Na stanici Praha byla v tutéž dobu dvojnásobná. V lednu 1990 poslouchalo pořad Občanské fórum přibližně 24 % posluchačů a zvýšil se i dopisový ohlas. Vysílání OF dostalo v prosinci 1594 dopisy, v lednu 1640 dopisů. Přes počáteční potíže s úrovní pořadů mělo vysílání OF (později v souvislosti s volbami 1990 se název relace změnil na Radioforum) velký význam. Poprvé od 60. let se vracela do programu živá, bezprostřední publicistika, což posluchači uvítali, jak vyplývá z dopisového ohlasu.

Následujícího dne, 1. prosince, se jednání zúčastnili titíž zástupci vedení a celozávodních organizací jako předchozí den, za OF K. Weinlich a V. Šulc. Jako dominantu včerejšího vysílání hodnotil Š. Babiak zpravodajství ze zasedání vlády. Informoval o přidělení výrobních časů pro přípravu pořadů OF v R 11 od 16.00

do 18.00 a v R 26 od 19.00 do 20.00 hodin a o vysílání tiskové konference V. Komárka od 14.00 hodin ve Vinohradském divadle. Začátek odvysílá rozhlas v přímém přenosu, z celé tiskové konference pořídí záznam, který odvysílá. Výbor OF získal dvě místnosti ve 4. patře budovy na Vinohradech, ve kterých sídlil bývalý sekretariát kádrového a personálního útvaru. Byla ustavena komise pro zabezpečení kádrových materiálů, v níž vedení zastupovali J. Špišková a R. Prosová.

Vznik Programové rady

Rozhlasové OF předložilo 1. prosince k projednání návrh na ustavení Programové rady (PR), složené ze zástupců všech hlavních redakcí, jako oponentního orgánu vedení Čs. rozhlasu: „*Občanské fórum a stávkový výbor Čs. rozhlasu nejsou složeny z expertů schopných zajistit bezchybný chod vysílání. Občanské fórum a stávkový výbor Čs. rozhlasu proto navrhly zřízení programové rady, která svým složením vyjadřuje současnou politickou strukturu naší společnosti a zároveň je po stránce odborné garantem potřebné profesionality. Prvním cílem programové rady je zabezpečit, aby celé vysílání Čs. rozhlasu bylo naprosto objektivní, nikým neovlivňované, nestranné, úplné a pravdivé; mimo jiné by tak do budoucna odpadlo vymezování časových úseků pro vysílání Občanského fóra.*

Občanské fórum a stávkový výbor Čs. rozhlasu – po konzultacích na jednotlivých pracovištích i vzhledem k důvěře jim projevené – oznamují toto složení programové rady: PhDr. Jan Czech, CSc., Marcela Dolečková, ing. Zbyněk Honys, PhDr. Jiří Kamen, Radek Mácha, Karel Mastný, Hynek Pekárek, Milan Rykl, Blanka Stárková, Daniela Sedlářová, Eva Šimsová, PhDr. Jiří Štílec, CSc. Za krajské vysílání Luděk Zapletal (Ostrava), Karel Starý, Karel Weinlich.

Takto složená programová rada je odpovědná za vysílání Čs. rozhlasu. Občanské fórum a stávkový výbor Čs. rozhlasu budou kontrolovat, zda se nezneužívá svým cílům a úkolům stanoveným OF. V opačném případě může být každý z jejích členů odvolán na základě vyslovení nedůvěry hlasováním všech členů Občanského fóra Čs. rozhlasu. Funkce člena programové rady je neplacená a dobrovolná. O jejím jednání budou pracovníci Čs. rozhlasu pravidelně informováni.

Za Občanské fórum Čs. rozhlasu: Karel Weinlich, Pavel Linhart, Viktorín Šulc.

Za stávkový výbor: PhDr. Josef Kleibl, Dana Czechová, Štěpán Šejvl.“²¹

První společné jednání PR s vedením se konalo 4. prosince v 10.00 hodin v místnosti ústředního ředitele. Rozhodlo o pozastavení reorganizací úseku techniky, ekonomiky a správy (TES) a úseku informatiky, potvrdilo vytvoření legislativně právního a organizačního odboru (LPOO) od 1. ledna 1990, převod odboru automatizace systému řízení (OASŘ) pod útvar programových a dokumentačních fondů (ÚPDAF) do Čes-

kého rozhlasu, převod ostrahy objektů z hospodářsko-provozního úseku (HPÚ) do odboru obrany včetně schválené systemizace a vytvoření funkce metodika a vzniku úseku hudebních těles.

Karel Starý jmenován ústředním ředitelem

3. prosince vláda ČSSR odvolala K. Kvapila z funkce ústředního ředitele Čs. rozhlasu. V úvodu jednání Programové rady 4. prosince informoval K. Kvapil o svém odvolání a jmenování K. Starého do této funkce s tím, že do jeho návratu z Paříže je řízením rozhlasu pověřen J. Hacmac. K. Weinlich seznámil přítomné s prohlášením OF a Stávkového výboru Čs. rozhlasu o složení Programové rady. Poté K. Kvapil jednání opustil. Následovalo první jednání rady, jehož se zúčastnili všichni její členové s výjimkou R. Máchy a K. Starého. Přítomni byli zástupci všech krajských studií. OF a stávkový výbor se rozhodly používat kromě přidělených místností i nadále prostory v Opletalově ulici. Programová rada potvrdila vysílací časy pro OF i všechny dohodnuté podmínky. Koordinátorem vysílání OF určila Pavla Linhartová. Informovat o činnosti OF ve zpravodajství Zahraničního vysílání měl za úkol zvolený tříčlenný kolektiv ve spolupráci s vedením ZV. Programová rada rozhodla, že schvalování pořadů zůstane i nadále na úrovni vedoucího redaktora a šéfredaktora. Rozhodla také o zrušení mimořádných opatření u podpisových vzorů v rozmnožovně a dálkopisu, realizací byl pověřen L. Anderlík. Bylo dohodnuto, že Programová rada se bude scházet k jednání denně, se zástupci krajských studií 1x týdně, vždy v pondělí.

Předmětem jednání byly rovněž připomínky k reorganizaci, příprava formulace základních bodů programové a organizační činnosti Československého rozhlasu a úprava ideově tematického plánu na příští rok.

5. prosince se Programová rada sešla v 7.30 hodin za účasti ředitele Českého rozhlasu J. Hacmace. Za krajská studia byli přítomni Eva Šimková a Bohumil Brádle. Z. Honys a K. Mastný navrhli, aby se v zájmu zvýšení kvality pořadů OF určil systém pracovníků odpovědných za jednotlivá vysílání. J. Czech charakterizoval Programovou radu jako dočasný orgán, pokrývající politické a odborné spektrum Čs. rozhlasu. Programová rada byla představena pracovníkům rozhlasu na aktivu ve Studiu 1.

Občanské fórum Čs. rozhlasu zveřejnilo své stanovisko ke změnám ve federální vládě: „*Plně podporujeme prohlášení představitelů OF na včerejší masové demonstraci na Václavském náměstí. Zejména složení vlády považujeme za neuspokojivou odpověď na současnou politickou situaci, za pokračování praktik monopolu jedné strany, což je v příkrém rozporu se současnou vůlí lidu. Z těchto důvodů budeme i my pozorně sledovat další vývoj a jsme rozhodnutí připojit se rozhodným způsobem ke generální stávce, vyžádá-li si to situace. K vnitropodnikové situaci v ČsRo stávkový*

výbor vítá vytvoření programové rady a doufá, že je to počátek zásadního obratu k získání otřesené důvěry posluchačů. Vyslovuje jí podporu za podmínky, že její činnost bude v souladu s naléhavými požadavky našeho lidu.“²²

6. prosince odsouhlasila Programová rada požadavek krajských studií, aby v ní všechna studia měla svého zástupce, a návrh na pořizování dokumentačního záznamu vysílání. K. Weinlich seznámil účastníky jednání se stanoviskem koordinačního výboru hnutí Verejnosť proti násiliu Čs. rozhlasu v Bratislavě, informoval o situaci v České televizi a jménem OF Čs. rozhlasu apeloval na kvalitu 90' vysílání Občanského fóra na Hvězdě. Ke zlepšení mělo přispět stanovení zodpovědného redaktora pro každý den a přenesení odpovědnosti za zprávy z centra na Viktorína Šulce. Do funkce ředitele Českého rozhlasu navrhlo Občanské fórum dr. Jana Czecha, CSc. Návrh odsouhlasilo 11 členů, 1 se zdržel. Rozhodnutím Programové rady byl zastaven systém povolenek k činnosti pro jinou redakci.²³

Závěrem rada přijala stanovisko k ukončení činnosti KSČ a rozpuštění závodní jednotky Lidových milicí: „*Na základě toho, že Čs. rozhlas je vládní institucí řízený přímo vládou ČSSR, a v souladu se zrušením čl. 4 Ústavy ČSSR je nutné okamžitě přijmout opatření k ukončení činnosti CZV KSČ a ZO KSČ v Čs. rozhlasu včetně rozpuštění jednotky LM Čs. rozhlasu.*“

Ve 14.00 hodin se za účasti členů PR uskutečnila na úřadu vlády ČSSR inaugurace nového ústředního ředitele Čs. rozhlasu Karla Starého. Při setkání s vedoucími pracovníky, zástupci OF a Stávkového výboru Čs. rozhlasu uvedl, že Čs. rozhlas bude vždy a za každých okolností pravdivě informovat o veškerém dění v Československu i v zahraničí.

Za hlavní úkol označil vypracování takového vnitřního řádu, aby se do vysílání Čs. rozhlasu dostalo vše podstatné, co se děje ve společnosti. „*Rozhlas musí být sdělovacím prostředkem, který má své nezastupitelné místo v systému informací a zajišťuje vysílání pro všechny politické strany a hnutí. Už se nesmíme nechat strhnout k minulosti, ale je třeba se dívat dopředu.*“²⁴ Vyzval vedoucí rozhlasové pracovníky, aby jej v tomto úsilí podpořili. Na tiskové konferenci o dva dny později prohlásil, že Československý rozhlas potřebuje novou řídicí strukturu, která by odpovídala potřebám moderního média. V budoucnu bude nutné ustavit vyšší dozorní orgán, který by dbal na nestrannost vysílání. „*Všechny politické strany, nově vznikající hnutí, seskupení a organizace, které se budou začleňovat do vytvářejícího se demokratického systému v naší zemi, musejí dostat prostor k vyjádření svých názorů,*“ citovala Československá tisková kancelář (ČTK) slova K. Starého: „*Nebude však dlouhodobě možné, abychom trvale poskytovali zvláštní vysílací časy Občanskému fóru. To si vyžádala doba, dnes to má smysl a je pojištěno tím, aby se nemohl zastavit proces, který*

*u nás začal. Zatím bude vysílání OF pokračovat až do okamžiku, kdy jeho představitelé sami nepřijdou se žádostí o ukončení. Obnovíme ho však, kdykoliv to bude nutné.*²⁵

Od 7. prosince se K. Starý pravidelně účastnil jednání Programové rady. Mimo řádných členů se jednání zúčastnili i zástupci Stávkového výboru Čs. rozhlasu, zástupci koordinačního stávkového výboru studentů a P. Pospíchal za koordinační centrum OF. Na prvním jednání informoval K. Starý o svých základních stanoviscích a představách o funkci rozhlasu jako vládní instituce. Posoudil návrh koordinačního výboru stávkujících studentů na vysílací časy na stanici Hvězda, po diskusi je odsouhlasil na okruhu Hvězda i EM. Realizaci pověřil D. Sedlářovou a R. Máchu. Schválil návrh na vytvoření programového týmu k posouzení dokumentačních materiálů z let 1968–69 a jeho koordinaci pověřil dr. Kleibla. Současně vydal pokyn k zpřístupnění veškerých materiálů Ústředního archivu Čs. rozhlasu v Přerově nad Labem. Informoval o jednání s ČsT ohledně společné Programové rady pro obě elektronická média, složené ze zástupců politických stran a veřejných struktur. Ing. Honyse pověřil projednáním problematiky vysílání OF s P. Pospíchalem (KC OF). Na návrh OF a Programové rady pozastavil výkonné funkce náměstků J. Hacmace, H. Landovské, V. Bejdy a M. Kriha do vytvoření nového kolegia s tím, že odpovědnost přešla na šéfredaktory a vedení úseků. J. Kleibl jménem Stávkového výboru Čs. rozhlasu informoval o přípravě stávky. Byl akceptován návrh K. Starého, aby během stávky nebylo přerušeno vysílání. K. Starý informoval Programovou radu o tom, že v pondělí 11. prosince se setká s ředitelem a zástupci OF krajských studií.

Na jednání Programové rady 11. prosince dohodl ústřední ředitel, že od 12.00 budou na všech spojených 7 okruzích vysílány znělky, I. Jablonský přednese prohlášení Stávkového výboru ČsRo a upozorní na osmihodinové vysílání se studenty na okruhu EM od 15.00 hodin. L. Dobrovský za KC OF navrhl vytvořit po konzultaci s prof. M. Kusým²⁶ pracovní skupinu k analýze personální situace v rozhlase, doporučil prověřit výpovědi pracovníků po roce 1968 a přijmout odpovídající závěry. Navrhl ustavit skupinu nezávislých komentátorů a jedenkrát denně zajistit souhrnné komentované zpravodajství. Zástupce VPN informoval, že v 15.00 hodin se v Bratislavě koná aktiv pracovníků slovenského rozhlasu, který se vyjádří k jeho dosavadnímu vedení.

V úvodu jednání 12. prosince zvolila rada předsedou K. Starého. Rada doplněná o některé vedoucí pracovníky bude fungovat jako poradní orgán ústředního ředitele a dočasně převezme statut kolegia. K. Starý informoval o jednání s předsedou vlády ČSSR o ustavení Politické programové rady ČsT a ČsRo, o stanovisku vlády k prezidentské kampani a o svém stabilním přizvávání na jednání vlády. Programová rada byla roz-

šířena o ředitele techniky ing. Junka. Projednala situaci na jednotlivých pracovištích a rozhodla, že Zahraníční vysílání do vyřešení statutu (spolupráce s ministerstvem zahraničí) bude řídit dr. Kacetl v koordinaci s Programovou radou ZV (M. Dolečková, B. Stárková, I. Dvořák). V ČRo byl ve funkci šéfredaktora Hlavní redakce pro děti a mládež potvrzen Bohumil Kolář, zástupce D. Sedlářová, dalšího člena měl určit dr. Czech. Redakce dostala za úkol připravit koncepci hudební redakce pro děti a mládež. Hudební složka stanice EM měla opět přejít pod Hlavní redakci pro děti a mládež. Dalším úkolem bylo zajistit lepší vykrytí programu EM. V Hlavní redakci hudebního vysílání zůstal šéfredaktorem dr. J. Štílec, zástupci Pavel Vaculík a dr. Ivan Ruml. Hlavními úkoly redakce je šíření duchovních hodnot a problematika zřízení úseku hudebních těles. Šéfredaktor Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání dr. J. Kamen, jehož zástupce stanoví dr. Czech, připraví organizační strukturu a zajistí odpisy nevysílatelných her. Rada rozhodla, že návrh na obsazení funkce šéfredaktora Hlavní redakce programu předloží ředitel ČRo dr. Czech ústřednímu řediteli společně s návrhem organizační struktury redakce. O situaci v Hlavní redakci zábavy bude informovat ředitel ČRo, který rovněž navrhne ústřednímu řediteli na funkci šéfredaktora Josefa Henkeho a bude se zabývat situací Vysílání pro hl. m. Prahu a Středočeského krajského vysílání. Ústřední vysílání politického zpravodajství a publicistiky hodlal ústřední ředitel řídit přímo prostřednictvím šéfredaktorů, kteří budou stanovovat koncepci a plán vysílání.

Ústřední ředitel schválil ustavení pracovní skupiny pro přípravu koncepce pořadů z let 1968–69 včetně návaznosti na archivní a dokumentační materiály. Členy se stali Josef Kleibl, Ivan Rössler a Dušan Všelicha. Zabezpečení příkazu ústředního ředitele o zákazu manipulace s kádrovými materiály měl prověřit L. Anderlík.

15. prosince oznámil ústřední ředitel zrušení stávající znělky Rozhlasových novin k 14. prosinci 1989 (Kupředu levá) a odstranění totalitních symbolů z budovy Čs. rozhlasu, k němuž dojde i u všech dalších objektů Čs. rozhlasu. Rada rozhodla změnit zprofanovaný název stanice Hvězda na Československo. K. Starý informoval o svém jednání s bývalými pracovníky Čs. rozhlasu Karlem Kynclem a Jarmilou Lakosilovou, vyhozenými z Čs. rozhlasu po roce 1968. Programová rada zvažovala možnost spolupráce s takto postiženými pracovníky.²⁷ Podpořila výzvu redakce pro děti a mládež k instalaci pamětní desky k vysílání Čs. rozhlasu v roce 1968. Místnosti uvolněné celozávodním výborem KSČ přidělil ústřední ředitel pracovní skupině pro přípravu pořadů z let 1968–69. Dále s okamžitou platností pozastavil výkonné funkce ředitele kádrového a personálního útvaru J. Špiškové a rozhodl o vydání „kádrových materiálů“ pracovníkům. Pro skartaci přebytečných kádrových materiálů a mikrofiší jmenoval komisi

ve složení J. Krušina, R. Prosová a dva zástupci OF, které určí K. Weinlich.

Vedoucí na všech úrovních dostali za úkol projednat prohlášení vedení Čs. rozhlasu a OF z 12. prosince:

„SLOVO KE VŠEM

Nové vedení Československého rozhlasu a OF z řad jeho pracovníků si je vědomo atmosféry ve společnosti. Rozhodlo se proto všestranně a kvalifikovaně přezkoumat podíl rozhlasového vysílání během uplynulých dvaceti let na podpoře normalizační politiky minulého politického a státního vedení. Už dnes je zřejmé, že někdejší odvolané vedení Čs. rozhlasu, jakož i všechna vedení předchozí, která rozhlas řídila v období normalizace, nesou svůj díl odpovědnosti za spoluúčast na úpadku občanských, kulturních i mravních hodnot ve společnosti. Vedení Čs. rozhlasu, dosazené po nezákoně intervenci pěti států do Československa 21. srpna 1968, provedlo v letech 1969–1970 represivní politickou čistku mezi zaměstnanci rozhlasu. Prověřkové komise nezákoně přinutily několik stovek svých spoluzaměstnanců opustit rozhlas. Tento akt politické represe bude důsledně prošetřen a vedení Čs. rozhlasu bude hledat způsob, jak jeho důsledky zmírnit, jak dát pracovní příležitost před lety diskriminovaným zaměstnancům, kteří o tuto spolupráci projeví zájem. Vedení rozhlasu ustaví komisi složenou jak ze současných, tak někdejších zaměstnanců rozhlasu, která ve spolupráci s OF rozhlasu naleznе způsob omluvy a nápravy křivd.

Nové vedení rozhlasu a OF Čs. rozhlasu by chtělo posluchače ujistit, že mezi současnými zaměstnanci rozhlasu převažují čestní, profesionálně zdatní, občansky nezávislí a o obnovu dobrého jména své instituce usilující pracovníci. Ve spolupráci s širokou posluchačskou obcí a se všemi politickými silami, které v této zemi usilují o demokracii a pluralismus, bude usilovat o to, aby Čs. rozhlas v co nejkratší době nalezl opět své místo ve vytváření nových, demokratických principů obrozujících se společnosti, která s novou vládou národního porozumění vykročila k přípravě svobodných voleb.

Vedení Čs. rozhlasu a OF Čs. rozhlasu chce zajistit všem zaměstnancům klid pro odpovědnou a závaznou práci, odmítá dělení lidí podle politické příslušnosti a bude se striktně řídit politickými principy, na nichž je založena vláda národního porozumění.

Všechna už přijatá nebo chystaná opatření směřují k tomu, že ti vedoucí pracovníci, kteří byli aktivními tvůrci normalizační politiky a nesou vinu za výše zmíněné politické represe, museli nebo budou muset zvážít, zda je přijatelné, aby setrvali na svých místech.“²⁸

Dne 15. prosince požádal ústřední ředitel K. Starý dopisem premiéra M. Čalfu o odvolání náměstků, kterým 7. prosince pozastavil výkon funkcí.

Zástupci československé vládní a občanské komise pro analýzu událostí v roce 1968 Igor Kratochvíl a Karel Lánský projednali s ústředním ředitelem Čs. roz-

hlasu Karlem Starým činnost komise v Československém rozhlase a spolupráci s rozhlasovou pracovní skupinou pro události roku 1968. Dohodli se na zpřístupnění archivních nahrávek vysílání Čs. rozhlasu a dalších dokumentů, aby se mohlo objektivně zhodnotit tehdejší vysílání. Komise dostala k dispozici místnosti a technická zařízení, aby mohla splnit vládní úkol a ukončit činnost do konce roku 1990. Rozhlasová komise měla zahájit pravidelnou práci od nového roku. Kromě spolupráce s vládní komisí měla soustředit svědectví bývalých pracovníků rozhlasu a posoudit možnosti nápravy křivd způsobených jejich propuštěním. Shromažďováním veškerých údajů o bývalých zaměstnancích byl pověřen J. Kleibl.

Rada konstatovala, že závodní výbor ROH ztratil oprávnění přijímat jakákoliv rozhodnutí, neboť nová odborová struktura se začala vytvářet po linii stávkových výborů.

Dr. Czech informoval o začlenění redakce zábavy do Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání. Vedoucím se stal PhDr. Zdeněk Bouček.

18. prosince informoval ústřední ředitel radu o jednání s ministrem zahraničních věcí ohledně zahraničního vysílání. ZV zůstane ve struktuře Čs. rozhlasu a ministerstvo jmenuje svého zástupce do kolegia Čs. rozhlasu. Do funkce šéfredaktora zpravodajství a publicistiky byl navržen ing. Honys. Jeho jmenování projedná ústřední ředitel s prof. Kusým, stejně jako kádrové návrhy VPN na změny v Čs. rozhlase na Slovensku.

19. prosince pověřil ústřední ředitel ing. Z. Honyse řízením ústředního vysílání politického zpravodajství a publicistiky, PhDr. Jana Lorence řízením Zahraničního vysílání. J. Czech pověřil řízením Středočeského krajského vysílání JUDr. Václava Žmolíka, Vysílání pro hl. m. Prahu PhDr. Jana Prokopa a navrhl Milana Rykla na šéfredaktora Hlavní redakce programu. L. Anderlík informoval o jednání se zástupci církevních kruhů o vysílání církevní tematiky a zřízení redakce náboženského vysílání v rámci ÚVPZP od 1. ledna 1990.

Rozhodnutí ústředního ředitele Čs. rozhlasu č. 44 nařídilo úpravu všech vnitropodnikových norem v souvislosti se zrušením článku č. IV. Ústavy ČSSR.

Rozhodnutím č. 45 odvolal ústřední ředitel K. Starý z funkcí náměstků Š. Babiaka, F. Sojku, Jána Toseckého a ing. Alexandra Millyho, z funkcí kádrové a personální ředitelky J. Špiškovou, z funkcí vedoucích odborů J. Krušinu (kádrový odbor) a V. Hudečkovou (personální odbor) a z funkce vedoucí sociálního oddělení S. Adamovou. Z funkcí šéfredaktorů odvolal Josefa Hajdučíka (redakce zábavy), Jaroslava Veverku (Středočeské vysílání), Z. Třešňáka (Vysílání pro hl. m. Prahu) a PhDr. Zdeňka Kacetla (Zahraniční vysílání) a rozhodl o vyhlášení organizačních změn k 1. lednu 1990. Jmenoval ing. Z. Kubína (Odbor automatizace a systemizace řízení) předsedou reorganizační komise a uložil mu připravit návrh organizační struktury do 28. února.

Zvolená varianta bude dopracována nejpozději do 30. června 1990. Současně zrušil k 1. lednu 1990 útvar kádrové a personální práce a štábní útvar a sekretariát náměstka pro techniku, ekonomiku a správu. Vedoucímu sekretariátu L. Anderlíkovi uložil vypracovat do 31. prosince 1989 novou koncepci personalistiky a vzdělávání v Čs. rozhlasu a uvést stávající předpisy do souladu s provedenými úpravami.

22. prosince oznámil ústřední ředitel, že od 1. ledna 1990 začne pracovat nové kolegium, čímž skončí činnost PR. Ředitelem Čs. rozhlasu na Slovensku se stal ing. Viliam Roth. Rada přijala prohlášení k situaci v Rumunsku a podpořila kandidaturu Václava Havla na prezidenta ČSSR. Schválila ing. Libora Vacka do funkce tiskového tajemníka Čs. rozhlasu. Ústřední ředitel odsouhlasil návrhy ředitele ČRo J. Czecha na personální změny a pověřil JUDr. Jiřího Mejstříka výkonem funkce náměstka ředitele ČRo, Antonína Vašíčka řízením KS Ostrava a potvrdil Jaroslava Poštolku jako ředitele KS Ústí nad Labem.

Programová rada potvrdila Statut legislativně právního odboru (LPO) a odsouhlasila novou základní strukturu personalistiky a vzdělávání. Ředitel úseku techniky ing. Jaroslav Junek informoval o novém uspořádání útvaru od 1. ledna 1990; do hlavních řídicích funkcí byli zařazeni Zdeněk Škopán a ing. Pavel Baladrán. Ing. Honys měl prověřit situaci v redakci zvláštěního zpravodajství (tzv. monitoru), proti jejíž činnosti byly vzneseny stížnosti.²⁹ Informoval o zasedání poradního orgánu ČTK, jehož se zúčastnil, a o organizaci vysílání OF. Po stránce organizační vysílání zabezpečuje Hana Pipková, po stránce programové JUDr. Václav Musílek. L. Anderlík oznámil, že uzávěrka pro vydávání kádrových materiálů je 29. prosince, nevyzvednuté materiály budou počátkem ledna skartovány pod dohledem určené komise.

Programová rada původně vznikla jako oponentní orgán vedení Čs. rozhlasu, složený z odborníků na jednotlivé programové a provozní činnosti. Namísto toho se na přechodnou dobu stala řídicím orgánem, suplovala funkci jak kolegia jakožto poradního orgánu, tak operativního vedení. Řešila veškeré záležitosti nezbytné pro fungování Čs. rozhlasu.

Od prosince 1989 se začaly uskutečňovat v Československém rozhlasu rozsáhlé programové i institucionální změny. Do vysílání Čs. rozhlasu se postupně vraceli zakázaní autoři a jejich díla.³⁰ Vzrostl počet mimořádných přímých přenosů a aktuálních pořadů. Došlo k četným personálním změnám na vedoucích místech, měnila se organizační struktura. K. Starého po dvou měsících vystřídal František Pavlíček. K rozhlasové práci se po rehabilitaci vrátili někteří redaktori, vyhození po srpnu 1968. Právě oni se stali důvodem k nespokojenosti části zaměstnanců, která na podzim 1990 vyústila v ustavení Iniciativní skupiny 17. listopadu, jejímž mluvčím se stal Václav Musílek: „*Čs. rozhlas je zmítán nejistotou a mlhavými perspektivami, trpí nevy-*

jasnou koncepcí, akumulací problémů, jejichž řešení se odkládá. Základem rozporů jsou generační konflikty, demokratické principy jsou leckdy nahrazovány snahou po centralizaci, boj za budoucnost rozhlasu se mění na boj za budoucnost osobní (...). Slova už jsme od vedení rozhlasu slyšeli hodně, činy však chybějí. Pokud i nadále budou rozhodovat tyto lidé, pak máme o jeho další podobě vážné pochybnosti.“³¹ Vedení Čs. rozhlasu se neustále potýkalo s řešením často bezvýznamných sporů a nezbyval mu čas na skutečnou řídicí a koncepční práci. Opožďovala se i mediální legislativa, která byla jedním ze základních předpokladů transformace rozhlasu z byrokraticky řízeného sdělovacího prostředku v moderní na demokratických principech fungující médium. Cesta k tomuto cíli byla ještě dlouhá...

Závěr

Na rozdíl od květnového povstání roku 1945 a srpnových dní roku 1968 nepatří listopad 1989 k heroickým okamžikům v historii Československého rozhlasu, na něž mohou být jeho pracovníci právem hrdi. Čs. rozhlas pod kuratelou KSC respektoval, až na nepatrné výjimky, linii vytyčenou jejím ústředním výborem. A jako celek v listopadu 1989 totálně selhal, promarnil svou příležitost stát se potřetí v historii sdělovacím prostředkem ve službách národa a rehabilitovat se u posluchačů. Nevyužil svých předností nejpohotovějšího, všudypřítomného sdělovacího prostředku, a to za situace, kdy denní tisk pravdivě informující o dění v Praze se jen obtížně dostával k mimopražským občanům. Byrokraticky řízené, zmanipulované a samostatného myšlení neschopné rozhlasové zpravodajství nebylo na revoluční přeměny připravené. Proto nebylo schopné pružně reagovat. Pokud se mezi redaktory našly čestné výjimky, usilující o pravdivé informování, vedení jim v tom zabránilo.

Poznámky:

- 1) Stanice EM začala vysílat 4. září 1989. Její název vznikl sloučením počátečních písmen oblíbených pořadů pro mládež – slovenského Elánu a českého Mikrofóra. Kromě oficiálního názvu byl též používán název E+M.
- 2) Výhled rozvoje Čs. rozhlasu do r. 2005, s. 49.
- 3) Krejčí, Oskar: Proč to prasklo aneb Hovory o demokracii a „sametové revoluci“, TRIO Praha, 1991, s. 50–51.
- 4) Na seznamech zakázaných umělců byli např.: Hana Zagorová, Michael Kocáb, Ivan Hoffman, Jiří Suchý, Vladimír Merta, Milan Hlavsa, Petr Skoumal, Wabi Daněk, Marta Kubišová, Jiří Dědeček, Petr Novák, Rudolf Pellar, Martha Elefteriadu
- 5) Velké činoherní studio.
- 6) Největší z rozhlasových studií, určené pro Symfonický orchestr ČsRo.
- 7) Týdeník Rozhlas č. 46/1990, s. 1.
- 8) Prouza, J.: Mikroforum v době revoluce, s. 8.
- 9) Prouza, J.: Mikroforum v době revoluce, s. 10.
- 10) Dokumenty tiskového střediska OF ČsRo. AČRo.

- 11) Po zákazu shromažďování na půdě rozhlasu se část zaměstnanců přemístila na prostranství vedle budovy rozhlasu, kde založili stávkový výbor. Do jeho čela navrhl K. Weinlich J. Kleibla.
- 12) Dokumenty tiskového střediska OF Čs. rozhlasu. AČRo.
- 13) Dokumenty tiskového střediska OF ČsRo. AČRo.
- 14) Mimořádné zasedání ÚV KSČ dne 26. listopadu 1989, stenoграфický záznam.
- 15) Dokumenty tiskového střediska OF ČsRo. AČRo.
- 16) Tamtéž.
- 17) Dokumenty tiskového střediska OF ČsRo. AČRo.
- 18) Týdeník Rozhlas č. 59/1991, s. 2.
- 19) Prohlášení Demokratického fóra komunistů Čs. rozhlasu. AČRo.
- 20) Dokumenty tiskového střediska OF ČsRo. AČRo.
- 21) Týdeník Rozhlas č. 52/1989, s. 2: Programová rada Čs. rozhlasu.
- 22) Dokumenty tiskového střediska OF ČsRo. AČRo.
- 23) Systém povolenek byl zaveden po prověrce vyplacených honorářů, která odhalila, že řada redaktorů si v pracovní době přivydělává tvorbou pořadů za honorář pro jiné redakce.
- 24) Setkání nového ústředního ředitele Čs. rozhlasu se zaměstnanci. ČTK, 6. 12. 1989.
- 25) Tisková beseda s ústředním ředitelem Čs. rozhlasu Karlem Starým. ČTK, 8. 12. 1989.
- 26) Miroslav Kusý byl začátkem prosince 1989 jmenován vládou premiéra Mariána Čalvy předsedou Federálního úřadu pro tisk a informace (FÚTI).
- 27) Byla vytvořena rehabilitační komise v čele s předsedou Václavem Daňkem, tajemnicí se stala Jana Procházková. Výsledkem její činnosti bylo 140 rehabilitačních osvědčení. Do rozhlasu se ale vrátil jen nepatrný zlomek. Obdobné komise se ustavily pro jednotlivé odborné úseky a krajská studia.
- 28) Týdeník Rozhlas č. 1/1990, s. 2.
- 29) Redakce zvláštního zpravodajství monitorovala vysílání zahraničních rozhlasů, které vydávala formou bulletinu.
- 30) 6. prosince 1989 odvysílal Čs. rozhlas na stanici Praha hru Václava Havla Audience, režisér Josef Melč zahájil natáčení nového literárního cyklu z esejů Václava Černého, Bedřicha Fučíka, Václava Havla a dalších dříve zakázaných autorů.
- 31) Stanovisko Iniciativní skupiny 17. listopadu v ČsRo. ČTK, 13. 12. 1990.

Jindra Klímová

Kapky činů v moři událostí...

S odstupem času jde opravdu jen o kapky činů, které vlnami ve velkém moři událostí jen mírně zahýbaly, ale byly tu a ovlivňovaly atmosféru doby. Navíc optika času dává dnes už mnohemu humorný nádech. Bylo to takové lidské hemžení, člověčí snažení o něco... Připomíná mi to výrok francouzského spisovatele George Feydeaua: „*Žádné lidské drama se neobejde bez humorných aspektů.*“ Také je pravda, že těžká léta mají být v každém pořádném životopisu. A jsou, pro většinu. Slunce rovněž pořád nesvítí, a přesto je nám na světě dobře. A já dostala otázku: Jak jste byli v rádiu v devadesátém roce, těsně po sametové revoluci, přijati vy, bývalí redaktori? Jak to v různorodé lidské společnosti bývá: s radostí, s ostražitostí i s odporem. Pestrá paleta, že? Tak pestrá, jak rozličné jsou lidské povahy a jak se určitá věc jeví v momentálním postavení pozorovatele. Z té doby mám životní poučení, že v každém historickém období hrají velkou roli lidské povahy. A to na jedné i na druhé straně. Jak ty dovedou situaci zamíchat!

Do rozhlasu se mi nechtělo. Dvacet let distance mě naučilo, že bez rádia se dá přes všechnu lásku k tomuto médiu žít. Přijímat vysílání nejen jako svou věc, ale jako zdroj zvenčí. Po dlouhém přemlouvání kolegů, že restart nového pojetí programu v jiných politických poměrech potřebuje přiložit ruku k dílu, jsem svolila, že se vrátím. Nikoliv ovšem do nějaké funkce, ale abych natáčela, psala a vysílala. Politická redakce se v té době proměnila v redakci vzdělávací a to bylo hřiště pro mne. V té době byla redakce ještě plně obsazena lidmi, kteří tu prožili celé období normalizace. Jevilo se mi to tak, že jen necelá polovina z nich je použitelná do příš-

tích let. Mnozí postupně odešli sami. Někteří tvrdošjně zůstávali na svém a tvářili se, že vždycky plnili jen to, co se od nich chtělo. Vlastně měli pravdu. Mezi ně patřila i redaktorka kultury. Její hlas zněl v minulém období ale v takových komentářích, že by bylo neúnosné, aby zněl dál s obsahem naprosto významově odlišným. Hodiny a hodiny jsme prodebatovaly. „Jsi vysokoškolsky vzdělaný člověk,“ radila jsem jí, „najdi si práci někde v knihovně, muzeu, odborném kulturním ústavu, je tu průvodcovská služba, jsou tu instituce památkové péče, tolik zajímavých oborů!“ Ne, chtěla zůstat. Až přišel den, kdy za mnou přišla s lahvičkou. Prý na oslavu. Našel se jeden slušný člověk (na rozdíl ode mne, neslušné, která jí setrvávání v rozhlase rozmlouvá), jenž ji v rozhlase udrží. Ukázala mi redakční místnost, kterou bude nově obývat, kulturní časopisy z celého světa, které se jí budou scházet na stůl, a řekla mi, že má – aby byla využita – i možnost dále psát komentáře. Ten slušný člověk, jak ho nazvala, byl jeden z nás, kteří přišli do rádia rozjet nový typ vysílání, Richard Seemann. Kulturní redaktorka, o kterou jde, tedy přešla ze vzdělávací redakce ke zpravodajcům a já čekala – co bude dál. Nějaký čas psala skutečně komentáře, které do vysílání četla hlasatelka pod smyšleným jménem. Pro mne to byl políček. Pro tisíce posluchačů podvod. Ukázalo se, že situaci, která měla mít jasné řešení, jsme si komplikovali i sami mezi sebou. Tato redaktorka odešla z rozhlasu až koncem února 1991, a protože na vlastní žádost, požehnal jí odchod Václav Vrabec téměř desetitisícovou částkou odstupného dvojnásobného měsíčního platu. To jsou ty humorné momenty příběhů v české kotlině. Jenomže tahle nástraha na zkoušku

povahy ve střetu se zásadovostí se nevyhnula ani bývalým, ani novým. Obstál v ní málokdo. Nikdo nám nemohl odpárat, že dvacet let práce v kotelnách, hospodách, skladech a obchodech nás nepoznamenalo. Někteří najednou s hrůzou zjistili, že novinářina je řemeslo, kterému se musí znovu učit, a báli se toho. Cítili se bezpečněji ve vedoucích funkcích. Bylo ale i několik takových, kteří to meziobdobí překonali talentem, který člověka neopouští. Šlo ale o to skloubit to s novým prostředím a s novou dobou.

Pravda je, že v dosavadní redakci byla řada mladých, šikovných a vzdělaných redaktorů, kteří byli schopni být rozhlasu prospěšní. Míra animozity mezi starými a novými se bližším seznámením obrušovala. Já jsem se s několika z nich dokonce upřímně spřátelila, ačkoliv to byla plavba v neznámých vodách. Občanské fórum rozhlasu svolalo jednou do hudebního studia seminář na téma „Jak dál“. Studio se zaplnilo. Kolegové ze staré redakce zpravodajství přišli se zásadním referátem a pak se to stalo. Výbuch dobře míněné pravdy. „A co vy, staří, nás budete poučovat, co všechno jste v minulosti „zvorali“, co všechno jste tedy dělali špatně?“ zazněl hlas mladičké redaktorky Radiožurnálu. Byl v tom kus pravdy. Také kus poučení. Z té doby vím, že každá doba má svou tvář, každá doba patří jako vrchol profesní i lidské kariéry těm mezi třicítkou a čtyřicítkou a tahle generace bude mít pravděpodobně docela jiný vkus než ty před ní, ale také ty po ní. Takový přelom si musí prožít každá generace, do jisté míry s pokorou a ve vnitřní harmonii. To dokáže jen ten, kdo používá i zpětné zrcátko, jakési *recurrens* života. Bernard Russell, matematik a nositel Nobelovy ceny, více než před půl stoletím prohlásil: „*Hlupáci jsou skálopevně přesvědčeni, ale lidé inteligentní jsou plni pochybností.*“ Vědoma si tohoto poučení, rozhodla jsem se nezůstávat v činné službě déle, než mi stanoví věk nástupu do důchodu, a po půl roce rozhlasového restartu opravdu odejít. Odejít z pracovního poměru neznamena ještě vzdát se novinářiny a nepublikovat na volné noze. Odolala jsem lákavé nabídce postavit se do čela redakce stanice Praha a ukázala jsem na mladého nadějněho novináře ve správné generaci – ekonoma Libora Vacka. Teď už bylo na mně najít něco nového, co jen tak každý nedovede a co rozhlas potřeboval. Jednak to byla nedělní tříhodinová Dobrá jitra na stanici Praha, fejetony a krátké črty a hodinové publicistické pořady na různá aktuální témata. A dále to byl seriál otevřených komentářů pod titulkem Malé meditace. Posluchače zaujal. Přišlo i ocenění z profesních kruhů. Nejdříve novinářská Křepelka (1992), později ocenění Prix Bohemia Radio (1994) a nakonec ocenění, kterého si vážím nejvíc – Cena Ferdinanda Peroutky (1998). Mezi oceněními jsem si prošla i výhrůžkou zastřelením, která byla oznámena nějakým fanatikem do rozhlasu telefonicky. A také půlročním sledováním, zda šlo o vážnou hrozbu či jen o výbuch vzteku. Další poučení: život jsou prý tlaky a pobídky. Ano, je to tak.

Příběh další. Psal se rok 2002. Takový všední den. Procházím vestibulem rozhlasové budovy, zdravím se s recepční paní Fialovou a s průkazkou s čipem přistupuji k turniketu. Jenomže ten mě dál nepouští a naopak začne pískat. Rychlostí blesku ke mně vystartuje mohutná strážná a sahá po mé externí legitimaci. Samozřejmě, nechci ji dát. Strážná mi oznamuje, že jsem byla vyškrtuta ze seznamu externích spolupracovníků a že jí mám legitimaci okamžitě odevzdat. Co se v člověku v takové chvíli ozve, těžko popsat. Vztek, urážka, lítost, ponížení. Také trapnost. Neumím se prát a tahnice o legitimaci trapná je. V recepci se paní Fialová dokonce nad ní rozpláče. Jak asi odvysílám Dobré jitro, aniž bych se mohla volně pohybovat po budově ráno, kdy tam téměř nikdo není? To si pro mne při každé příležitosti bude muset někdo do vrátnice přijít? Dovídám se, že podobných případů je řada a že se tak stalo proto, že se kardinálně seškrta seznam externích spolupracovníků, aniž by byl s nimi kdo promluvil. Prostě – splnil se úkol. Můj dopis generálnímu řediteli Kasíkovi i Syndikátu novinářů zabral. Dostalo se mi nejen omluvy, ale i vrácení legitimace. I když tu omluvu musela vyslovit vedoucí personálního oddělení, protože generální ředitel si při mé audienci nedokázal z nervozity ani sednout a nepřetržitě pochodoval ředitelnou. To jsou ty špetky humoru v docela vážných situacích.

Nu a ještě jeden příběh do sbírky. Vzpomínkou na ten starý, dobrý rozhlas, ještě v šedesátých létech, jsem si nejvíc vážila tvůrčího ducha redakcí. Tenkrát redakci každé stanice tmelil kolektiv zaměstnanců, nebyl tříštěn přemírou externistů, kteří do rádia jen zabíhají jako do kiosku pro párek, a ten kolektiv se snažil vymýšlet nové, lepší. A tak jeho členům nebylo zatěžko zůstat v redakci dlouho po pomyslné pracovní době. Jirka Ruml, Libuše Šneková, ani externí poradce filozof Jiří Hermach nikdy nelitovali jet s námi do horoucích pekel vysvětlovat, proč byla reportáž natočena právě s takovými a ne jinými závěry. Tato věc byla k ocenění. Jak se vedoucí redaktori dokázali postavit za své podřízené, jezdili s námi na řadu projednávání na OV KSČ, které tvrdošjně žádaly vysvětlení v místě, protřpěli s námi vymlouvání funkcionářů a potrefených, a my věděli, že v každé situaci v nich máme oporu. Pro tuhle zkušenost platí, že charakter má být nezlomný, ne pružný. A zdá se mi, že tato věc se časem nějak vytrácí. Jako by každý hrál na svém vlastním hřišti, jenomže na hřišti je obyčejně tým. Ale teď mluvím o době po sametové revoluci a o tom, jak jsme my, staří, byli v nově se probouzející redakci přijati. Jednou jsem šla po novinářském čichu za takovým podivným tipem. Někdejší agent StB, aktivista kulturního oddělení někdejšího ÚV KSČ, si založil sedm „obecně prospěšných společností“ včetně jednoho Řádu sv. Konstantina. Rok co rok udílel desítkám známých osobností umělců, výtvarníků a spisovatelů ocenění. Ve jménu na příklad Masarykovy akademie umění, Evropské společnosti Franze Kafky, společnosti Mahlera, Dalího,

Společnosti česko-jugoslávského přátelství i Řádu sv. Konstantina. Všechny oceněné, vyznamenané, diplomem odměněné a pasované na rytíře řádu, vyzýval ke sponzorským darům a pravidelným příspěvkům. Za adresami společností, telefonními čísly i za čísly kont byla jedna osoba. PhDr. Miroslav Klivar, CSc. Začala jsem s ověřováním pečlivě a důsledně. Ministerstvo vnitra mi ochotně dalo k dispozici stanovy oněch společností, kde byl pan agent vždycky nejvyšší odpovědnou osobností, obyčejně prezidentem, ale také komturem. Několik zmínek v mých Malých meditacích mu dalo signál, že se něco děje. V té době vyšel také na toto téma článek novináře Miroslava Jelínka v Hospodářských novinách. A najednou přišel generálnímu řediteli rozhlasu dopis, že jakási J. K. hodlá vést štvavou kampaň proti osobě prezidenta několika společností. A to že by měl rozhlas včas zatrnout, neboť jmenovaný má za sebou renomované evropské právníky. Generální ředitel předal tenhle dopis k vyřízení současnému šéfredaktorovi stanice Praha. Ačkoliv jsme se často potkávali na chodbách té staré historické rozhlasové budovy, neuznal ani za potřebné zeptat se mě, oč jde. Za nějaký čas mi pan agent okopíroval dopis šéfredaktora Miroslava Bobka, který mu sdělil, že „pokud máme na mysli stejnou osobu J. K., tato pracuje

pro naši stanici externě a veškeré soudní záležitosti byste si musel vyřizovat přímo s ní osobně“. Tehdy jsem pochopila, že ten starý dobrý zvyk zastat se „svých“ lidí už dávno pominul a že tenhle šéfredaktor se mě nezastane. Ba co víc – nemá na takové podružnosti čas. Proč se zdržovat starostí o externisty! Po dvou létech se konal soud a dva redaktori – Mirek Jelínek a já – jsme odešli vítězně. Pan agent musel zaplatit soudní výlohy, soudkyně jím požadovanou omluvu nenařídila a bylo mu dokázáno, že drze a protiprávně vymáhal pravidelné příspěvky a sponzorské dary s odkazem na to, že to od vyznamenaných předpokládají stanovy jeho společností. Právník „na evropské úrovni“ se omluvil soudkyni, že nevěděl, že netušil. Šéfredaktorovi Prahy, který v téhle scéně zazpíval písničku „Já ne, já ne, to ty, to ty...“, jsem to ani neřekla. Určitě by ho to nezajímalo a možná by si v té spouště svých záležitostí ani nevzpomněl, oč tehdy šlo.

Přes tohle všechno mi bylo dobře v rozhlase. Bylo mi dobře mezi lidmi, kteří si svou čestnost neuvědomovali, jako si zdravý člověk neuvědomuje činnost svého srdce. Byli a jsou tam takoví. Byly věci a skutky, které prostě udělat museli. A snad i to byly právě ty kapky činu a skutků v moři událostí, které jdou za sebou jako vlny a každý závan větru s nimi zahýbá.

Ing. Miloš Šenkýř

Brněnské rozhlasové devadesátiny

První rozhlasové vysílání se z Brna neslo pouhý rok po tom pražském. A tak i oslavy devadesátin rozhlasu na Moravě přišly rok po těch celostátních. A stejně jako samotné počátky rozhlasu v Brně byly rozděleny do několika částí. Není ambicí tohoto textu připomenout samu historii, ta je alespoň dílem zmapovaná¹, ale připomenout samotné oslavy – třeba i jako inspiraci pro další regionální studia, které podobné výročí čeká.

Prvním upozorněním na velké výročí se stal koncert *Písňe a hlasy na vlnách* v brněnském Besedním domě. Hudební redaktor brněnského studia (a dramaturg pořadu) Jiří Plocek již při přípravě připomněl, že rozhlas v Brně je zvukovou pamětí velké části Moravy, protože jeho archivy skrývají nejen poklady ze světa lidové písně, ale také díla různých hudebních žánrů a slovesné tvorby či myšlenky významných osobností.² Tomu také odpovídala sama dramaturgie 3. dubna 2014, založená na umění tradičního *BROLNu* – tedy Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů, který se v roce 2006 po dvanáctileté odmlce vrátil pod křídla Českého rozhlasu Brno, kde v únoru 1952 vznikl.

Členové *BROLNu* prokázali, že jejich doménou nebyla a není jen lidová píseň. Na pódiu doprovodili sourozence Ulrychovy, ale také Vlastu Grycovou či Jožku

Černého, z mladší generace i pak Kamilu Šošovičkovou, řazenou k velkým hudebním nadějím Podluží. Ostatně, ocenili to nejen diváci v sále, ale také posluchači v přímém rozhlasovém přenosu.

Ohňostroj za zvuků z rozhlasového archivu

První koncert oslav svým datem nepřímě připomněl první pokusy o rozhlasové vysílání z Brna mezi 10. a 13. květnem 1924. To se odehrávalo přímo z prostor vysílače v Komárově. Druhý milník na cestě k pravidelnému vysílání z Brna byl 12. červenec 1924, kdy byly z Brna vysílány pravidelné burzovní zprávy.

Tohle výročí oslavil rozhlas s předstihem, ale s o to větší návštěvností. Při tradičním festivalu *Brno – město uprostřed Evropy*. Dne 21. června se přímo na centrálním brněnském náměstí Svobody uskutečnil jeden z největších koncertů letošního roku – vždyť v hledišti *Dne s Českým rozhlasem Brno a deníkem Rovnost* se vystřídal na patnáct až osmnáct tisíc lidí a finále naslouchalo podle odhadů několik tisíc párů uší.

Na pódiu se kromě moderátorů a redaktorů stanice objevili Jožka Černý, Radek Rettegy s Los Brňos, Roman Dragoun, Martha a Tena Elefteriadu, diskžokej Jindra Eliáš i Jaroslav A. Kronek se skupinou Alband. O mimořádný závěr se postarala další legenda spojená s brněnským studiem – Big Band Gustava Broma.

S ním vystoupila Hana Ulrychová, Laďa Kerndl, Zuzana Gamboa a sestry Elefteriadu. Úspěch sklídl i význam části koncertu, vysílaný 22. října ve *Studiu Noc* společného programu regionálních stanic Českého rozhlasu.

Ve stejný den si diváci výročí připomněli i na obloze. Brněnský rozhlas zazářil mezi hvězdami, když závěrečný ohňostroj mezinárodní soutěže Starobruno Ignis Brunensis dostal podtitul *Legendy na vlnách*. Ne náhodou, protože jeho hudební doprovod zajistily poklady z fonotéky brněnského studia. Včetně slavných *Sedmikrásek nad Brnem*, které kdysi vytvořil básník Josef Kainar a jehož hudební myšlenku do řeči not (za nesmírné trpělivosti své manželky) zapsal Gustav Brom.³ Dodejme, že ohňostroj připravený skupinou *Flash Barandov SFX* si v hlasování diváků (podle odhadů ho sledovalo na 150 tisíc lidí⁴) vysloužil třetí místo.

Paradoxem pouze je, že hudební doprovod k ohňostroji nevysílal Český rozhlas Brno, ale soukromá stanice Kiss Hády, která hudbu k pyromuzikálovým show v Brně přináší tradičně; ve 22.30 funguje již společné regionální vysílání ČRo po celé republice. O to je to ale větší úspěch, tak monumentálně propagovat veřejnoprávní rozhlas v soukromém médiu (ostatně, odezvy brněnských oslav v tisku, v televizi a na internetu zahrnují desítky položek).

Vysílání přímo z místa zrodu

Český rozhlas Brno se přiblížil k vrcholu oslav: k 1. září, výročnímu dni pravidelného vysílání ze skutečného studia. Prostory, v nichž první brněnští rozhlasáci stáli a usedali, dosud stojí. Od začátku tak bylo jasné: malý pavilon na střeše Zemského domu, dnešního sídla krajského úřadu, rozhlas využije znovu. A krajský úřad, který nyní budovu spravuje, ji pro tento účel zapůjčil – a dokonce umožnil vstup na střechu nejen pracovníkům rozhlasu, ale také předem ohlášeným posluchačům, které provázela znalkyně dějin brněnského studia Jarmila Růžičková.

Do malého studia přímo nad pracovním hejtmana postupně zamířili snad všichni, kteří jsou s rozhlasem v Brně spojeni. Včetně posluchači oblíbených hostů. Moderátorka Jarka Vykoupilová přivítala zpěváka Laďu Kerndla, Markéta Jetelová hokejistu Jaromíra Meixnera, Jarka Eliášová s Monikou Brindzakovou zasedly k jednomu stolu s rozhlasovými kolegy – tvůrci legendárních Toulek českou minulostí – Josefem Veselým, Jaromírem Ostřím, Ivanou Valešovou a Josefem Daňkem. Marcela Vandrová zpovídala historičku Milenu Flodrovou, Marcela Antošová Jožku Černého, Milan Noha zase houslistu a hudebního znalce Jana Daleckého. Jak je svět kultury a rozhlasu propojený, potvrdila i další návštěvě – vždyť Jarka Vykoupilová mohla Jiřího Pavlicu vítat nejen jako hudebníka, ale také jako dlouholetého redaktora brněnského rozhlasu. Chybět nesměla ani zpěvačka Zuzana Gamboa, s níž rozmlouvala Monika Brindzaková,

stejně jako s dirigentem Rozhlasového Big Bandu Gustava Broma Vladem Valovičem.

Právě Valovič měl v tom okamžiku za sebou pernou práci: nahrál s kolegy tři nové skladby jako symbol jeho staronového propojení právě s brněnským rozhlasem. A hudebníci dokážou překvapit – takže ten, kdo si jejich „výroční“ skladby pustí, uslyší také saxofon, na který hraje náměstek generálního ředitele ČRo Michal Koliandr. Podle hudebníků samotných velice dobře.

Stylovost výročního vysílání doplnila i výstava exponátů. Technické muzeum Brno zapůjčilo nejen historický znělkostrój, z něhož se po mnoho let hrála melodie *Moravo, Moravo* jako znělka brněnského vysílání, ale také jeden z původních mikrofonů. Ukázalo se, že není problém ho stále použít.

Mše v kostele i videopohlednice

Při té příležitosti v rukou redaktorky zpravodajství Zuzany Plíškové vznikl i cyklus mapující další putování brněnského rozhlasu po budovách a sídlech poté, co se pavilon na střeše Zemského domu ukázal jako malý a nepraktický. Ostatně, lidé před jeho dveřmi čekávali vystaveni vlivům počasí (jak vzpomínal třeba i herec Oldřich Nový, který u prvních vysílání stál), což si vyzkoušeli i někteří z hostů výročního vysílání.

Tradiční zájem publika o brněnský rozhlas je daný právě tím, kolik legend za jeho mikrofony (a v jeho zázemí) stanulo a stále za ně míří. Vynechat nelze brněnského rodáka Karla Högra, z těch pozdějších třeba Vlastu Fialovou nebo Jarmilu Kurandovou. Nezapomenutelná je hudba, dodnes uložená na originálních pásech ve fonotéce studia. Pod tou je podepsán nejen Gustav Brom, Jindřich Hovorka či Ladislav Kozderka, ale také další tvůrci a interpreti. Kdo by neznal Moravanku Jana Slabáka či Jarmilu Šulákovou, ti starší ještě možná připomenou slavného Stréčka Křópa, znalci literárních a dramatických pořadů připomenou propojení brněnského studia s Františkem Kožíkem, Josefem Bezdíčkem, Daliborem Chalupou, ale i Janem Skácelem, Oldřichem Mikuláškem či Ludvíkem Kunderou. A všemi jejich nástupci.

I díky nim si někdejší brněnská pobočka Radiojournalu z roku 1924 získávala popularitu. A dnes je Český rozhlas Brno nejen nejstarší, ale i největší a nejposlouchanější regionální stanicí veřejnoprávního rozhlasu, která hojně zásobuje i celostátní okruhy.

Proto poslední část oslav 1. září 2014 byla duchovní. Symbolicky v kostele Nanebevzetí Panny Marie vedle sídla rozhlasu, ve svatostánku, jehož zvony jsou občas až do studií slyšet. Při večerní mši tam zazněla také jména více než 160 lidí spojených s brněnským rozhlasem včetně jeho někdejších ředitelů.

Trvalou připomínkou devadesátin rozhlasového vysílání z Brna se stala videopohlednice⁵, která spojuje minulost se současností. Hudba Jaroslava Ježka (mimochodem, první přímý přenos hry Osvobozeného divadla *Ostrov Dynamit* se odehrál právě z Brna

prostřednictvím tehdejší brněnské odbočky Radiojournalu) doprovází záběry z nynějšího sídla rozhlasu. Tedy z unikátní budovy, kde se tradice architektury obdivované i slavným francouzským Le Corbusierem⁶ pojí s tradicí i současností rozhlasu.

Není to náhoda: pro brněnské studio devadesátiny nejsou jediným letošním velkým výročím. Na konci roku uplyne také 65 let od okamžiku, kdy dostalo přidělenou právě budovu bývalé banky Union v Beethovenově ulici. Do funkcionalistického skvostu z dílny architekta Ernsta Wiesnera, jehož původní určení připomíná stále řada prvků včetně obří trezorové místnosti v podzemí, se začal rozhlas stěhovat velice rychle a v roce 1950 se v ní usídlil naplno. A je dnes jeho symbolem, místo někdejší banky plné peněz pokladnicí a aktivním dokumentátorem kultury a života na velké části Moravy.

Poznámky:

- 1) Viz např. kniha *Od mikrofonu k posluchačům*, přístupná i on-line na <http://www.rozhlas.cz/rozhlasovahistorie/kestazeni/>.
- 2) Plocek, Jiří: *Devadesáté narozeniny: slovo „rozhlas“ a Český rozhlas Brno*; www.mestohudby.cz, <http://www.mestohudby.cz/publicistika/clanky/devadesate-narozneniny-slovo-rozhlas-a-cesky-rozhlas-brno>.
- 3) Šenkýř, Miloš: *Sedmikrásky mají narozeniny*; *Lidové noviny* 10. 1. 2006, vydání Brno, s. 6.
- 4) <http://www.ignisbrunensis.cz/navstevnost-ohnostroju-a-festivalovych-akci--1426.html>
- 5) Videopohlednice je přístupná na http://www.rozhlas.cz/brno/upozornujeme/_zprava/1392436.
- 6) Česká banka Union (Český rozhlas Brno), text v Brněnském architektonickém manuálu, dostupné on-line na <http://www.bam.brno.cz/objekt/c099-ceska-banka-union-cesky-rozhlas-brno?filter=code>.

ROZHLASOVÁ TECHNIKA

Bc. Filip Šír

Problematika zvukových dokumentů v paměťových institucích

Zvukové dokumenty v paměťových institucích v České republice jsou ve velké míře přehlíženy a stojí již delší dobu na okraji zájmu. Není brán ohled na jejich kulturní či historickou hodnotu a v mnoha případech nejsou ani dostatečně popsány, ať už po stránce metadat, či samotnou katalogizací. Není zde přesně známo, kolik se kde a jakých dokumentů nachází, zda existují nějaké diskografické publikace nebo jestli jsou ve stavu poslouchatelném.

Jak jsem se dostal k této problematice

V roce 2010 jsem nastoupil do Oddělení digitalizace Městské knihovny v Praze (dále jen MKP) a po tříměsíční zkušební době se mi naskytla možnost vést nový projekt MKP – Digitalizace LP desek. Před vedením tohoto projektu jsem o problematice zvukových dokumentů věděl poměrně málo. Hned od začátku byl úkol jasný. Zjistit co nejvíce informací o gramofonových deskách a zmapovat, zda digitalizaci těchto nosičů již někdo neprovádí. Zde přišlo první setkání s prostředím českých paměťových institucí, převážně s knihovnami. Neočekával jsem, že by bylo projektů velké množství, ale nebyly skoro žádné, tedy žádné, od kterých by bylo možné čerpat inspiraci. Na začátek našeho projektu velice špatná zpráva. Bylo proto nutné porozhlédnout se v zahraničí. Prvním krokem bylo nalezení mezinárodní asociace řešící problematiku audiovizuálních dokumentů IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives), která sdružuje instituce z celého světa. Důležité pro nás bylo nalezení metodiky zabývající se problematikou zvukových dokumentů, kterou IASA vydala. Dále bylo potřeba zjistit z nějaké instituce, jak po praktické stránce vše funguje. Oslovena byla Národní knihovna Francie (Bibliothèque nationale de France), která poskytla pomoc v podobě praktických znalostí o problematice gramofonů a věcí s nimi spojených a téměř s celým procesem digitalizace. Projekt mohl začít a úspěšně se vyvíjet více než dva a půl roku. V průběhu mého mapování paměťových institucí jsem se na konci roku 2010 dostal k možnosti podílet se, ve spolupráci s Moravskou zemskou knihovnou v Brně (dále jen MZK), na grantovém projektu VISK 3 (Veřejné informační služby knihoven) – Digitalizace gramofonových desek a úprava Krameria 4 pro jejich zpřístupňování. Možnost vybudovat pracoviště digitalizace gramofonových desek a spolupracovat s hudebními inženýry umožnilo v roce 2011 a 2012 úspěšně napsat metodiku digitalizace gramofonových desek a digitalizovat šelakové desky s občasnou rekonstruk-

cí zvuku. Postupně jsme začali zjišťovat, jak jsou na tom okolní státy, kde již mají zkušenosti s celým procesem. Možnosti navštívit Kongresovou knihovnu (Library of Congress) a její pracoviště zaměřené na audiovizuální dokumenty (Packard Campus for Audio-Visual Conservation), pracoviště zvuku a obrazu Britské knihovny (British Library) – Sound&Vision, mezinárodní konferenci IASA v Litvě, ale i u nás mě obohatily o kontakty, vědomosti, zajímavosti a inspiraci, jak vše správně dělat a hlavně jak se k problematice stavět. Po prvním dojmu z institucí, o kterých jsem si myslel, že nebudou spolupracovat a předávat své informace, jsme se sešli se Supraphonem, držitelem velkého množství práv na gramofonové desky, a s Českým rozhlasem, největším správcem zvukových dokumentů. V průběhu těch tří let jsem měl možnost se setkat s odborníky na slovo vzatými, soukromými sběrateli, vedoucími hudebních knihoven, navštívit různé instituce a zjistit to, že ve velké míře si každý hraje na „svém písečku“ na rozdíl od ostatních států, natož ve Velké Británii či Spojených státech amerických.

Problém – paměťové instituce v České republice

Rád bych poukázal na problémy paměťových institucí v České republice, na odlišné postoje oproti zahraničním institucím, na problematiku uchovávání a digitalizace, nefunkční komunikaci a v poslední řadě na neexistující databázi zvukových dokumentů a publikaci o historii gramofonového průmyslu v českých zemích. Na úvod je velké množství nedostatků a problémů.

Prvním společným bodem všech těchto nedostatků je to, že zde neexistuje instituce, která by metodicky vedla nebo koordinovala práce na postupné digitalizaci zvukových fondů. Delší dobu již na tom pracuje Supraphon, který je od devadesátých let soukromou institucí. Zaměřen je ale pouze na produkci vydavatelství Supraphon a Panton a na produkci šelakových desek, které po znárodnění v roce 1946 přešly pod státní podnik. Je tu samozřejmě i Český rozhlas, který postupně zpracovává to, co má ve svém držení – hlavně tedy svoji produkci. Pořád si ale musíme uvědomovat, že tyto instituce nebudou moci vést nebo mít záštitu nad projektem typu Národní fonotéka, ať už z nezájmu jejich vedení či nedostatku personálního a finančního zajištění. Koordinaci a metodické vedení, které bez větších problémů funguje v okolních státech, převážně zajišťuje Národní knihovna nebo Národní zvukový archiv. Zde

tuto funkci Národní knihovna České republiky neplní a dle mého ani v nadcházejících letech plnit nebude.

Digitalizace zvukových dokumentů má jasná pravidla. Některé instituce si musí projít pilotním projektem, aby zjistily, že je tomu doopravdy tak, jak je psáno v mezinárodně uznávaných metodikách. Dnes již můžeme napsat, že v České republice je též metodika zaměřená na problematiku digitalizace gramofonových desek, a to *Metodika pro digitalizaci a on-line zpřístupňování gramofonových nahrávek pro paměťové instituce*, která řeší problematiku technického vybavení pro samotnou digitalizaci, parametry nahrávání, formáty uložení, metadata, dlouhodobou archivaci a zpřístupnění. Nelze zde vypisovat přesné parametry technického vybavení pro digitalizaci desek, důležité je dodržovat základní sestavu v podobě gramofonu, předzesilovače, zvukové karty a nahrávacího softwaru. To, jakou kvalitu daných komponent budeme využívat, záleží na mnoha aspektech (finance, zájem, priority, znalosti atd.) a vždy je třeba zvážit možnosti dané instituce. Je zde na místě možnost spolupráce různých institucí a tedy i podílet se na společných projektech. Pokud se ale dostaneme na parametry nahrávání, zde je vše jasné. Dle mého, tak jak jsem pozoroval v zahraničních institucích, dle názorů oslovených odborníků a dle mezinárodního standardu IASA TC 04, ze kterého se též čerpalo, jsou parametry vzorkovací frekvence 96 kHz a bitová hloubka 24 bitů. Formát uložení pro archivaci je WAV. Neméně důležitou částí digitalizace jsou samotná metadata, tzv. data o datech. A to popisná – v podobě popisu fyzického nosiče a toho, co se na nosiči nachází, technická – v podobě informací o vzniku digitální nahrávky a strukturální, která vše zahrnují do sebe a vytvářejí komplexní obraz o dané nahrávce. Základní je pro nás zaznamenání matričního a objednávacího čísla desek – čísel, která se pro nás stávají unikátním identifikátorem. *Je třeba nezapomínat, že zvláště větší digitalizační projekty musí mít za sebou záštitu instituce a musí být integrovány do její celkové informační infrastruktury. Je tedy vhodné, aby byl pro uložení archivních kopií dat a metadat využit systém pro dlouhodobou ochranu digitálních dat nebo digitální repositář používaný danou institucí, aby bibliografické záznamy popisující zvukové nosiče byly uloženy jako součást jejího stávajícího katalogu knihovny, resp. systému pro popis sbírek a podobně* (Šír 2013).

Dále tu máme problém samotných paměťových institucí, jako jsou České muzeum hudby, Národní archiv ČR, Moravská zemská knihovna v Brně, Městská knihovna v Praze a další knihovny, ať městské či krajské, archivy, muzea, a také soukromé sběratele. Největším problémem je jejich „nekomunikace“ a nesdílení všech možných zjištění od samotného záznamu zvukového dokumentu, informací o vydání, o stavu nosiče, spolupráci na vytvoření projektů a další. Každý si tzv. hraje na svém písečku a zapomíná na jednu z nejdůležitějších věcí, kterou je komunikace a sdílení

informací pro koncového uživatele. Postupem času jsem se seznámil, navštívil a mohl mluvit s osobami, které se o tyto fondy starají, a bylo mi jasné jedno: Chtějí jít do katalogizace? retrokonverze? vytvoření databáze? vytvoření projektu na záchranu nosičů? NE! Některé ze jmenovaných institucí nemají potřebu se o toto zajímat a postupně se více prohlubuje jejich nečinnost a neochota začít s touto problematikou něco dělat. Jsou samozřejmě výjimky, jimž se díky jejich péli a ochotě něčeho dosáhnout podařilo uskutečnit projekty a úspěšně zachránit, ochránit a zpřístupnit zvukové nahrávky, např. záznamy hlasu Leoše Janáčka, které se povedlo zachránit z fonováleček z fondu Etnologického ústavu Akademie věd – tříletého mezinárodního projektu.¹ Národní ústav lidové kultury ve Strážném, který pod vedením Mgr. Michala Škopíka zachránil větší část svých sbírek magnetických pásek, ale i fotografických záznamů.² Můžeme zde zmínit i starší projekt Náprstkova muzea, které na konci devadesátých let digitalizovalo sbírku gramofonových desek Karla Čapka.

Český rozhlas se svojí největší sbírkou zvukových dokumentů v republice zaujme každého, kdo se o tuto problematiku zajímá, taktéž Národní archiv ČR se svojí sbírkou nahrávek z období protektorátu. Nesmíme opomenout práci soukromých sběratelů a jmenovitě pana Gabriela Gössela a jeho publikaci o gramofonovém průmyslu a deskách do roku 1946.³

Nebudu rozepisovat problematiku ostatních nosičů, protože je to příliš rozsáhlé téma. Zaměřím se na okruh uchovávání gramofonových desek. Každá instituce se k ochraně staví odlišně. Některé pokládají desky naležato, druzí nastojato, jiní je nechávají v někdy i umělecky zajímavých obalech z dob první republiky, v obalech, do kterých má přístup prach atd. Důležité je vědět, že jsou metodiky zahraniční – *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*⁴, dále metodika zaměřená na digitalizaci gramofonových desek zmíněná výše, kterou sepsala Moravská zemská knihovna v Brně. Obě dvě metodiky se velmi pozorně a pečlivě věnují uchovávání, ochraně a digitalizaci tohoto typu nosiče. Řešení problematiky uchovávání a ochrany gramofonové desky, tedy fyzického nosiče jako nositele zvukového záznamu, je dle různých doporučení a metodik následující: Určit přesné příčiny degradace šelaku je velmi obtížné, neb existovala velká škála a různé druhy přísad při samotné výrobě. Šelakové desky se ve většině případů vyráběly z produktu hmyzu šelakového červce a různých příměsí jako drcené břidlice nebo černé saze. *Ve správných skladovacích podmínkách podléhají šelakové desky pomalému křehnutí, které se urychluje s vyšší vlhkostí. Během křehnutí se na každé drážce objevuje jemný prášek a drážky se ztrácejí. Organické příměsí jsou náchylné na nákazu houbami, samotný šelak jim však odolává* (Hutař 2006). K šelakové desce se musíme chovat s obezřetností. Její složení je velmi křehké

a snadno se rozbije, proto je dobré být na pozoru při jakékoliv manipulaci s jednou nebo více deskami.

Oproti tomu vinylová deska je velmi stabilní. Bohužel ale její životnost je omezená. Desky jsou převážně vyrobeny z PVC a různých příměsí, podléhají chemické degradaci při vystavení účinkům UV záření nebo tepla.⁵ Stabilizace je možná přidáváním příměsí během výroby. Jsou odolné vůči houbám, ovšem pouze do teploty 40 °C. Vlhkost na ně nemá žádný vliv (Hutař 2006). Manipulace a její uložení je neméně důležitou součástí ochrany fondu. Desku je potřeba uchopit vždy za okraje. Uchování je jedním z velkých problémů, bylo by dobré, aby se deska/desky z originálních obalů vyjmuly (jak z jednotlivých obalů, tak z různých alb) a uložily do měkkých polyetylenových vnitřních obalů (nikdy by neměly být vnitřní obaly z papíru, lepenky nebo PVC). Samozřejmostí je, aby desky nebyly v blízkosti tepelných zdrojů a na světle a jejich uložení je vertikální. Při uložení se ukládají různé formáty desek zvlášť, hrozí totiž nebezpečí mechanického poškození malých formátů (Hutař 2006).

Největším problémem všech paměťových institucí je neexistující databáze zvukových dokumentů po vzoru Souborného katalogu ČR. Kde se stala chyba? Nemít v dnešní době databázi, která by (zjednodušeně napsáno) nám dokázala odpovědět na otázku, jaký zvukový dokument se kde nachází a v jakém stavu, je dle mého naprostě znevážení doby, kdy Edisonovy válečky, gramofonová deska nebo práce zvukových mistrů a inženýrů byla považována za největší práci a skvost na poli zvukových dokumentů. Nemít žádné povědomí o tvorbě za Rakouska-Uherska, zapomenout na období první republiky a nemít povědomí o našich prvních gramofonových firmách ESTA a Ultraphon je dle mého názoru hřích! Samozřejmě, že to není jen o těchto nosičích, i magnetické pásky, kazety, CD, mini disky, prostě všechny zvukové nosiče by měly mít adekvátní databázi, aby i laická veřejnost měla možnost zjistit o dané nahrávce, kde se nachází, a nebylo nutné být „pouze“ studentem či akademickým pracovníkem, kterým je umožněn poslech daných nahrávek ve vybraných institucích.

Pohled do historie – snaha o vybudování Národní fonotéky

Při pohledu do historie zvukových dokumentů se dostáváme na konec 19. století k panu Thomasi Alva Edisonovi. Většina z nás se s možností přehrání jeho vynálezu, fonoválečku, nikdy nesetkala. Proto by pro nás mělo být zajímavé jakékoliv zpřístupnění a informace o těchto prvních průkopnických zvukových nosičích. Koncem 19. století přichází Emile Berliner s nápadem rytí zvuku na placatou desku. Může to vyznít jako vtip, ale první gramofonové desky, tzv. berlinerky, byly na milimetr stejně velké jako kompaktní disky. Jak jistě všichni víte, gramofonová deska stále žije a je nejdéle komerčně vydávaným zvukovým nosičem

na světě. Vraťme se ale na přelom století a do doby prvních snah o vybudování něčeho, co už v té době považovali za zásadní a velice potřebnou věc, a tím je archiv zvukových dokumentů, fonotéka, diskotéka apod.

Nebudu se zde dlouze rozepisovat do hloubky historie různých zvukových nosičů, k tomu nemám dostatečné znalosti a ani by to nesplnilo to, co jsem na úvod slíbil – pokusit se vám ukázat snahy z historie zvukového průmyslu, které měly vyřešit, vybudovat, schraňovat nosiče v podobě fonotéky, fonotéky národní. Poukážu zde na čtyři různé snahy, ať už snahy institucí, nebo známých osobností. V první řadě je ale důležité vědět to, že dnes, po více než sto letech, se tyto věci dozvíme nebo přečteme jen z malého množství zápisů, dokumentace a ještě hůře od úzkého okruhu lidí.

Začneme snahou ČAVU – České akademie věd a umění, která se již v letech 1910 za velkého úsilí profesora Josefa Zubaty snažila vytvořit něco obdobného, jako tomu bylo například ve Vídni, Berlíně či Paříži. Myšlenka založit fonotéku, jež by budoucím věkům zachovala zvukový obraz doby. V Praze měl být založen dobovými slovy „velký, všestranný a obecně užitečný archiv gramofonický a fonografický“. V důsledku tehdejší nedokonalé techniky nahrávání a neexistence zařízení na výrobu matric a pro následné lisování gramodesek v tuzemsku však bylo od tohoto úmyslu brzy upuštěno (Gössel 2006, s. 113). V průběhu 20. a 30. let 20. století se začalo postupně pracovat na vybudování „základů“ pro archiv. Dlouhá doba uplynula ke zdárnému konci, jak by se dalo napsat, bohužel tomu tak nebylo.

Matrice všech celkem 506 nahrávek z let 1928 a 1934 i s jejich výlisky na šelakových gramodeskách, jež měly tvořit základ onoho uvažovaného a bohužel nikdy nerealizovaného archivu, přechovával archiv České akademie věd a umění, z něhož je v padesátých letech převzal archiv Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV. V polovině devadesátých let minulého století byl celý soubor i s průvodní dokumentací převezen do archivu ČAV v Praze-Bohnicích. Tam jej po dlouhých letech rozhýbala až povodeň v roce 2002 (Gössel 2006, s. 120).

Příběh zakládání archivu historicky významných zvukových záznamů a hlavně následný osud této fonotéky je bohužel typický pro (řečeno dobovými slovy dr. Václava Klofáče) „zbahnělé poměry domácí“ (Gössel 2006, s. 113). Přehlídka zmarněných příležitostí, malicherných sporů a v neposlední řadě i akademické strnulosti, přetrvávající v určitých ohledech bohužel až do současnosti.

Za zmínku stojí pohled Karla Čapka, který nejen že schraňoval různé zajímavé zvukové nahrávky z celého světa (fonotéka Karla Čapka, kterou vlastní Náprstkovo muzeum), ale i silně mluvil do budování národní diskotéky svými myšlenkami a postoji. Kdyby nebylo jeho

brzké smrti roku 1938, věřím, že by se zasloužil svojí snahou o něco takového. V roce 1932 se Karel Čapek ve svém pravidelném přispívání do Lidových novin vyjádřil k novému tiskovému zákonu a napsal úvahu na možné vybudování Národní diskotéky.

„*Ta možnost soustředit doma ražené gramofonové desky v nějaké státní diskotéce nám uvádí na mysl projekt uměleckého výboru při Společnosti národů: aby každý stát soustředil a uchoval v nějaké národní diskotéce cenné desky obsahující jednak národní folk-lór, jednak vynikající díla domácích skladatelů nebo výkonných umělců a uměleckých souborů, pokud jsou nahrána na gramofonových deskách. Tak by vznikl skutečný archiv národní hudby v autentickém a vrcholném provedení, archiv sloužící k mezinárodní propagaci domácího umění, k rozšiřování rádiem, k vědeckému studiu atd. – věc jistě žádoucí. Je možno, že výbor znalců při Společnosti národů dosáhne mezinárodního přijetí tohoto plánu: pak budeme i my povinni zřídit národní diskotéku. Nebylo by dobře použít nového tiskového zákona k tomu, aby se z povinných exemplářů gramofonových desek počala už teď zřizovat ta budoucí národní diskotéka, pokud nejsou matrice vytlačeny a materiál rozbit? Potom by opatrování starších desek bylo příliš nesnadné – a drahé. Dnes lze udělat začátek prostě jasným ustanovením, že se i na gramofonové desky u nás ražené vztahuje předpis o povinných výtiscích. Prozatímní archivování a katalogizování československých desek by jistě nebylo tak těžkým technickým problémem; a byli bychom z prvních, kdo by začali zakládat státní hudební archiv mechanické hudby, k němuž se dříve nebo později nevyhnutelně dojde všude.*“

Karel Čapek, Lidové noviny ze dne 2. 5. 1932.

Poslední věta Karla Čapka je i v dnešní době velice aktuální a to je stará více než 70 let. Jeho postoj k dané problematice je obdivuhodný a domnívám se, že jistě poukazoval na snahy České akademie věd a samozřejmě na zahraniční instituce, které již toto začaly budovat. Bohužel se ani tehdy nepodařilo nic vytvořit a problematika fonotéky na dlouhou dobu upadla v zapomnění. Byly zde snahy v průběhu druhé poloviny 20. století, ale žádná instituce nevybudovala něco, co by se mohlo rovnat archivům v zahraničí. Teprve koncem 90. let 20. století instituce začaly jednat o možnosti vybudování Národní fonotéky a první schůzky, nástřely a nápady vypadaly slibně. Bohužel vyšší moc v podobě ministerstva udělala čáru přes rozpočet a vše utichlo. Dlouhých deset let se nikdo možností vytvoření fonotéky nezabýval. Na přelomu desetiletí se nápadu Národní fonotéky chopilo České muzeum hudby, které se pokusilo dvakrát podat projekt do programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI) o možnosti vybudování Národní fonotéky.

Snaha poslední byla vyvinuta Moravskou zemskou knihovnou v Brně, která se pokusila ve spojení s dalšími institucemi žádat v NAKI o projekt Virtuální národní fonotéky, a také neúspěšně. V té době jsem u toho mohl být a bohužel mohu jen říci, že projekt byl nepochopen, a opět se mi potvrdilo, že zvukové dokumenty nejsou na prvních příčkách zajímavosti; zřejmě proto byl zamítnut. Nic to ale nezměnilo na naší snaze i nadále pokračovat v úsilí o budování Virtuální národní fonotéky, kontaktovat a následně zapojit do projektu vydavatelství Supraphon, Český rozhlas, sbírat databáze zvukových dokumentů z paměťových institucí a vše prezentovat na konferencích a webovém portálu narodnifonoteka.cz.

Je zde pořád co dělat. Inspirace v zahraničí, prezentace metodiky MZK zaměřené na digitalizaci gramofonových desek, průzkum zvukových fondů po České republice a na Slovensku, sbírání informací od soukromých sběratelů, tvorba publikací o historii zvukového průmyslu. To vše bude napomáhat k tomu, aby se tento projekt stal více viditelným, a i když nebyl podpořen ministerstvem, bude žít a fungovat dál.

Použitá literatura

ČAPEK, Karel. O Národní diskoteku. In *Lidové noviny* [online]. Praha: Lidové noviny, 2. 5. 1932, roč. 40, č. 233 [cit. 2014-01-13]. DOI: Lidové noviny.

Dostupné z:

<http://kramerius.mzk.cz/search/i.jsp?pid=uuid:1c02fcf0-a9a8-11dc-9493-000d606f5dc6&q=diskoteku>.

GÖSSEL, Gabriel. *Fonogram. 2, Výlety k počátkům historie záznamu zvuku*. 1. vyd. Praha: Radioservis, 2006. 536 s. ISBN 80-86212-44-0.

HUTAŘ, Jan. Dokumenty na optických a magnetických nosičích; šelakové a vinylové desky. In *Ochrana knihovnických fondů 19. a 20. století – info web* [online]. 13. 12. 2006 [cit. 2014-01-15]. Dostupné z: <http://okf.wz.cz/magnetickeNosice.pdf>.

ŠÍR, Filip a ŽABIČKA, Petr. Metodika pro digitalizaci a on-line zpřístupňování gramofonových nahrávek a dalších zvukových dokumentů pro paměťové instituce. Brno: Moravská zemská knihovna, 2013. (Ve fázi certifikace Ministerstvem kultury ČR.)

Poznámky:

- 1) Procházková, Jarmila a kol. *Vzaty do fonografu: slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909–1912*. 1. vyd. Brno: Etnologický ústav AV ČR, Praha – pracoviště Brno, 2012. 3 sv. ISBN 978-80-87112-62-5.
- 2) Škopík, Michal. *Digitální konverze a archivace audiovizuálních a fotografických archivů: teorie a praxe digitalizace moderního audiovizuálního archivu*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2010. 55 s. ISBN 978-80-87261-42-2.
- 3) Gössel, Gabriel. *Fonogram. 2, Výlety k počátkům historie záznamu zvuku*. 1. vyd. Praha: Radioservis, 2006. 536 s. ISBN 80-86212-44-0.

- 4) IASA Technical Committee, Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects, ed. by Kevin Bradley. Second edition 2009. (= Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 04). [online]. [cit. 2014-01-01]. Dostupné z: www.iasa-web.org/tc04/audio-preservation.
- 5) Klimatické podmínky prostředí: Zvýšená teplota a vlhkost může mít vliv na chemické vlastnosti plastů, zvláště viny-

lu. Způsobují snížení kvality zvuku a deformace desky samotné. Šelakové desky při vysoké relativní vlhkosti (dále RV) křehnou. Teplota pro střednědobé uložení se doporučuje 18 °C a RV 40 %. Podmínky pro dlouhodobé uložení jsou vhodné při RV 30 % a teplotě 5–10 °C. Vinyl i šelak jsou odolné proti plísním. Pro vinylové desky se doporučují hodnoty RV 50 % při teplotě 10–21 °C [Hutař 2006].

Mgr. Eva Ješutová

Společnost pro historické nosiče navštívila Český rozhlas

Archivní fondy a sbírky Českého rozhlasu se mohou pochlubit velkým počtem historických zvukových záznamů. Ocenit toto bohatství dokážou většinou jen skuteční odborníci. A právě ti o druhém zářijovém víkendu zavítali do Českého rozhlasu v rámci exkurze mezinárodní konference Společnosti pro historické nosiče. Společnost pro historické nosiče je vědecká společnost založená v r. 2002 ve Vídni jako nezisková organizace. Věnuje se ochraně, archivaci a zpřístupňování historických zvukových záznamů všech žánrů. Objektem jejího zájmu jsou fonografické válečky, standardní gramodesky, různé typy fólií, matrice a další historická média. Členy Společnosti jsou jednotlivci i instituce bez jakéhokoli teritoriálního omezení. Společnost od svého vzniku ve spolupráci s IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives) realizuje řadu národních i nadnárodních výzkumných projektů, na jejichž spolufinancování se podílí Evropská unie v rámci programu Socrates. Jsou zaměřeny hlavně na sjednocení metodiky pro zpracování a uchování historických zvukových záznamů, jejich zpřístupňování prostřednictvím webových stránek, systematické mapování historie gramofonového průmyslu v jednotlivých zemích, vytváření databází s informacemi o historických záznamech a vydávání diskografií a odborných periodik.

Každoročně se v některé ze zemí, které mají ve Společnosti zastoupení, konají konference spojené s workshopem a návštěvou institucí, které o historické nosiče pečují. V letošním roce se jedním z míst konání stala o druhém zářijovém víkendu Praha, kam se sjelo na třicet účastníků z desítky zemí Evropy, v čele s prezidentkou Společnosti paní Christiane Hofer z Rakouska. Český rozhlas, který má ve své správě jeden z nejrozsáhlejších fondů historických nosičů, samozřejmě nemohl zůstat stranou jejich zájmu. Exkurze účastníků konference se uskutečnila v sobotu 13. září od devíti hodin. Přes poměrně časnou ranní hodinu dorazili všichni účastníci včas. Kdo by se domníval, že budou převažovat dříve narození, byl by zklamán, věkový průměr se pohyboval hluboko pod padesáti lety. Historické nosiče zkrátka a dobře přitahují stále více mla-

dých nadšenců. Hned na úvod upoutala pozornost zúčastněných časomíra odpočítávající vteřiny do 100. výročí zahájení pravidelného rozhlasového vysílání v českých zemích. A hned se rozpoutala diskuse o historii a počátcích národních rozhlasů v Evropě.

Zaměstnanci APF připravili ucelený program, během kterého se přítomní seznámili s historií a strukturou fondů a sbírek gramoarchivu a archivu, prohlédli si depozitáře a zavítali i do nově vybudované Galerie Vinohradská. O odborný výklad se postarali Kateřina Vondráčková a Mgr. Tomáš Bělohlávek. Na závěr navštívili technické pracoviště archivu, kde jim technik Miloš Turek předvedl práci s historickými nosiči, spojenou s ukázkami již zpracovaných historických záznamů v anglickém jazyce. Na rozdíl od studentů, kteří exkurzi jako povinnou součást výuky většinou přetrpí, vědeckí pracovníci z institucí spravujících historické zvukové nosiče se živě zajímali o nejrůznější detaily. Velký zájem tradičně vzbudily matrice a desky tzv. kořistního fondu, tím spíše, že největší počet účastníků exkurze byl z Německa. Přinejmenším stejnému zájmu se ovšem těšily a úžas vyvolaly i gramodesky z provenience Radiojournalu s etiketami nadepsanými běžným psacím strojem. Většina přítomných se s podobným artefaktem setkala poprvé.

Na závěr exkurze probíhala v atriu neformální diskuse u kávy. Dotazy se týkaly samozřejmě především historických nosičů a jejich zpracování a činnosti APF, ale došlo i na otázku případné privatizace Českého rozhlasu nebo jeho archivu. Velkou radost všem zúčastněným udělala publikace *Od mikrofonu k posluchačům*, přestože v angličtině, která je jednacím jazykem Společnosti, obsahuje pouze resumé. Program plánovaný na dvě hodiny se protáhl téměř na dvojnásobek, ale nikdo z účastníků nespěchal s odchodem, přestože je čekal další program v Českém muzeu hudby. Závěrečné poděkování od prezidentky Společnosti pro historické nosiče paní Christiane Hofer i ostatních účastníků exkurze bylo pro nás, kteří jsme program pro Společnost komplexně zajišťovali, oceněním naší práce i povzbuzením do další činnosti. A rozhodně nikdo z nás nelitoval, že obětoval volnou sobotu...

OSOBNOSTI – VÝROČÍ

PhDr. Zuzana Zatloukalová

Jan Slimáček

3. 7. 1939 Kelč, okr. Přerov

J. Slimáček vyrůstal v zemědělské rodině, ale hudba tady byla pevnou součástí života. Dědeček i otec hráli amatérsky na housle, v městečku se hodně zpívalo a velký vliv na chlapce měl výborný kelčský varhaník Jaroslav Očenášek.

V období 1954–1959 studoval Slimáček na Vyšší hudební škole v Kroměříži dva obory, hru na flétnu a na varhany, a ve třetím ročníku začal i s prvními skladatelskými pokusy. Pak zamířil za dalším vzděláním do Prahy na konzervatoř, kde se stal žákem Miloslava Kabeláče. S láskou na něho dosud vzpomíná jako na „přísného, důsledného, ale také laskavého a přátelského učitele“. Díky němu se mohl hlouběji seznámit se soudobými směry a kompozičními technikami západoevropské hudby. Během studia v Praze se setkal s vrstevníky Janem Málkem a Jaroslavem Krčkem, kteří už měli kontakty s tehdejší krajským studiem Československého rozhlasu v Plzni. A ti ho přesvědčili, aby se tady po studiích a ukončení vojenské prezenční služby pokusil získat zaměstnání. V Plzni začínal Slimáček v roce 1963 nejprve jako učitel na lidové škole umění, pak přes 20 let patřil rozhlasu. V období 1967–1979 působil jako hudební režisér, v období 1979–1989 jako vedoucí hudební redakce.

Na veřejnosti se J. Slimáček jakožto skladatel poprvé představil v roce 1961 Malou suitou pro flétnu a klavír, která se dočkala mnoha provedení i v dalších letech. Rovněž v době studia napsal k 150. výročí založení Pražské konzervatoře Slavnostní fanfáry, nejen hrané u příležitosti zmíněného jubilea, ale také odmě-

hudební redaktor a skladatel

něně v soutěži Českého hudebního fondu. Mnoho cen získal i později ve významných soutěžích a na festivalech.

Skladatelská soutěž Svátky písní v Olomouci ho inspirovala k tvorbě určené dětem. Jejich světu se dokázal přiblížit nejen melodiemi, ale také zpracováním přítažlivých textů své manželky Marie Chvatíkové. Spolehlivým interpretem této jeho tvorby byl od počátku 80. let Plzeňský dětský sbor.

Slimáčkova hudba imponuje čistotou formové struktury, svébytností hudebního projevu, úsporností v tematické práci, invenční nápaditostí a smyslem pro zvukovou barevnost. Nelze se nezmínit o inspiraci českým a moravským folklorem. Na tohle téma skladatel uvedl: „Lidová píseň je neodmyslitelnou součástí mé kompoziční práce a velkým inspiračním zdrojem. Úpravami lidových písní se zabývám od svých studentských let.“

V roce 1967 absolvoval Slimáček v Praze roční kurz kompozice elektronické a konkrétní hudby. Počítačově podporovaná hudba ho sice inspirovala, ale v jeho tvorbě zaujímá sekundární postavení. Raději píše pro živé interprety, protože „lidský jedinec dělá chyby a nepřesnosti a to dává skladbě život. Stroj je mi nesympatický pro svou dokonalost a přesnost“.

Skladby Jana Slimáčka – orchestrální, komorní, vokální a instruktivní – přesáhly stovku. Hrány jsou na domácích pódii, ale zazněly i v zahraničí, např. v Kanadě, Německu, tehdeším SSSR, Rakousku, Finsku nebo Anglii.

Mgr. Tomáš Bělohávek

Petr Zborník

5. 7. 1939 Praha

Petr Zborník patří do skupiny rozhlasových pracovníků, kteří v 90. letech výrazně pomáhali vytvářet charakter regionálního rozhlasového studia Regina.

Narodil se do rodiny Františka a Marie Zborníkových. Jeho otec pracoval v meziválečném období jako úředník u firmy Prokop a Čáp. Po komunistickém převratu byl zaměstnán v národním podniku Textilia Praha a později v Národním divadle jako účetní. Matka se vyučila kadeřnicí a pracovala v technickém oddělení Národního divadla a později jako dělnice ve Vojenských stavbách Praha.

redaktor a novinář

Petr Zborník navštěvoval nejprve v letech 1946 až 1954 Základní devítiletou školu v Legerově ulici v Praze, následovala studia na Jedenáctileté střední škole v Londýnské ulici, kde v roce 1957 složil maturitní zkoušku.

Pokračoval ještě nástavbovým studiem mezinárodních vztahů a zahraničního obchodu na Střední ekonomické škole v Resslově ulici v Praze. Po absolvování zkoušek z dospělosti oblékal v letech 1959 až 1961 uniformu vojáka základní vojenské služby v drnovických kasárnách na Tábořsku.

Po vojně přijal nejprve zaměstnání dělníka v Národním divadle v Praze. Již tehdy začínal publikovat první články pro regionální list Jihočeská pravda. V roce 1962 opustil „Zlatou kapličku“ a byl přijat na doporučení Svazu československých novinářů na místo redaktora podnikového časopisu Vodní stavby Sezimovo Ústí, kde strávil následující tři roky. V tamní redakci se zabýval především problematikou života na stavbách vodohospodářských děl. I nadále dopisoval pro Jihočeskou pravdu a začal také spolupracovat s celostátními sdělovacími prostředky, např. s Mladou frontou a Československým rozhlasem.¹

Do služeb Československého rozhlasu nastoupil na žádost ředitele krajského studia Jiřího Klíra dne 1. června 1965. Byl přijat jako samostatný redaktor Vysílání pro hlavní město Prahu (VHMP). Jeho předchozí zkušenosti z podnikového časopisu Vodní stavby mu byly vynikající průpravou pro budoucí rozhlasovou práci, neboť v regionálním vysílání měl na starost přípravu zpráv a drobných příspěvků z technických oborů. Zejména z oblasti stavebnictví, průmyslu a zemědělské práce, zlepšovatelství a vynálezů. Věnoval se také problematice kolektivů, vztahům na pracovištích, kvalitě pracovního prostředí, brigádám socialistické práce a aktualitám z revolučního odborového hnutí. Dále se zabýval přípravou jednodušších rozhlasových pořadů z oblasti aktuální publicistiky, vyřizoval agendu došlých dopisů od posluchačů, tedy jak se kdysi říkalo tzv. masově politickou práci, a řídil činnost externích spolupracovníků. Od roku 1966 vykonával po tři roky pozici zástupce vedoucího VHMP.

Události tzv. pražského jara a následný vstup vojsk států Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968 výrazně poznamenaly další kariéru Petra Zborníka. Jako redaktor vnitropolitické redakce se aktivně podílel ve dnech 21.–23. srpna 1968 na protikupačním vysílání z Karlína a z televizního studia v kině Skaut.² Později byl označen kvůli svým postojům v letech 1968–1969 jako „antisocialistický živel“ v Československém rozhlase, což mu nemělo být zapomenuto. Pro nesouhlas s okupací Československa vojsky států Varšavské smlouvy i s normalizační politikou tehdejšího vedení ÚV KSČ vrátil v dubnu 1969 legitimaci KSČ. Ukončil také své členství v jednotkách Lidových milicí v Československém rozhlase. Tím překročil onen pověstný Rubikon. Sled odvetných akcí ze strany normalizátorů započal.

Nejprve byl dne 1. července 1969 sesazen z funkce vedoucího Vysílání pro hlavní město Prahu na pozici řadového redaktora. Tehdy jej nahradil Josef Šimek, toho času vedoucí vnitropolitické rubriky. V říjnu téhož roku projednávala plenární schůze ZO KSČ případ Petra Zborníka, který byl prohlášen za iniciátora pravicových tendencí v redakci.³ Následně se zvažovala i jeho další perspektiva v redakci VHMP. Nakonec bylo v roce 1971 vypracováno jeho pracovní politické hodnocení, v němž jsou shrnuty okolnosti jeho odchodu z roz-

hlasu. V kádrovém spisu byl označen za inteligentního, energického až výbušného pracovníka, který avšak „... patřil v roce 1968 mezi pravicově orientované redaktory a nedokázal ve své práci posoudit nebezpečnost vývoje tehdejší vnitřní politiky. V srpnu 1968 se iniciativně podílel na ilegálním vysílání, které v prvních dnech vedl... Protože není možno, aby pracoval v zařízení, které je řízeno ÚV KSČ, když s jeho politikou nesouhlasí a není schopen jeho usnesení plnit, byl s ním po vzájemné dohodě rozváznán pracovní poměr, který skončil 31. 3. 1971.“⁴

Životní pouť tehdy již bývalého rozhlasového redaktora se dále ubírala po stopách obdobně perzekuovaných osob. Za své politické názory a přesvědčení byl nejen propuštěn ze zaměstnání, ale také nemohl dokončit dálkové studium na Fakultě sociálních věd a žurnalistiky Univerzity Karlovy, když odmítl vypracovat diplomní úkol na téma „Zpravodajství o ČSSR v moskevské Pravdě v letech 1968–1970“.

Od počátku 70. let až do roku 1989 vystřídal celou řadu převážně dělnických profesí. Živil se jako myč oken v n. p. Úklid, pracoval jako volný novinář v týdeníku Beseda naší vesnice, číšník v RAJi, skladník v JZD SČSP Tuchoraz, kvalitář v podniku Domácí potřeby, atd. V roce 1989 nastoupil do Hudebního divadla v Karlíně, kde byl zaměstnán jako vedoucí propagace, reklamy a náboru.⁵

Po sametové revoluci byl Petr Zborník uznán rehabilitační komisí Československého rozhlasu za politicky perzekuovaného pracovníka. Mezitím již externě spolupracoval s Rádiem Svobodná Evropa. O znovu-přijetí do pracovního poměru požádal oficiálně dne 3. září 1990 po předchozích jednáních s dr. Janem Czechem, tehdejším ředitelem Českého rozhlasu, a redaktorem Janem Prokopem.⁶ Na základě doporučení rehabilitační komise byl dne 15. září 1990 přijat po téměř dvaceti letech zpět do rádia.

Následující dekádu (léta 1990–2000) pracoval opět v karlínském studiu Regionálního vysílání pro Prahu a střední Čechy. Jeho jméno je tedy spojeno s vysíláním stanice Regina, kde působil nejprve jako odborný redaktor, později jako šéfredaktor, dále jako vedoucí směny, vedoucí zpravodajství až po vedoucího redakce. Kromě každodenních manažerských úkolů se věnoval také moderování, hlasatelství i režii zpravodajských a publicistických pořadů a magazínů.

Jako odborný redaktor měl na starosti přípravu denního zpravodajství a příspěvky z oblasti aktuální publicistiky. Věnoval se pořadům se zaměřením na vnitropolitický život, státní správu, církve a náboženské společnosti, dále zpracovával témata ze života etnických skupin a národnostních menšin na území Prahy a středních Čech. Podílel se na pořadech zábavného rázu jako např. Páteční vlna. Přípravoval také dramaturgii rozhlasových soutěží pro posluchače.

Ve funkci vedoucího směny zajišťoval činnost zpravodajské služby, organizoval práci externích spolu-

pracovníků publicistických a zpravodajských příspěvků pro stanici Regina a připravoval pořad Radioburza práce.

Petr Zborník byl během 90. let garantem celé řady úspěšných pořadů vysílaných na stanici Regina, např. Kulový blesk, Dobrá rada, Seznamka, Bylinky, Prestiž, Paragraf, Radiopošta, Finanční servis, Tři krásné minuty, Rady zahrádkářům, Magazín podnikatelů, Bleší trh, Radioburza práce, Praha a její lidé a mnohých dalších. Z jeho tvůrčí dílny vzešlo také mnoho pořadů s duchovní a církevní tematikou. Za všechny zmiňme alespoň Křesťanský magazín, Svět víry, Život z víry, Chvála gregoriánského chorálu, Česká katolická charita. Napsal několik rozhlasových pořadů věnovaných Židům a jejich zvykům a tradicím, např. Židovská zastavení. V rozhlasových pořadech se často věnoval také kouzlu vánočních svátků. Uvedme alespoň Evropské Vánoce, Šťastné a veselé, Tichá noc, svatá noc, Vánoční gloria či Vánoční poselství.

PhDr. Bohuslava Kolářová

Pavel Vítch

10. 7. 1934 Praha

Již při studiu pražského Akademického gymnázia (maturoval v roce 1952) hrál Pavel Vítch na trubku v jazzové kapele a zpíval ve sboru orchestru Zdeňka Bartáka Paterčata. Studia na Státní konzervatoři v Praze nedokončil, absolvoval tři ročníky. Následovala základní vojenská služba, kde hrál v posádkové hudbě v Krnově, pak v Opavě (zde společně s Václavem Hybšem).

Po vojně se vrátil do orchestru Zdeňka Bartáka. Začíná také se svými prvními hudebními aranžemi. Jako hudebník působil i pod Kulturním a společenským střediskem ÚNV (1959), Krajským jednatelstvím koncertů, estrád a lunaparků, Hudební a divadelní agenturou a Koncertní a divadelní kanceláří v Bratislavě (1960) a opět v pražské Hudební a divadelní agentuře (1961). Na bastrumpetu hrál v novém orchestru Kamila Hály, nedlouho i v orchestru Eduarda Parmy.

V roce 1961 přichází P. Vítch do Tanečního orchestru Československého rozhlasu, kde s ním byl po uplynutí zkušební doby 7. března 1962 uzavřen definitivní pracovní poměr (hráč na ventilový trombon). O deset let později přechází na další hudební nástroj – bastrubku. V průběhu této doby spolupracoval s Jazzovým orchestrem Československého rozhlasu, s Jazzovým studiem Ludka Hulana, s orchestrem Václava Hybše, zpíval ve známém sboru Lubomíra Pánka.

V té době patřil jako výborný instrumentalista k předním a zároveň „nejstarším“ členům TOČRu, který v této době organizačně příslušel pod Hlavní redakci hu-

Pracovní poměr v Českém rozhlasu ukončil 31. března 2000, kdy odešel do důchodu.

Poznámky:

- 1) Srov. Archiv Českého rozhlasu, Fond – Osobní spisy, Spis Petra Zborníka, Životopis Petra Zborníka z 3. 9. 1990, s. 1, bez č. j.
- 2) Srov. Rostislav Běhal, Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu, Praha 1994, s. 285.
- 3) Srov. Archiv Českého rozhlasu, Fond – Osobní spisy, Opis ze zprávy a zápisu z plenární členské schůze ZO KSČ v říjnu 1969, bez č. j.
- 4) Archiv Českého rozhlasu, Fond – Osobní spisy, Spis Petra Zborníka, Opis pracovního politického hodnocení z 21. 2. 1973 (originál vystaven v roce 1971), bez č. j.
- 5) Srov. Archiv Českého rozhlasu, Fond – Osobní spisy, Spis Petra Zborníka, Dodatek k osobnímu dotazníku – přehled o studiu, vojenské základní službě a dosavadním zaměstnání z 3. 9. 1990, bez č. j.
- 6) Archiv Českého rozhlasu, Fond – Osobní spisy, Spis Petra Zborníka, Žádost o přijetí do pracovního poměru z 3. 9. 1990, bez č. j.

výkonný hudebník, hudební režisér a aranžér, skladatel

debního vysílání. Pavel Vítch v roce 1974 založil pro potřeby rozhlasu vlastní studiový orchestr. S ním natočil mnoho rozhlasových snímků a tři gramofonová alba. Také hrál s trombonistou Zdeňkem Pulcem a jeho trombonovým oktetem Pulec-oktet.

Od roku 1975 se věnoval v rozhlasu práci hudebního režiséra (krátkou dobu spolupracoval na vedlejší pracovní poměr se Supraphonem). P. Vítch v této práci prokazoval značnou odbornou kvalifikaci, rozhled a schopnost jednat s účinkujícími a spolupracovníky z řad techniky i smysl pro hledání nových postupů a obratnost ve využití možností režijních postupů na zařízení v hudební režii Studia A v Karlíně. Svou profesionálistou a jedním si získal u spolupracovníků respekt a oblibu.

V polovině roku 1978 rozvázal na vlastní žádost v Čs. rozhlasu pracovní poměr, protože se chtěl více věnovat skladatelské a aranžérské činnosti. Také v tomto období stále aktivně působil jako hudebník. V žádosti uvedl: „Dostat obě profese do souladu mi činí týden co týden značné obtíže a hlavně mne připravuje zcela o volný čas... To platí i přes to, že jsem ze své pracovní aktivity už zcela vypustil aranžování, komponování, činnost publicistickou, tedy odbornost, v nichž jsem měl možná jisté ambice a kterých jsem byl nucen se vzdát ve prospěch hudební režie.“ V následujících dvou letech byl hudebníkem ve svobodném povolání v orchestru Václava Hybše.

V roce 1980 končí aktivní hudební dráhu a nastupuje znovu do rozhlasu, kde se až do roku 1994 opět

věnuje hudební režii. V této funkci realizoval zvukové záznamy hudebních děl, prováděl režijní úpravy, spolupracoval s mistry zvuku, dirigenty, sbormistry, účinkujícími, dle potřeby i s dramaturgy a autory. Byly mu svěřovány nejzávažnější úkoly v oblasti malých hudebních žánrů.

P. Vitoch je známý i jako aranžér jazzové a populární hudby (cca 400 skladeb), složil i několik písní. K nejnámějším patří „Mám ráda cestu lesní“, kterou zpívala Helena Vondráčková.

Za dobu své aktivní činnosti se zúčastnil řady evropských jazzových festivalů (Debrecen, Praha, Ljubljana, Mnichov ad.), přehlídek a hudebních akcí. Vystupoval také na světové výstavě EXPO '67 v Montrealu.

Na spolupráci s ním vzpomíná zvukový technik Pavel Nedbal: „S Pavlem Vitochem jsem se poprvé setkal na sklonku roku 1982 v karlínském Studiu A. Tento bezpochyby výjimečný muž mně hned zpočátku učaroval svojí profesionalitou a klidnou povahou. Měl smysl pro humor, byl vždy vtipný a pohotový. Byl nejen hudebním režisérem, ale dříve byl profesionálním hráčem na trombon v TOČRu a JOČRu. Kromě hraní se věnoval i činnosti skladatelské, např. píseň „Mám rád cestu lesní“. Asi málokdo ví, že ve skladbě „Léta letí“, kte-

rou proslavila Valerie Čižmárová, účinkoval Pavel se svým hlasem v pasážích „Hm, mamá papa, hm, mamá papa“.

K jeho dalším činnostem patřilo aranžování nahrávek. Hudebně režíroval kromě bigbandů, jazzových formací, malých hudebních těles i dechové kapely a občas i rockové skupiny. Fascinoval mě u něj jeho klid a nadhled nad věcí. Na natáčecí a míchací frekvence chodil Pavel vždy s časovým předstihem, perfektně připraven a módně ošacen. Než začal pracovat, vždy si dával rád šálek kávy.

Stříhal jsem s ním v hudebních snímcích, kdy on hleděl do partitury, a buď mi ukázal rukou, nebo odpočítal takty, až řekl „ted“, načež já provedl stříh v pásku. Stříhů jsme za ta léta provedli stovky. Ke konci devadesátých let se Pavel Vitoch rozhodl se svojí kariérou skoncovat, protože jeho sluch už nebyl nejlepší. Ostatně nelehká profese hudebního režiséra spojená navíc s věkem toto úskalí přináší. Na Pavla Vitocha vzpomínám dodnes jako na jednoho z nejlepších hudebních režisérů, které jsem za svých dvaatřicet let v rozhlasu poznal. Byl to bezvadný člověk, kterého jsem si obrovsky vážil a cítil jsem k němu respekt. Spolupracoval jsem s ním více než 16 let.“

Mgr. Pavel Kobera

JUDr. Václav Jindřich Linhart

16. 7. 1914 České Budějovice – úmrtí neznámé

Obecnou školu končil V. J. Linhart v Praze v roce 1925. Pokračoval studiem na II. státním československém gymnáziu v Praze II (dnes Gymnázium Jiřího Gutha Jarkovského), které dokončil v roce 1933. Absolvoval prázdninový kurz francouzského jazyka v Institutu de Touraine v Tours a kurz pro abiturienty při Československé obchodní akademii v Resslově ulici v Praze r. 1942. Dále studoval Právnickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze (v roce 1945 složeny státní závěrečné zkoušky z ústavního práva a finanční vědy, ze soudního civilního řízení a z trestního řízení a práv), byl mu udělen titul JUDr. První státní zkoušku složil již v roce 1936, protože se plně věnoval práci na Radiojournalu a svá studia dokončil až v roce 1945.

Ve 30. letech také složil státní jazykové zkoušky z francouzštiny a angličtiny. Do svého nástupu do Radiojournalu 26. října 1936 se živil jako soukromý učitel nejen těchto jazyků, ale i němčiny. Od roku 1932 do roku 1944 spolupracoval s novinami a časopisy (např. Mladý Venkov a Národní Politika), do kterých přispíval. Během 2. světové války musel prokazovat árijský původ své manželky Rosalie Powischerové, původem také z Českých Budějovic, se kterou se oženil v listopadu 1940.

redaktor krátkovlnného vysílání, zahraniční zpravodaj v Londýně

Po svém nástupu do rozhlasu byl přidělen do redakce krátkovlnného (zahraničního) zpravodajství, kde pracoval až do 15. března 1939, poté se stal vedoucím redakce nejen zpravodajství, nýbrž celého slovesného programu na krátkých vlnách. Po vypuknutí války se krátkovlnné zpravodajství omezilo a přešlo pod ČTK. Zde pracoval do roku 1940 a po 13 měsících se vrací do rozhlasu, aby vedl program na krátkých vlnách, který byl znovu obnoven v roce 1940. V červenci 1941 byl pověřen spoluprací s cenzurním oddělením, kde zastával funkci druhého cenzora a v případě potřeby zastupoval vedoucího oddělení.

Od roku 1942 se začal potýkat se zdravotními potížemi, které mu od roku 1943 až do začátku roku 1945 znemožňovaly výkon zaměstnání. Na začátku roku 1945 byl na vlastní žádost přeložen z oddělení Politik und Zeitgeschehen (Politika a aktuality) do orchestrální kanceláře. Na konci roku 1945 Václav Jindřich Linhart působí opět ve funkci redaktora politického zpravodajství v Praze.

Dne 6. ledna 1947 byl vyslán do Londýna jako zahraniční zpravodaj. Po celý svůj pobyt se potýkal s nedostatkem finančních prostředků, jak je dobře doložitelné z korespondence, kterou zasílal do Prahy. Tento

problém vysvětloval i při svém pětitydenním pobytu v Praze na konci roku 1947. Po únorovém převratu a poté, kdy na postu generálního ředitele Československého rozhlasu vystřídal Bohuslava Laštovičku (ten se stal velvyslancem v SSSR) Kazimír Stahl, byl redaktor Linhart dopisem generálního ředitele ze dne 25. října 1948 vyzván k návratu do Prahy k 1. prosinci 1948. Po rozhovoru se svou nadřízenou, šéfredaktorkou Kotátkovou, mu byl nástup do Prahy prodloužen do 1. ledna 1949.

K návratu ovšem nedošlo, ač byl Václav Jindřich Linhart k tomu vyzván ještě počátkem února 1949. Jelikož od února až do poloviny března o sobě nepodal žádnou zprávu, byl mu pracovní poměr s Československým rozhlasem zrušen ke dni 31. prosince 1948.

PhDr. Richard Seemann

Ing. Igor Kratochvíl, CSc.

28. 7. 1924 Užhorod (Ukrajina, tehdy ČSR) – 23. 8. 2007 Praha

Život Igora Kratochvíla se dvakrát protknul s dějinami Československého rozhlasu. Byl jeho zaměstnancem v době od 1. dubna 1960 do 28. února 1962 a od 1. dubna 1968 do 15. dubna 1970. V obou případech byl zakončen zásahem tehdejší komunistické moci, která jej z politických důvodů propustila. Po prvním vyhazovu bylo mu určeno pracovat jako svářeč v závodu Prefa v Holešovicích a po druhém skončil do listopadu 89 jako prodavač drogistického zboží v podniku Drobné zboží Praha.

Nebylo to však poprvé, kdy pracoval jako dělník, protože po ukončení studia na reálném gymnáziu v roce 1943 jej německá okupační moc přidělila na dělnickou práci v továrně Aero v pražských Vysočanech, kde strávil dva roky. Aktivně se účastnil Pražského povstání a pak studoval na Vysoké škole politické a sociální, která byla zřízena v roce 1945 dekretem prezidenta Edvarda Beneše. Tu pod pozdějším jménem Vysoká škola politických a hospodářských věd absolvoval v roce 1949. Tato kvalifikace mu otevřela cestu do různých funkcí v oblasti společenské, diplomatické, vojenské a nakonec i novinářské a nakladatelské. Nejprve od roku 1948 byl po dva roky vedoucím mezinárodního oddělení Československého svazu mládeže a pak dva roky vedoucím odboru na ministerstvu informací a osvěty. Odtud nastoupil vojenskou službu, aby nakonec po šest let (do roku 1959) vyučoval jako učitel mezinárodních vztahů na Vojenské politické akademii v Praze. Pak se stal pracovníkem ministerstva zahraničních věcí a v roce 1960 nastoupil jako vedoucí zahraniční rubriky Československého rozhlasu v Praze. Ačkoliv zde

O dalším životě J. V. Linharta toho moc nevíme. Podařilo se zjistit, že od 1. února 1953 do 31. října 1976 pracoval pro Československou sekci BBC, která působila ve slavném Bush House, jako asistent programu. Krátce po svém nástupu se mu jeho organizátor programu zmínil, že sekce by potřebovala zemědělského odborníka, a on si to vzal za své. Svými týdenními odbornými sloupky na zemědělská témata pro českou produkci se stal gentlemanem farmářů.

Použité zdroje:

Osobní spis Václava Jindřicha Linharta (Archiv ČRo)

Běhal, Rostislav: *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Československého rozhlasu*, Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1994.

e-mail z BBC Written Archives Centre

Viney, Deryck: Exit two veterans, In *Ariel*, č. 10/1976.

novinář a diplomat

byl hodnocen jako „svědomitý pracovník s kvalifikovaným přehledem, dobrým vztahem ke kolektivu spolupracovníků s přímým a otevřeným jednáním“, byl z rozhodnutí tehdejšího ústředního ředitele Karla Hoffmanna v roce 1962 na hodinu propuštěn a bylo mu určeno pracovat jako svářeč. To jej zdravotně poznamenalo, protože v této profesi si poškodil zrak. Stalo se tak po aféře s tzv. jugoslávskou revizionistickou skupinou vedenou Klementem Lukešem a Eduardem Novákem, jejímž byl sympatizantem. Toto společenství zaujímal k politice vedení KSČ kritické stanovisko a udržovalo kontakty s jugoslávskými příslušníky a diplomaty. Vidělo určité východisko v aplikaci politiky Titovy Jugoslávie na naše poměry, což by Československo učinilo méně závislé na Sovětském svazu a zavedlo by místo tuhého centralismu demokratičtější socialistickou samosprávnou společnost. Dostali se tak do hledáčku Státní bezpečnosti, která na pokyn tehdejšího stranického vedení připravila žalobu proti jeho kritikům. K procesu, který byl vykonstruován jako vyzvědačství ve prospěch Jugoslávie, však nakonec nedošlo. Byl by neúnosný vzhledem k normalizaci vzájemných vztahů po XX. sjezdu KSSS a řešil se vyloučením aktérů z řad strany a posláním na nucené práce. V následném roce se však provedla na základě usnesení ÚV KSČ rehabilitace odsouzených v tzv. procesu s vedením protistátního spikleneckého centra vedeného Rudolfem Slánským, a tím byla zpochybněna i represe proti příslušníkům tzv. jugoslávské revizionistické skupiny. V roce 1963 byli částečně rehabilitováni a Igor Kratochvíl byl jmenován hlavním redaktorem v Státním

nakladatelství technické literatury. S nástupem „pražského jara“, jehož aktivit se intenzivně účastnil, byl plně občansky i stranicky rehabilitován a v dubnu 1968 se vrátil zpět do rozhlasu.

Nejprve nastoupil jako vedoucí komentátorů v zahraničním vysílání, aby se v září stal šéfredaktorem Hlavní redakce vysílání do kapitalistických zemí, když vystřídal propuštěného agenta StB Květoslava Faixe. Stalo se tak po 21. srpnu, kde sehrál významnou roli jako poradce reformních činitelů tehdejšího vedení KSČ. V době vpádu „spojenců“ v noci z 21. na 22. srpna se jeho přítel Zdeněk Hejzlar, nový ústřední ředitel, nacházel na služební cestě v Bratislavě. Rozhodujícím způsobem se spolupodílel na provozu protiokupačního vysílání Československého rozhlasu, kdy se spojil ještě před jejich odvečením s Dubčekem a Smrkovským. K shromážděným občanům pak z balkonu rozhlasu pronesl historický projev, který je zachován ve zvukové podobě. Vyzýval, aby se nečinilo nic, co by mohlo vést ke zbytečnému krveprolití a neohroženě se aktivně postavil proti okupaci i jako delegát „vysočanského sjezdu“. Snažil se aktivně hájit výdobytky „pražského jara“ a byl vedením rozhlasu jmenován začátkem roku 1969 do funkce náměstka ústředního ředitele pro oblast publicistiky a zpravodajství. Pádem Dubčeka, jeho vystřídáním Husákem v dubnu 1969 a nástupem dosazeného nového ústředního ředitele Bohuše Chloučka se situace radikálně

změnila. Igor Kratochvíl od samého počátku nebyl ochoten sloužit tomuto normalizátorovi a okamžitě po jeho nástupu požádal o uvolnění ze služeb Československého rozhlasu. Ten však této žádosti vyhověl až k 15. lednu 1970, když mu před tím sliboval, že jej vyšle do Bukurešti jako dopisovatele rozhlasu. K ničemu takovému pochopitelně nedošlo a licoměrným dopisem, ve kterém mu přeje v další práci „mnoho úspěchů“, jej propustil. Přitom byl poučen, že může pracovat jen manuálně.

Igor Kratochvíl skončil nakonec v drogerii v podchodu stanice metra Muzeum, v prodejně s celodenním umělým osvětlením a nedokonalým větráním. Po listopadu 89 se mu Československý rozhlas „omluvil za všechny protiprávní sankce a morální ústrky způsobené bývalými vedoucími pracovníky řízenými orgány KSČ a prohlásil jeho plnou občansko-politickou rehabilitací“. Těšil se, jak se pravilo v rehabilitačním dopise, na spolupráci, ale Igor Kratochvíl se do Československého rozhlasu již nevrátil. Nastoupil do diplomatických služeb a zastával funkci velvyslance v Norském království.

Poznámka:

Autor článku se po tři desetiletí osobně stýkal s I. Kratochvílem a v rozhlasovém archivu se nachází i jím podepsané jeho pracovní zařazení do zahraničního vysílání.

PhDr. Bohuslava Kolářová

PhDr. Zdenka Baronová

24. 8. 1939 Praha

Zdenka Baronová, rozená Bucharová, se narodila v Praze v rodině lékárníka. Na svět přišla 24. srpna 1939 o půlnoci mezi Lvem a Pannou, takže se v ní neustále snoubí ambicióznost s pílí a pokorou.

V jejích šesti letech se rodina přestěhovala do Jáchymova, kde je při svých cestách navštěvoval např. Jan Masaryk a jeho přátelé. Ze západu Čech vedla její cesta na severní Moravu do Šumperka. Tomuto regionu zůstala Zdenka Baronová po dlouhá léta věrná.

Po absolvování základní a jedenáctileté střední školy se ucházela neúspěšně o studium žurnalistiky, a tak jako sedmnáctiletá začala studovat v Olomouci na Vysoké škole pedagogické, která se v průběhu dvou let změnila na Filozofickou fakultu Univerzity Palackého. Když se po vzoru pražských divadel malých forem i v Olomouci ustavil studentský dramatický soubor, byla jednou z jeho aktivních členek.

Promovala v roce 1960 a ještě před ukončením studia se provdala za matematika Karla Barona a následně

rozhlasová dramaturgyně, redaktorka a konferenciérka

dovala ho do Ostravy. Tam, s oborem čeština – ruština, začala její sedmiletá učitelská dráha. První rok pendlovala mezi hornickým učilištěm, střední ekonomickou školou a večerním studiem učitelek mateřských škol. Pak přešla na u nás tehdy známou a svého druhu největší průmyslovou školu v Ostravě Vítkovicích. Brzy si získala oblibu nejen u kolegů, ale i žáků a v neposlední řadě i u vedení školy, která vyústila např. v to, že byla vyslána na půlroční postgraduální kurz mluvené ruštiny na Univerzitu Patrice Lumumby do Moskvy. Kromě výuky se na průmyslovce věnovala i mimoškolním aktivitám, založila jazykový ruský klub s kulturně společenským zaměřením, se studenty spolupracovala na přípravě majálesů...

A právě tehdy, v roce 1967, se začala odvíjet další etapa jejího života. Z ostravského studia Čs. rozhlasu přišel do školy natáčet Miloš Zapletal. Relace byla úspěšná a odtud byl už jen krůček k pozvání ke konkurzu na uprázdněné místo redaktorky pořadů pro děti

a mládež, kterou vedl Liboslav Tetens. Od září 1967 se pak stali redakčními kolegy Zdenky Baronové kromě Miloše Zapletala ještě také Václav Čapek a Josef Kříž. Ten ji uvítal slovy: „*Vzali jsme tě sem, teta, s tím, že nebudeš ženská, ale kluk jako my. Přeju ti úspěch a hlavně si pamatuj: až půjdeš k někomu natáčet, pracuj tak, aby před tebou, až půjdeš k němu podruhé, nejen neprásknul dveřmi, ale naopak se usmál a pozval tě na kafe.*“ To byla rada pro začátečníka k nezaplacení.

První rozhlasové kroky byly ve znamení sbírání nových poznatků a zkušeností, některé další přinesly i redakční přátelé a spolupracovníky – Ludka Nekudu, Pavla Dostála, Karla Kryla, Tomáše Slámu, Ivana Binara, Jiřího Bezruč, Eduarda Schiffauera... Jak říká dr. Baronová: „*Byla to báječná parta! Bohužel, přišlo osudné srpnové pondělí 1968: v ulicích tanky, rozhlasová vrátnice obsazena vojáky se samopaly, nikdo pořádně nevěděl, co udělat, aby se to nějak urovnalo nebo přímo zrušilo. A tehdy, do toku vysílaných informací, do kterého se na rozhlasových vlnách zapojila Ostrava, kdosi přinesl devět řádků rusky napsané výzvy k okupačním vojákům, aby pochopili svůj omyl. Kdo ze zaměstnanců uměl nejlíp rusky, bylo jasné, a tak z dnešního hlediska tento nesmyslný a prakticky bezcílý čin šel do éteru, nicméně začala se jím datovat další životní etapa jako mladé redaktorky.*“

Až do tzv. dubnového pléna KSČ šlo v podstatě všechno jako dřív, hrálo se Běž domů, Ivane, Karel Kryl zpíval Bratříčku, zavírej vrátka, vysílalo se Mikroforum, fungovalo vysílání pro školy, zpívaly dětské sbory a slyšet je bylo nejen na ostravské vlně 197 m, ale i na stanicích Praha a Vltava. Byly to další cenné zkušenosti, o které se nejen Helena Karásková, ale i Vlado Příkazský, Ota Nutz nebo Milena Moutelíková nezištně dělili se Z. Baronovou. Třeba Karel Mastný jí řekl: „*Abys mohla jít na živé vysílání a říct třeba jen, že bude šestnáct hodin, vezmi si napřed papír a napiš si přinejmenším padesát možností, jak se to dá vyjádřit. Až přijde na věc, nejvhodnější varianta se ti vynoří sama.*“ To byla škola!

Rozhlasový úvazek, který obnášel i pořady sestavené z nahrávek pěveckých sborů, ji vedl kromě Ostravy také do Třince, Šumperka, Karviné, Nového Jičína nebo Olomouce, kde působili sbormistři Jaromír Richter, Václav Štývar, Alois Motýl, Eva Šeinerová, Václav Ptáček, Jiří Klimeš. Na prázdninovém soustředění olomouckých zpívajících dětí v Ludvíkově se zrodila idea Svátků písní Olomouc. Prvních 10 ročníků Zdenka Baronová moderovala a spolu s tím získala možnost spolupracovat s mnoha sbory od nás i ze zahraničí, ale také s řadou autorů, např. Otmarem Máchou, Iljou Hurníkem, Petrem Ebenem, Evženem Zámečnickem, Miroslavem Klegou, Lumírem Pivovarským, ale třeba i s Heino Kaljustem z Estonska. V té době projevila zájem o spolupráci Z. B. Československá televize, diváci měli možnost sledovat živě uváděný pat-

náctiminutový týdeník pro mladé M-15 a několikrát do roka také hodinový pořad věnovaný jednotlivým dětským sborům. Za zmínku stojí i publikace Z. B. Rumcajsova píšťalka, o písničkové houpačce dětských písní a sborů.

Pak ale přišlo tzv. dubnové plénum KSČ a následné prověrky. Vyloučení a vyškrcnutí členové strany museli z rozhlasu odejít, což se ale netýkalo Z. Baronové jako bezpartijní. Avšak existoval zvukový záznam výzvy adresované okupačním vojskům ze srpna 1968. Jenže aby v personálním vakuu, které během krátké doby nastalo, vůbec někdo programově a organizačně zorientovaný v ostravském studiu zůstal, našlo se řešení: Z. Baronová byla převedena z místa redaktorky na post technickohospodářského pracovníka se snížením platu na 1650 Kč. V praxi to znamenalo, že pořady podepisoval někdo jiný. Úspěchy v soutěžích však byly nepřehlédnutelné, takže ředitel studia Jaroslav Opravil, který po třech letech vystřídal Josefa Strnu, nad upozaděnou pracovníci přimhuřoval oči.

Na severní Moravě žila řada „báječných lidí“, s nimiž bylo o čem natáčet: Rajko Doleček, Jaroslav Štika, Blahoslav Melhuba, Lubomír Pleva, Jan Rokyta, Jaroslav Wykrent, Jaromír Nohavica, Marie Rottrová, Jarmila Šuláková... Mezi osobnostmi byly ale i tzv. objevy: Zdenka Baronová vzpomíná např. na Anežku Schneiderovou z Dolan, která kromě skříně plné nádherných hanáckých krojů měla i úsměvné vzpomínky, třeba na „*Jiříka Wolkerův, jak ho s děvčaty šmírovaly, když korzoval v Prostějově po renko*“. Anebo Helenu Krškovou, zapálenou pro Náměšť na Hané a Čechy pod Kosířem, kraj spojený s Josefem Mánesem. Odvysílány byly životní příběhy i dalších osobností v pořadu A léta běží... Byli tu ale i herci ostravských divadel, kteří účinkovali v rozsáhlém bloku Na nedělní vlně Ostravy, Hlásí se nám... V divadle hudby se natáčel kabaret Herna dobré pohody, v Beskydech a Jeseníkách úsměvné posezení U nás na chalupě. Snad největší oblíbenost dosáhla soutěž O mořkovský koláč (měl průměr tři metry), kde diváci dávali hlasy nejtupnějšímu z deseti zúčastněných hostů.

Když byl Z. Baronové rozhlasový mikrofon zakázán, hledala si jiné způsoby seberealizace. Spolupracovala s Čedokem a udělala si u Krajského kulturního střediska přeřádky, díky nimž získala kvalifikaci konferenciérky kulturních podniků. To obnášelo uvádění koncertů, přehlídek, festivalů, soutěží, veřejných událostí a slavností, ale i plesy, dětské programy a karnevaly, ne stovky, ale tisíce vystoupení – pro veřejné nahrávky výborný trénink.

Když se v roce 1975 stal ředitelem pro krajská studia Vladimír Brunát, vybral si v Brně, Plzni, Ústí nad Labem a Českých Budějovicích vždy jednoho pracovníka, který připraví a bude s ním moderovat pořad Na kus řeči s kapelou. V Ostravě měla tato veřejná nahrávka jen jedinou kandidátku s odpovídajícími zkušenostmi,

rozšířenými o postgraduální studium estetiky na UK v Praze (promoce 1981), Zdenku Baronovou. A protože uměla pořad vést od přípravy přes nahrávku až po konečný sestřih, byla z místa TH pracovnice převedena do funkce dramaturga, což bylo umělecké, tehdy politicky únosnější pracovní zařazení než redaktor, který spadl do kategorie novinář. Tato pozice umožnila i cestu k doktorátu filozofie na UP v Olomouci (1988).

Když se v této době chystaly oslavy vzniku studia Čs. rozhlasu v Ostravě, byla Z. Baronová pověřena organizací a zabezpečením veřejné nahrávky v sále Divadla Petra Bezruče. V brožuře, která byla k jubileu vydána, byl místo její fotografie otištěn obrázek mikrofonu, a zatímco ve „svém“ vstupu se prezentovali všichni programoví pracovníci studia, jen ona musela zůstat v zákulisí. Trval na tom tehdy nový ředitel studia Jan Moris, který chtěl „její případ“ ještě po tolika letech „řešit“. Jakým šokem byl pro něj Zlatý mikrofon, který si jako tehdy nejvyšší rozhlasové ocenění jela z rukou generálního ředitele Jána Riška převzít do Prahy!

A to už se sametově blížil listopad 1989. Během krátké doby bylo všecko ale jinak: změna programu, výměna lidí, opět vlna diletantismu, i když se to nazývalo jinak, nešlo neakceptovat vysílání malých komerčních rádií, na časově rozsáhlejší programové plochy už nebyly peníze, natož pak na složitější útvary. K mikrofonu kromě dosud zakázaných autorů přibýly i nové tváře: léčitel Jiří Janča nebo homeopat Alexandr Fesik.

Mezitím se až dosud pracovně intimní prostory redakcí podle cizích vzorů spojily v natěsnané a hlavně hlučné sály, příspěvky do vysílání byly žádoucí maximálně do dvou minut, navíc se silně rozkolísaly mezilidské vztahy a to vše přispělo, když přišla o úvazek, aby v roce 1992 Z. Baronová přistoupila na žádost o předčasný odchod do důchodu. Zůstal jí však mimo rozhlasový pracovní úvazek konferování a moderování. Navíc se její dceři Lucii (nar. 1963) narodili krátce po sobě dva synové, takže neváhala přijmout další životní roli – vychovat z nich duševně i tělesně zdatné jedince a v jazykově problémové Ostravě je naučit mluvit hezky česky.

Počátkem 90. let přijela dvakrát na soutěžní přehlídku rozhlasových pořadů Report. Je třeba to zmínit, protože její názory v analytických diskusích o pořadech byly vždy naprosto profesionální, empatické, vedené snahou pomoci zvláště mladým autorům v další práci. Mimo to byla řečena s velkou noblesou.

Zatím poslední etapa nastala po smrti jejího dvojčete Heleny v roce 2005, která, jak říká, jí byla celoživotní oporou. Ačkoliv se její pracovní kariéra zdaleka ne realizovala tak, jak by si přála, nezahořkla. Nastěhovala se do domku po sestře v Praze 6 a relativní „nečinnost“ si kompenzovala cestováním a návštěvou kulturních podniků. Když se ohlíží zpátky, raduje se, že polistopadové období jí umožnilo natočit a odvysílat spon-

tánní výpověď manželů Zajícových, jejichž syn Jan se nedlouho po Janu Palachovi upálil. Půjčila si od nich studentův deník začínající slovy *Jsem jako tráva pod kamenem* a požádala Jaroslava Wykrenta o zhudebnění textu. Pořad byl úspěšný a byl archivován. Za doslova komickohusarský kousek lze pokládat natáčení, když spolu se Zdeňkou Pfefferovou, která nejen že bydlí v Památníku P. Bezruče, ale vydává i básnickovo dílo, si společně zajely na beskydskou samotu Javořinka za někdejší starečkovou sekretárkou Zdeňkou Tomáškovou a natočily její vzpomínky. Pak se společně vydaly do srubu P. Bezruče na Ostravici a náramně se bavily tím, co průvodce návštěvníkům o „básníkovi a jeho sekretářce“ vyprávěl.

Co se týče současného rozhlasu, je dr. Baronová posluchačkou především stanice Vltava a se zájmem sleduje pořady těch, které víceméně do rodiny rozhlasáků přivedla, ať je to Dagmar Misařová, Eva Ocisková, Jan Sulovský, Luděk Zapletal nebo Jan Slavotínek.

Redaktorka Dagmar Misařová si Z. Baronovou připomíná:

„Mikrofony ostravského rozhlasového studia jsem poznávala jako členka Dětského rozhlasového sboru, pro který Zdenka Baronová také psala scénáře televizní. V roce 1969 to byl pořad Baby koktejl, který se nakonec natočil a vysílal pod názvem Stromečku, nechod spát. Tam jsem Zdenku, ženu plnou nápadů a nabitou energií, viděla poprvé. Po letech, zrovna když jsem končila studia na vysoké škole, si do mě Zdenka Baronová ‚píchla‘: ‚Děláš pro televizi, nechceš to zkusit u nás v rozhlase? Je to větší dobrodružství.‘ Měla pravdu, rozhlasové vysílání je pro lidi s fantazií. Ale co všechno se musí odehrát, než je rozhlasový pořad vysílán? Byla to právě Zdenka, která mi otevírala vrátka poznávání rozhlasové tvůrčí práce v terénu, ve střížně, v redakci, ve studiích. Ve svém ‚literárně zábavném úvazku‘ měla na starosti to nejtěžší – humor. Při natáčení i zpracování jejího ‚majstrštyku‘ – Mořkovského koláče, zábavného pořadu plného hostů, herců a muzikantů, byla snad úplně všude. Už v Mořkově tehdy s matematickou přesností věděla, kde co posleze stříhne, čím prolne, co zůstane a co půjde do koše. A pak dlouhé hodiny ve střížně. Nebylo většího mistra stříhu nad Zdenku. V analogových pásech stříhla uprostřed slova tak, aby intonace zůstala, a respondent dýchal; zkrátka všichni její hosté potom moc pěkně mluvili, až se zpětně při poslechu divili. S úsměvem na rtech však byla metr na sebe i kolegy, vždy ve prospěch pořadu. Zapálená, rozhlasem posedlá Zdenka.“

Se svými někdejšími kolegy a spolupracovníky udržuje kontakt, a jak sama říká: „trpí, když státní instituce podléhá podbíživému tónu komerčních stanic, užívá jazyk příležitosti a pokleslý způsob vyjadřování. Naopak zesílí se poslech, když usedne k mikrofonu například

Tomáš Černý. *Ten je v současné době ze všech rozhlasáků snad nejbližší naplnění dosud nedefinovanému, ale naprosto srozumitelnému pojmu obsahujícímu celý konglomerát disciplín, od vzdělání a řemesla až k citu a umění – tj. ROZHLASOVOSTI.*“

Alena Škraňková

Bohumil Brádle

28. 8. 1929 Chudonice – 25. 5. 2008 Ústí nad Labem

Dneska už si nikdo nevzpomene, kdy a proč se mu začalo říkat „Haryk“, protože s jeho jménem to nemělo nic společného, ale pravdou je, že když se do něčeho zakousl, nepustil a vydržel, dokud nedosáhl svého.

V letech 1945–1950 absolvoval vyšší hospodářskou školu (v Teplicích a v Praze). Do krajského studia Československého rozhlasu v Ústí nad Labem přišel B. Brádle poprvé v červenci roku 1950. V té době mu bylo necelých jedenadvacet let a ještě to byla taková „zkouška“ nanečisto, měl totiž před sebou dva roky povinné vojenské služby (do r. 1952).

Ale nebudu předbíhat. Bohumil se narodil v roce 1929 na Královéhradecku v Chudonicích (dnes jsou součástí Nového Bydžova) v domě s popisným číslem 1... Další roky prožil v Teplicích a možná i dnes si ho někdo vybaví v podkolenkách a kopačkách, kopal za TJ Trnovany.

V Československém rozhlasu začínal 5. ledna 1953 jako redaktor. Kdo o této práci něco ví, ví také, že nejhezčí na ní je skutečnost, že se neustále setkáváte s novými a zajímavými lidmi, kteří vás osobně vždy nějakým způsobem přetvářejí. Mimochodem, Bohumil Brádle měl výjimečný dar. Měl obrovský dar toho, čemu se dnes moderně říká „komunikace“. Velmi snadno a rychle si našel k lidem cestu, a nikdy to nebyl jen jednostranný vztah. Dokládá to i jeden z dopisů, kterých po celé ty roky v rádiu, a že jich bylo, dostával spoustu. Tento je z února 1996. Kousek ocituji: „...*Milý pane Bohoušku, už spoustu let posloucháme s manželkou vaše pořady a chceme vám za Vaši práci moc poděkovat... Váš milý hlas a kultivovaný projev je pro nás vzorem toho, jak by měla vypadat práce profesionála. Jste naším každodenním společníkem, téměř už členem naší rodiny. Až někdy pojedete přes Počápy, stavte se i s paní Slávkou na kafičko...*“

Nějaký čas zastával pozici vedoucího redaktora a v několika měsících v letech 1969–1970 byl vedoucím obchodního oddělení. Díky svému příjemnému vystupování a výřečnosti byl v té době velmi úspěšným obchodním reprezentantem „své firmy“. Pamětníci vyprávějí, že jeho zásluhou tehdy získal krajský rozhlas vlastní plachetnici na Labi! Horké srpnové dny roku 1968

A přání do budoucna? „*Kéž o naplňování tohoto pojmu nepřestane usilovat ještě mnoho a mnoho lidí, kteří mu časem zcela a rádi podlehnou se základním heslem VĚROHODNOST – ORIGINALITA – JAZYKOVÁ BRILANTNOST.*“

redaktor a moderátor

strávil za mikrofonom. Svobodné vysílání Československého rozhlasu v Ústí nad Labem se udrželo mnohem déle než třeba vysílání z Prahy. Vila, ve které sídlí rozhlas od prosince roku 1945 až dodnes, stojí na kopci nad centrem. Je to trochu z ruky, a to se tenkrát ukázalo být velkou výhodou. Dlouho to místo, odkud se ve dne v noci vysílalo, sovětští vojáci nemohli najít. Když o těch dnech vyprávěl, vzpomínal vždy hlavně na obrovskou solidaritu lidí. Redaktoři tehdy v rádiu opravdu skoro bydleli a lidé jim nosili jídlo a pití, až je museli upozornit, že si toho někdo může všimnout.

Po prověrkách v roce 1970 se opět navrátil k mikrofonu a k práci redaktora a posluchači jej nejčastěji slychali v reportážích a pořadech, které se věnovaly zemědělské tematice. Říkám nejčastěji, protože pro svou velmi dobrou schopnost improvizovat a formulovat byl Bohumil Brádle využíván i pro živé přenosy, například z oděvních veletrhů v Liberci, ze Zahrady Čech v Litoměřicích..., anebo pro aktuální potřeby zpravodajství. Byl to právě on, kdo v dnes už proslulé reportáži komentoval unikátní přesun gotického kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě 30. září v roce 1975, kdy byl kostel přestěhován po kolejích o osm set jednačtyřicet metrů a byl zachráněn z města, které bylo srovnáno se zemí kvůli těžbě uhlí.

Přepis zmíněné rozhlasové reportáže z 30. 9. 1975: „*Děkanský chrám v Mostě byl postaven v 16. století, a právě v této chvíli se dal tento kolos vážící devět tisíců šest set šedesát tun do pohybu. Po šesti letech příprav, kdy byla potřeba vypracovat nespočetné projekty, propočty, ty pak zkonzultovat s odborníky z Moskvy, Varšavy, Drážďan a dalších evropských měst, a smělé záměry z papíru pak realizovat, přistoupili pracovníci podniku Transfera k uskutečnění velkolepého technického projektu, který nemá obdoby a příkladu jinde na světě.*“

Děkanský chrám v Mostě, jeden z vrcholů pozdně gotického stavitelství u nás, se vydal na svoji pouť. Povzvolna, rychlostí přibližně tři centimetry za minutu, se vzdaluje od místa, kde byl před více jak čtyřmi sty padesáti lety postaven. Při rozhodování o jeho osudu se znovu potvrdila starostlivá péče našeho socialistického

státu o historické památky. Pozdně gotický stavitelský skvost bude zachráněn! Uvažovalo se nechat jej stát na pilíři uhlí na starém místě, nebo jej rozřezat a po částech přemístit jinam. To by se ale porušila staletá struktura této stavby. A tak zvítězil projekt Transfery. Celý kolos, šedesát metrů dlouhý, skoro třicet metrů široký a jedenáct a půl metru vysoký, přemístit po kolejích na nové místo vzdálené více jak osm set čtyřicet metrů.

Podél obvodového zdiva, vně i uvnitř chrámu, jsou vedeny čtyři kolejové dráhy, usazené na mohutných nosnicích a železobetonových panelech. Chrám veze třiapadesát čtyřnápravových vahadlových vozů, každý o nosnosti čtyři sta tun. Mohutná ocelová konstrukce z traverz zajišťuje zdivo proti výkyvům.

Zatímco vám toto všechno povídám, posunul se chrám ze starého místa o prvních devět centimetrů. Stojím tady na velíně s inženýrem Petrem Barešem, kandidátem věd, který řídí celé přemístění tohoto chrámu. ‚Soudruhu inženýre, jak je to zajištěno, ta celá přeprava?‘ ‚Kromě normálního ručního ovládní všech třiapadesáti vozů jsme z důvodů bezpečnosti navrhli a realizovali automatizované nivelační zařízení, které zcela automaticky udržuje výchozí polohu těch hydraulických válců v původním stavu s přesností plus minus jeden milimetr, nezávisle na tom, jak se pod velkou vahou kostela pohybujícího se po pružném podloží dráha deformuje.‘ ‚Soudruhu inženýre, tam vidím, že ty koleje asi po dvou stech metrech končí, jak to bude tedy dál s tím přemístováním?‘ ‚Vzhledem k tomu, že kolejový svršek je poměrně velmi nákladný, rozhodl se generální projektant k tomu, že nebude dráhu vcelku, ale pouze její zhruba jednu pětinu a dráha po uvolnění zadních panelů za kostelem bude znovu plynule přemístována před kostel, a tak se ušetřilo zhruba asi 12 milionů korun – ano.‘ Teprve budoucnost plně ocení velkolepou záchranu mosteckého děkanského

ho chrámu. Spočítáme přibližně za 5 týdnů na nových základních, připravovaném památkovém areálu. Lidé budou jednou v úctě hovořit nejen o jeho gotické kráse, ale i o projektu, který jim tuto krásu zachoval. Tolik tedy z Mostu.“

Přeskočili jsme rok 1974, rok nadmíru významný v jeho životě. Ne snad, že by se v jeho profesi odehrálo něco převratného, ale, jak se říká, všechno souvisí se vším... V listopadu 1974 přišla do Československého rozhlasu v Ústí nad Labem jeho budoucí životní partnerka Stanislava. Ona – elévka a on jako její patron, člověk, který nováčka vedl v jeho začátcích. Paní Stanislava dnes s úsměvem dodává, že se jí ujal na zbytek života. Ptala jsem se, čím si ji Bohumil získal nebo čím zaujala ona jeho. To se těžko popisuje, říká, ale skutečně to bylo jako z filmu, zásah bleskem.

Jméno redaktora a moderátora B. Brádleho je spojené s některými velmi oblíbenými mnohaletými pořady. Dlouhé roky uváděl veleúspěšná Přání plná písniček a koníčkářské pořady Chalupáři, na slovíčko, později Koníčkáři, na slovíčko či Rady nejen do zahrady. Vyprávěl, že jednu dobu byla mezi posluchači populární písnička Červená sukýnka. Psali si o ni a hrála se tak často, že gramofonová deska s písničkou byla už tak ohraná, že se nemohla hrát. A tak někdo z posluchačů daroval rádiu svou a Červená sukýnka se vesele vysílala dál.

Bohumil Brádle prožil v rozhlase pětapadesát let „aktivní služby“, odešel od mikrofonu bez rozloučení 25. května 2008 ve věku nedožitých 79 let. Pro posluchače Československého rozhlasu v Ústí nad Labem a později Českého rozhlasu Sever byl symbolem „staré“ rozhlasové školy a profesionality, pro své kamarády a kolegy vždy dobře naladěným společníkem, ochotným a moudrým rádcem nejen v oblasti rozhlasové.

K šedesátinám dostal od přátel fotbalový míč.

Mgr. Jiří Hubička

Aleš Voves

16. 10. 1944 Nasavrky, okr. Chrudim – 30. 3. 2007 Praha

Začněme netypicky – začněme od konce. Dne 30. března roku 2007 přinesl Český rozhlas v pořadu Ozvěny dne tuto zprávu: „Dnes ráno zemřel Aleš Voves, jedna z nejvýznamnějších rozhlasových osobností sedmdesátých a osmdesátých let. Posluchači jeho osobitý hlas slýchali v tehdejší Mikrofóru a zejména ve vysílání Dobrého jitra z Prahy.“

Jan Pokorný (ve stejném vydání Ozvěny dne): „Možná jen málo nynějších moderátorů už ví, že navazují vlastně na to, co do Českého rozhlasu v sedmdesátých a osmdesátých letech vnesl Aleš Voves. V době, kdy rozhlas vysílal zprávy o úspěších pracujících kolektivů,

rozhlasový moderátor a redaktor

Aleš Voves v Dobrém jitru z Prahy posílal děti do školy a upozorňoval školníky, aby včas zazvonili začátek vyučování. Aleš Voves před deseti lety z rozhlasu odešel, aniž by ho přestal milovat.“

Přesně řečeno – Aleš Voves z rozhlasu odešel dvanáct let před svou smrtí. V červnu roku 1995 dostal od tehdejšího šéfredaktora stanice Praha dopis tohoto znění: „... v souvislosti s postupující reorganizací ČRo, jejímž cílem je dosažení maximální efektivity a racionalizace práce ve všech útvarech ČRo, schválilo grémium ČRo a ROZO reorganizaci i na ČRo 2. V důsledku této skutečnosti byla zrušena i Vaše

funkce redaktora. Vzhledem k tomu, že pro Vás nemáme vhodnou práci odpovídající Vaší kvalifikaci, ani jinou práci pro Vás vhodnou, navrhuje Vám...“ atd. atd.

Aleš Voves, bylo mu tehdy jedenapadesát let, si z navrženého vybral ukončení pracovního poměru dohodou. Šéfredaktorovi tehdy napsal dopis, v němž mimo jiné stálo: „... sice velmi nerad, ale akceptuji Vaše (Tvoje) rozhodnutí o mém propuštění... Vzhledem k tomu, že v obdobné situaci jsem byl naposledy na konci roku 1969, nepamatuji si už, zda je možný tento téměř osobně laděný tón korespondence. Zároveň Tě žádám, abys datum mého odchodu určil sám. Také Tě prosím o umožnění dokončení výroby už v předstihu natočených pěti pořadů, a to především z ohledu na ‚zpovídání‘, kteří na sebe u reproduktoru čekají a za mne nemohou.“ Pracovní poměr byl s Alešem Vovsem ukončen ke dni 31. července 1995.

Nyní ale už v časové posloupnosti, tak, jak se medailony osobností zpravidla píší.

Aleš Voves se narodil v posledním roce války ve východních Čechách, nedaleko Chrudimi. Studijní léta prožil v Pardubicích. Zde vychodil základní osmiletou školu (1951–1959); v dotazníku, který později vyplňoval pro Český rozhlas, uvedl v odpovědi na otázku po vysvědčení – „skvělé“. V Pardubicích posléze úspěšně odmaturoval na Střední všeobecně vzdělávací škole (v roce 1963); z pokusu získat vysokoškolské vzdělání zůstal však pouze jeden ročník (1963–1964), který absolvoval na Vysoké škole zemědělské v Praze. Studia nedokončil.

V roce 1964 poprvé vstupuje do rozhlasu. Stává se redaktorem okresního rozhlasového studia v Pardubicích. Je zde zaměstnán do 30. listopadu 1968, kdy přechází do krajského studia Československého rozhlasu v Hradci Králové. Působil zde v místní redakci Mikrofóra, ale jen do konce března 1971. Pak se vrátil zpět do pardubického studia, současně spolupracuje s regionálním deníkem Zář.

Střípky z dotazníku

V polovině února 1974 nastoupil Aleš Voves jako samostatný redaktor do pražského rozhlasu. Zde působil ve směně HRZP (Hlavní redakce zpravodajství), konkrétně v redakci Dobrého jitra. Pro vystupování na mikrofon ho předurčoval jeho nízko položený hlas nezaměnitelného tónu, dále pak – a to především – pohotovost a uměřený smysl pro humor.

Demonstrovat Vovsovu schopnost vytvářet nápadité a hravé slovní hříčky a drobné vtípky bychom mohli na četné řadě zachovaných záznamů jeho moderací, ale – mimo jiné – i na takových drobnostech, jakými byl způsob, jímž vyplňoval osobní dotazníky (dodejme, že následující citace pocházejí z 90. let; v dobách, kdy do rozhlasu nastupoval, by mu asi podobné vtípky – jakkoli byly nevinné – neprošly).

Koncem roku 1992 vyplňuje následující rubriky interního dotazníku:

rodinný stav: dobře ženatý

voják: nejdříve ano, v roce 1970 vyřazen

znalost cizích jazyků: teoreticky pasivně rusky a anglicky – prakticky 0

jste kuřák: ano

doplňující informace: minimálně 20 cigaret denně a ráno chrchlám

zkušenosti s využitím výpočetní techniky: teoreticky tomu fandím, prakticky tomu neublížím

zájmy ve volném čase: netrestného typu (včetně kultury a pasivního sportu)

prodělaná závažná onemocnění: nemyslím, že bych prodělal, neb bych nežil

Máte nějaká zdravotní omezení, jaká? Pokud je morálka součástí zdraví, tak mám. Specifikovat mohu na konkrétní požádání konkrétnímu vedoucímu.

Vaše představa o platu? PARDON !!!! ?? !!!

Čeho byste chtěl v rozhlase dosáhnout – vaše představy o profesionální kariéře?

Aby mohl posluchač bez odporu poslouchat rozhlas – to snad není malý cíl!!!

Nepochybně je na místě otázka, proč musel redaktor, který byl (v roce 1992) zaměstnán už bezmála 20 let v rozhlase, vyplňovat dotazník, jenž byl snad pochopitelný u úplných nováčků. Souviselo to s tím, že na konci onoho roku zanikl (spolu s Československem) také Československý rozhlas. Všichni ti, kteří se od počátku roku 1993 stali zaměstnanci Českého rozhlasu, museli – chtěli nechtě – vyplňovat podobné dotazníky.

Aleš Voves se ještě předtím, nežli došlo k rozdělení republiky, stal začátkem listopadu 1990 vedoucím redakce moderovaných pořadů I., která spadala pod Hlavní redakci zpravodajství. Po dvou letech, v září roku 1992, tedy stále ještě za trvání Československého rozhlasu, však píše překvapivě svému nadřízenému, Karlu Tejkalovi, že žádá o ukončení pracovního poměru dohodou ke dni 30. září 1992. Karel Tejkal vyslovil souhlas. Pracovní poměr byl rozváznán. („Tehdy ze dne na den odešel na Reginu, za dva dny byl zpátky, že to byl omyl,“ vzpomíná jeho přítel Jan Pokorný.) A tak Voves vzápětí nastupuje k 15. listopadu téhož roku do rozhlasu znovu – jako řadový redaktor do ekonomické redakce. Po necelých dvou měsících nastává už zmíněné dělení republiky a také rozhlasu. Aleš Voves od začátku roku 1993 dostává termínovanou smlouvu (!), a sice na volné místo redaktora v redakci „Letokruhy“. Tak se jmenoval pořad, který na čas (v letech 1990–1993) nahradil dosavadní úspěšný pořad A léta běží...

Aleš Voves se pak, po zbývajících dva roky svého rozhlasového působení, věnoval – nejprve na základě

smlouvy na dobu určitou, od počátku roku 1994 pak na dobu neurčitou – jako redaktor a moderátor především pořadům A léta běží, vážení... Kromě toho moderoval četná vydání oblíbeného pořadu stanice Praha Dobré jitro. To vše až do poloviny roku 1995, kdy dostal ono již zmíněné „reorganizační“ vyrozumění.

V čem tkvěl půvab Vovsova projevu?

Příjemně položený hlas, uměřené tempo řeči, především však formulační dovednost, schopnost improvizace a vkus, s nímž svoje často překvapivá sdělení pronášel, získaly Vovsovi brzy mezi posluchači velkou popularitu. Věděl dobře, na rozdíl od mnohých současných (i veřejnoprávních) moderátorů, že vtip je tu od toho, aby se mu smál, či aspoň usmál posluchač – nikoli, aby se po každém vlastním výroku moderátor sám neovladatelně rozhiňhal. Nespěchal v projevu, protože si byl dobře vědom, že zběsilé tempo výpovědi nepatří k tomu, pod čím si většina posluchačů představuje „dobré jitro“.

V roce 1984 vystoupil jako už známý a obecně populární moderátor v pořadu Nad dopisy posluchačů. Redaktorka v něm citovala z několika dopisů a záměrně začala s menší hromádkou, kterou představovaly ohlasy kritické. „Vážený pane, když vy máte ráno službu v rozhlasu, většina lidí vypíná radiopřijímače, protože není zvědava na ty vaše zbytečné kecy!“ – A na to reaguje A. Voves: „Škoda, že chybí adresa, třeba bychom se skamarádili.“

Druhá hromádka byla přirozeně větší. Z ní redaktorka citovala (mimo jiné): „... zvlášť se mi líbí vtipné připomínky hlasatele, který třeba tuhle řekl školákům, ať už se neňoumají v jídle, že je čas odejít do školy. Obdivuji jeho pěkný humor, který nejen dětem, ale i nám starým lidem dovede tak zpříjemnit ráno...“ A z jiného dopisu: „... vždyť s úsměvem jde všechno líp. A ty vaše ranní glosy úsměvy přímo vytvářejí.“ – Dále pak redaktorka už sama za sebe: „Mimochodem, ty vtípky, to máte od malička?“ – Voves: „V mém věku už se to asi léčit nedá.“

Aleš Voves se (poté, kdy už v rozhlasu nepracoval) zasloužil o vydání kompaktního disku sestaveného z vyprávění, jež ve svých dobrých a ještě lepších jitrech uváděl kdysi Vovsův velký vzor – František Nepil. Napsal a namluvil k onomu skvělému souboru úvodní slovo pod názvem Pocta Františku Nepilovi.

„... Nyní jmenovaný a dříve naznačený autor a tehdejší Československý rozhlas – budiž pochválení až velebení. Bum, prásk! V šedi, um ta ta, um ta ta' počasí, každodenním havířským rekordem a vítězně bitvě o zrno, um ta ta, um ta ta, a přivítali a odsoudili a slíbili navěky a vyjádřili své odhodlání a nezalekli se a o to více a tak dále a tak dále... Před posledním kvartálem minulého století vlátnul ráno tento slovní člověčí blesk.“

Kdybychom pouze vyjmenovali seznam osobností, s nimiž Aleš Voves natočil – vždy citlivě a zasvěceně se tázaje, ale přitom prost jakékoli sebestředné snahy hosta „trumfnout“ a upozadit – popsali bychom několik

stran. Zval si k mikrofonu vědce, malíře, pedagogy, loutkáře, kriminalisty, fotografy, lékaře, herce, archeology, sportovce, muzikanty, cestovatele, ředitele zoo, horolezce... jednu převoznici z obce Mokropsy... a kromě toho – a to je profesní skupina, kterou chci zvlášť akcentovat – rozhlasáky. Díky Aleši Vovsovi jsou dodnes v archivu Českého rozhlasu uchovány půlhodinové portréty... a nyní už budu jmenovat, byť jen v ukázce: Kamila Horáka, Jana Fuchse, Karla Mastného, Vladimíra Příkazského, Vladimíra Truce, Karla Kyncl, Václava Svobody, Karla Weinlicha, Zdeňka Šedivého... a dalších a dalších.

Kdo dnes s takovou systematičností, jakou kdysi projevil Aleš Voves, zachycuje osudy dalších generací rozhlasáků, kteří houfně dospívají do věku, kdy je – podobně jako v roce 1995 Vovse samotného – postupně semílá neutuchající, permanentní rozhlasová reorganizace?

Na závěr

Snažil jsem se u několika pamětníků dopít důvodu, proč v roce 1995 dostihla rozhlasová reorganizace právě Aleše Vovse. Nikdo si přesně nevzpomínal. V pozadí rozhodně nebyl žádný průšvih, žádný konflikt ani (jak tomu často v „reorganizačních bouřích“ bývá) nějaká osobní šéfovská nevráživost. Proč tedy?

Jedna věta zazněla ... byť je velmi obecná, moc neříkající. Přesto ji uvedu (aniž bych jmenoval autora): „... ono to s Alešem bylo v těch devadesátých letech těžké. Rádio se měnilo, on tomu nějak nechtěl rozumět.“

Po odchodu z rozhlasu se jeho stopy vytrácejí. Vedl prý nějaký čas galerii „Mimo“ v pražském Karlíně. Sestavil soubor Nepilových vyprávění a opatřil ho vlastním úvodem. A pak... pak už jen zamrazí vzpomínka jednoho z bývalých kolegů, který prý kdysi – k vlastnímu zděšení – poznal Aleše Vovse ... ve vrátném v Národní knihovně v pražském Klementinu.

Ve snaze doplnit tento medailon ryze osobní vzpomínkou někoho, kdo byl Aleši Vovsovi během jeho rozhlasového působení profesně i lidsky blízko, poprosil jsem o pár slov moderátora Jana Pokorného. Zde jsou:

„Tenkrát v sedmdesátých letech minulého století se v rozhlasu hovořilo. Až na program Dobré jitro z Prahy. Tam sedávali za mikrofonem lidé – moderátoři, kteří si s posluchačem povídali. Aleš Voves byl tou nejvýraznější figurou. Asi proto, že jeho hlas byl naprosto nerozhlasový, zvláště posazený, ale nesmírně osobitý, přátelský. Poslouchal jsem ho každé ráno doma v Drozdově na tranzistoráku, když jsem vstával kolem šesté hodiny, abych včas dojel do hořovického gymnázia. A pak na vysoké škole. To jsme se poprvé viděli. Vešel jsem do budovy Československého rozhlasu na Vinohradské 12. Našel redakci Dobrého jitra – tehdy před kantýnou doprava. Tam u stolu v oblaku dýmu za psacím strojem seděl vousatý, rozčuchaný muž v pruhovaných kalhotách a bílé košili. Hodinu na mě

mluvil zvýšeným hlasem a vysvětloval, co je to rádio. Pak jsme si nalili skleničku. A stávali se z nás kolegové – kamarádi. Jak by řekl Aleš – stříh!

Jsmo o pár desítek let dál. Aleš už není v rádiu, stojí za barem své galerie Mimo v pražském Karlíně. Ukaže mi papír popsaný poznámkami. Kritickými. Píše o tom, jak se program atomizuje, že už to prostě není jako dřív. Hádám se s ním, že se rádio vyvíjí, on že zůstává někde vzadu, pijeme víno. „Hele, Aleši, že tě štve, žeš odešel, že jo,“ naléhám a je mi ho líto. Hodinu se brání. „Ne, jsem spokojený, mám galerii, bar, občas se tu zastaví někdo z rádia...“ „Aleši, kecáš, mrzí tě to, proč to nechceš říct nahlas?“ Koukám na rozhlasovou legendu. Na chlapíka, který mě vedl k tomu, že mode-

rátor si napřed musí osvojit psaní zpráv, umění rozhovoru, být vždy v obraze. A svou profesi milovat. Stojí tu přede mnou furiant, který se jednoho dne sebral a šel. Jak by Aleš řekl – stříh!

Bylo mu šedesát tři let. Ležel na Bulovce, na pokoji vedle fotbalisty Andreje Kvašňáka. Staré Dobré jitro se dalo znovu dohromady. Karel Mastný, Jirka Vopršal, Jaroslav Skalický a já jsme se snažili Aleše zabavit. Tryskaly z nás vzpomínky, které měly na tom nemocničním pokoji daleko k atmosféře vyprávění historek v hospodě U Netuků, V Italské nebo Na Smetance. Na posteli ležel rozhlasák, jemuž odcházely síly. Koukal do stropu. A jak by Aleš řekl – stříh! Poslední. Sakra!!!“

Karel Jezdinský

7. 11. 1939 Praha – 2. 9. 1998 USA

novinář

Na Karla Jezdinského vzpomíná jeho spolužák a rozhlasový kolega Karel Tejkal.

(Připravil PhDr. Sláva Volný)

Začněme poměrně jednoduchou otázkou, ale možná už ne tak jednoznačnou odpovědí. Jaký byl Karel Jezdinský?

Máte pravdu. Když jste mě oslovil, abych zavzpomínal na Karla Jezdinského, myslel jsem si, že je to velice jednoduchá otázka, říct, jaký byl Karel Jezdinský. Na Karla vzpomínám jakoby ve třech časových rovinách. K našemu prvnímu setkání došlo na Filozofické fakultě UK. Já studoval novinářinu, on se věnoval jazykům na katedře orientalistiky. Tehdy jsem ještě netušil, že se za nějaký čas (v roce 1963) stane mým kolegou v Československém rozhlase, a už vůbec by mě nenapadlo, že uplyne pár let a budu poslouchat Karlovy komentáře na vlnách Svobodné Evropy. A když jsem si začal všechna ta fakta v duchu formulovat, zjistil jsem, že to nevypadá nadějně. Důvod je poměrně jednoduchý. Karel byl člověk – nechci říct dvou tváří – ale použil bych daleko výstižnější výraz – rozporuplný. Na fakultě jsme ho měli za enfant terrible. Pamatuji si totiž jednu úžasnou historku, která ho velmi výstižně charakterizuje. S Jirkou Kroutilem, což byl syn tehdejšího předsedy Československého olympijského výboru, se někde opili, což nebylo až tak mimořádné, a v policajtské budce na Újezdě, kde začínají schody na Petřín, neřídili v pozdní noční hodině dopravu, ale rovnou celý svět. Vedli obsáhlé řeči, kam která z velmocí má jít a co si myslí o současném světě... V té době byl z toho obrovský malér. Kroutilův táta to potom naštěstí nějak vyžehnil.

Ale já jsem si pak uvědomil, že my toho Karla máme tak trochu za bordeláře, mohu-li to tak říci. Přitom kam jsme se na něj hrabali ve znalostech a vědomostech. Fantasticky jsme mu záviděli jeho jazykovou schopnost. Jednou se chtěl naučit, nebo měl naučit rumunsky. Koho by napadlo se v tehdejší Československu

učit rumunštinu? Karel prohlásil: „*To není žádný problém. Naučím se jenom slovíčka a všechno ostatní odvodím z francouzštiny.*“ Ukázalo se to jako moudré řešení a za pár měsíců velmi slušně hovořil rumunsky.

Co se týče jeho jazykových schopností, mám další krásnou vzpomínku. Pamatuji si, bylo to začátkem 60. let, kdy se chtěl Karel dostat do rádia. Jeho snem bylo zahraniční vysílání. Jenže jediné volné místo bylo v redakci, která vysílala v jazyce Kiswahili. Karel ani na vteřinu nezaváhal a pronesl: „*Není problém.*“ A skutečně do půl roku se svahilštinu naučil. Čili on byl, jak se říká, jazykový Pánbůh, navíc oplývající nevšedními vědomostmi. Byli dva kluci, které jsem si pamatoval ze školy a pak se s nimi setkal v rádiu: Jirka Hanák a Karel Jezdinský, každý ale jinak politicky zaměřený. Jirka spíše levičák a Karel šlechtic pravicového ducha.

Kdo Karla neznal, strašně by se v něm zmýlil. Na první pohled vypadal jako ten, který raději chodí do hospody. Nechci říct santusák, ale nebyl to typ, který zrovna dbá na celkovou věcnou eleganci. Byl to člověk, který byl vždycky sám sebou, nikdy o sobě nepochyboval, že jde správnou cestou, za svými názory si stál, protože to nebyly názory jen tak pochytané ze vzduchu, ale podložené fakty. A co je důležité, nikdy je nikomu agresivně nevnucoval, spíše nabízel k debatě, úvaze a ke kritice. Fascinoval vás tím, co věděl a jak dokázal bravurně analyzovat situaci. A tento rozpor ho pro mě definitivně charakterizoval. A myslím si, že do této charakteristiky zapadá i to, jak se zachoval v srpnu 1968. Toho neblahého 21. srpna se Karel jako my všichni zapojil do vysílání. Druhý nebo třetí den po okupaci někdo přiběhl s tím, že Karel Jezdinský vstoupil do KSČ. Tuhle větu, kdyby mně někdo řekl před srpnem, měl bych pocit, že se zbláznil nejenom Jezdinský, ale i ten, kdo to tvrdí. Jenže v tu chvíli, v ten daný čas, mně to k tomu

Karlovi naprosto sedělo. Věděl, že to nedělá kvůli sobě, on to udělal ve službě věci. Věděl, že v této chvíli, ať se nám to líbí, nebo nelíbí, ať je to dobře, nebo špatně, v zemi vládne KSČ a my potřebujeme, aby se malér (okupace Československa) pokud možno nějak vyřešil. Strana potřebovala, aby jí věřili a při ní vytrvali nejen lidé, kteří s ní byli již spjatí, ale aby jí dali důvěru i lidé, jako byl Karel Jezdinský. Národ se potřeboval semknout, být jednotný. Čili on vstoupil do KSČ a mně, jak se situace dále vyvíjela, vůbec nepřišlo divné, že nakonec skončil v exilu a našel uplatnění ve Svobodné Evropě a později ve Spojených státech. Čili jakkoli vypadalo, že Karel je osobnost roztržštěná, naopak to byla osobnost velmi konzistentní.

Domníváte se tedy, že vstup do KSČ udělal Karel s rozvahou a byl to pro něj v tu chvíli krok správným směrem?

Nevím, nedokážu to posoudit. On si za to ale schytil svoje. Lidí mu nadávali. Domnívám se, že Karel tento krok udělal v duchu tehdejší atmosféry. Z dnešního pohledu je lehké mít jasný názor. Jak jsem již říkal, národ potřeboval být jednotný. Tenkrát nebylo zbylí. Lidé potřebovali vedení a kromě komunistické strany tady nebyla síla, kolem které by se mohli semknout. Lidé volali do rozhlasu, že stojí za komunistickou stranou, za Dubčekem, Svobodou a dalšími představiteli státu. A nesmíme zapomenout, že už tady půl roku probíhal obrodný proces, v jehož čele byla KSČ, která tento proces podporovala, i když se samozřejmě mezi členy vedení našly výjimky. Takže Karel komunisty podpořil celou vahou své osobnosti. Tím netvrdím, že byl Mistr Jan Hus, který v té chvíli sebe položil na oltář vlasti. Byl ale pragmatický, což bylo pro něj příznačné. Pragmaticky usoudil, že v této chvíli je nutné tento krok udělat. Nevím, kdy z partaje vypadl, ale řekl bych, že velice rychle. Určitě nebyl ve straně už po roce 1969, kdy probíhaly prověrky. A nebylo to určitě tak, že by ho ze strany vyhodili. Hodil jim rudou knížku k nohám. Pochopil, že teď už jeho oběť, jeho čin, nemá smysl.

Když jsem Karla slýchal ze Svobodné Evropy, a nejenom odtud, pokaždé jsem si uvědomil, že on nebyl ve svém projevu hysterický. Karel měl všechno, co říkal – a to je Werichův výraz – vyfukované poznáním a vědomostmi. Čili mohl jsem leckterá jeho prohlášení brát na lehkou váhu nebo o nich pochybovat, ale co řekl Jezdinský, to sedělo. Takže když si jeho činy a chování zpětně promítnu do té doby, zjišťuji, že to byl pořád jeden a týž Karel Jezdinský. Byl to člověk, který měl prostě figuru, který věděl, co chce, který si za tím šel. A že něco mohlo vypadat jako exces, nebo bylo excesem, bylo pouze projevem jeho košaté osobnosti. Ale nikdy, a to chci zdůraznit, to nebyl nafoukaný frajer. Po roce 1990 jsem dělal na Praze *Dobré jitro* a někdy jsme ho potřebovali do vysílání. Volali jsme mu do Ameriky a pokaždé byl ochotný. Nikdy to nebyl komentář nebo názor machra v tom špatném smyslu. V jeho kome-

tářích byla vždycky cítit pokora a to je možná vlastnost, kterou bych u Karla vyzdvihl. Nedával najevo, že je mistr světa způsobem: „*Teď vám něco řeknu, a všichni se máte válet na zádech.*“ Svůj názor řekl s tím, že si za ním stojí, ale zároveň přijímá i posluchačské pochybnosti. Čili když to shrnu, tak Karel Jezdinský je figura, která by leckterému světovému rádiu včetně rádia českého velice slušela. Protože to byl pán, který měl vědomosti, znalosti, uměl je použít a nebyla to jenom chodící encyklopedie. Pokud jsem ale s jeho názorem nechtěl souhlasit, tak jsem alespoň o něm mohl přemýšlet a nikdy jsem si nemusel říct, co to ten blbec kecá.

Jak se říká, byl tělem a duší rozhlasák...

Byl, byl, já to teď řeknu tak, jak to říkal Vašek Svoboda – vedoucí sportovní redakce, i když je to nepoužitelné pro veřejné vysílání. O Svobodovi a Jezdinském se říkalo, že když Svoboda uprostřed soulože uslyší sportovní reportáž, tak přeruší činnost a poslouchá, a Karel Jezdinský udělá přesně totéž, ozve-li se zahraničněpolitické zpravodajství nebo komentář. Byl rozhlasák celým svým naturelem, ale neměl zapotřebí to nosit na trh. Stálo by za to najít někde v archivu jeho příspěvky a texty. To je rozhlasová promluva v Jirotkově duchu. Cítíte z toho, že rádio je pouze technický prostředek, aby si povídal člověk s člověkem. A na Karlovi jsem oceňoval, že když promluvil, všichni pochopili, o čem hovoří a věřili mu. Když se vrátím ještě k 21. srpnu, kdy na mikrofon a potom i z balkonu promlouvali k lidem jednotliví redaktori a mezi nimi samozřejmě i Karel, nebyl v jeho projevu ani sebemenší náznak hysterie. Ve chvíli, kdy tady padaly omítky, třaskaly samopaly, nebylo obtížné hysterii propadnout a leckterí jí i propadli, aniž je chci za to peskovat. Ten den jsem byl v rozhlase také, takže můžu posuzovat. A Karel si i v téhle situaci, a to je to cenné, udržel glanc. Pořád byl prostě frajer (velmi uznale). Karel Jezdinský patří do dějin rozhlasu, i když ta brázda, kterou vyryl, není příliš viditelná. Bohužel měl na to příliš málo času.

Do rozhlasu, kam Karel Jezdinský nastoupil v roce 1963, přešel z železniční stanice Praha-Vršovice, kde pracoval v technické kanceláři. Trochu mě to překvapilo, když vím, že vystudoval jazyky na katedře orientalistiky. Máte pro to nějaké vysvětlení? Měl nějaký kádrový škraloup, který potřeboval „vyčistit“?

Tak tuto jeho éru neznám, nebyl jsem přímo jeho spolužák. Ale když se nad tím zamyslím v kontextu doby, nemuselo se jednat rovnou o kádrový škraloup, ale stačilo pouze nemít ideální kádrový posudek. A upřímně řečeno v době, kdy Karel končil vysokou školu, tzn. v roce 1961–1962, nebylo politické klima zrovna nejideálnější. Nikita Sergejevič Chruščov prohlašoval, že socialistický realismus je to jediné a správné, a vím, že řada spolužáků mých i jeho se koukala někam zašit. Příliš se nám nechtělo do toho marasmu lézt. Takže

bych si to u Karla vysvětlil tím, že si řekl, než bych lezl do těch s prominutím sraček, tak půjdu raději k dráze. A když rádio v šedesátých letech nabíralo dech a jeho vysílání začalo trochu vypadat k světu, objevil se tady.

Přihlásil se na konkurz nebo ho někdo známý přetáhl do rozhlasu?

Co já vím, přihlásil se na konkurz do Zahraničního vysílání a jediné volné místo bylo v redakci vysílající ve svahilštině.

Neumím si představit, jak někomu dneska řeknete, máme volné místo pouze v redakci, která vysílá ve svahilštině. Devět z deseti lidí řekne děkuji a odejde.

To je právě pro Karla charakteristické. Pro něj nebyl problém se naučit snad jakýkoliv jazyk. My jsme se museli učit jazyky velmi pracně a Karlovi to skákalo do hlavy samo.

Bylo to v době, kdy jsme africké země podporovali v jejich osvobozeneckém boji za nezávislost a svahilština byla pro Čs. rozhlas perspektivní jazyk...

Myslím, že to odpovídá skutečnosti. Kdybych si teď měl opravdu vysvětlit, proč šel dělat železničáře, rozumím tomu. Znáám řadu velice schopných lidí, kteří udělali něco podobného. Například Petra Hořejše, dnes velice slavnou spisovatelem, jsem přitáhl do rádia. Nabídl mi místo ve zpravodajství. Po čase ale utekl. Přemek Podlaha zase dělal v časopise *Beseda* zahraničnické kutilství, to, co dělá vlastně dodneška. To nebylo od těch lidí revolucionářství, to byla duševní hygiena, která řadu těch lidí zachránila. Já šel raději dělat góly do sportovní redakce, poněvadž hraju fotbal a do politiky jsem nešel. A v tom byl právě ten únik. Než strčit hlavu do pomejí, jít dělat něco jiného.

Prožívali jste v rozhlase ta nejbouřlivější léta: ústup stalinismu, Karibskou krizi a další milníky. Jak se Karel Jezdinský díval na tehdejší politiku KSČ a okolní svět?

Karel byl jednoznačně toho názoru, že komunismus, lépe řečeno socialismus, je omyl dějin. Je nereformovatelný. Byl velkým příznivcem Jean-Paul Sarrtra. Pamatuji si, jak Sartre řekl: „*Nejde-li ten vehíkl opravit, hodte ho ze skály.*“ A Karel to věděl před ním. Sartre na to přišel, až když k nám přijely tanky. Francouzští intelektuálové v 60. letech byli silně levicově zaměřeni. Patřilo to k jejich bohémství. Vybočovat z řady. Karel byl ale ve svém názoru pevný jako žula. Věděl, že komunismus je nesmysl, omyl dějin, zločin dějin, a že to, co se tady odehrává, je jenom z excesu dějin, ale musí v tom žít.

Pokud tehdejší situaci jasně popíšeme. Karel pracoval v rozhlase, který byl v té době jako všechny

sdělovací prostředky hlásná trouba režimu. Takže musel, byť se skřípajícími zuby, nějakým způsobem socialismus když už ne vychvalovat, tak alespoň kladně informovat a ukazovat ho v tom pozitivním světle. Jak se s tím vyrovnával?

Řekl bych, že sdělovací prostředky jako jednoznačně hlásná trouba režimu platila do určitého období, alespoň pro rozhlas. A teď řeknu něco, co se leckomu nebude líbit. Příchodem Karla Hoffmanna do funkce ústředního ředitele Čs. rozhlasu znamenalo, že tento barák se stal jedním z nejmodernějších rádií v Evropě. Jestli to bylo díky Hoffmannovi, nevím, ale objektivní kritéria to potvrzovala. Mohl tady fungovat Ludvík Vaculík se svými reportážemi, za které by ho za normálních okolností přinejmenším museli vyhodit, neřkuli zavřít. A rovněž nebyla náhoda, že v roce 1968 s Milanem Weinerem bylo rádio nositelem, čemu se říkalo obrodný proces. V rozhlase všechno začalo a mělo také pokračování. A Weiner se ve svém komentáři z března nebo dubna o prezidentské volbě vyjádřil naprosto jednoznačně ještě předtím, než Vaculík napsal 2000 slov. Proto se domnívám, že zde našel místo i Karel Jezdinský, protože pochopil, jestli se má něco s tímhle režimem udělat, tak se to dá udělat jedině tady v rozhlase. Rudé Právo bylo zabetonované, tam nebyla šance, ale rozhlas byl v té době velmi svobodomyšlný.

Naskočil hned do rozjíždějícího vlaku...

Řekl bych, že ho pomáhal dokonce roztlačit. Vždyť je to ta nádherná fotka, kde stojí tvůj táta, dále Jirka Dienstbier, Věra Štovičková a Karel Jezdinský. To jsou jména, symboly té doby. A Karel právě vytvářel 68. rok díky vlivu Milana Weinera. A zase to nedělal hystericky. Věděl, že to nemůže nakopat všechno úplně najednou... Dám příklad. Karel Kyncl dělal rozhovor s Vaculíkem, jestli by nechtěl být prezidentem. A Kyncl v euforii doby podlehl hysterii a kopnul do prezidentské funkce. A někdo mu pak řekl: „*Právě tímhle tónem nahráváte spodním proudům – všichni jsou to svině, všechny je pověsíme!*“ To Jezdinský nikdy neudělal. Dal jsem si čas a vyhledával všechno, co kdy Karel řekl a napsal. Zdálo se mi, že je to vodítko, které není poplatné momentální náladě: „*Hele, lidem se to líbí, tak řekneme, že Novotný je vůl.*“

Jinými slovy si držel svoji vlastní linii pořád stejnou. Neměl výkyvy jednou doleva, doprava, nahoru, dolů.

Ano, opět opakuju, Karel nebyl hysterický. Nemusel se stydět za 50. léta, to jsme byli příliš mladí, než aby se člověk do něčeho namočil. Ale jsem přesvědčený, že on by se nenamočil, protože by s nimi (komunisty) nešel. A když ho budu hodnotit zpětně, a už je to dávno, mluvil stále svým jazykem. Karel Jezdinský zůstal pořád Karlem Jezdinským a to je na něm cenné.

Ale zároveň chci zdůraznit, že naprosto neodsuzuji lidi, kteří vstoupili do partaje v roce 1945 a snad i do

února 1948. Naopak bych byl první, kdo by je šel hájit. Nepodezírám tyto lidi z nekalých úmyslů. Co zažili? Sociálně nevyrovnanou první republiku, německou okupaci a potom vítězství Rudé armády, takže je zcela logické, že podlehli té sladké euforii. Nejsem si ale jist, jestli by jí podlehl svým analytickým, věcným a rozumným uvažováním rovněž Karel Jezdinský. Také je ale rozhodující, z jaké rodiny člověk pochází. A na Karlovi bylo patrné, že má intelektuální základ.

Ptát se, jestli byl oblíben mezi svými kolegy, je jako nošení dříví do lesa...

Myslím si, že ano. Karel byl kluk, který kam přišel, tam bylo dobře. Čili jestli mu někdo záviděl něco, nevím, ale nezažil jsem, že by někdo neměl rád Karla Jezdinského.

Znal jste Karla od studentských let. Jak podle vás prožíval emigraci? Byl ten typ, který se lehce smířil s tím, že je exulant?

Nebyl. Myslím si, že Karel venku trpěl. Sice to nikdy neřekl, ale všechny hovory, které jsme po jeho návratu spolu vedli pro vysílání, byla v nich cítit určitá nostalgie. A přestože Karel nedával své city hned na plac, myslím si, že se mu stýskalo. Byl to Čech jako poleno a to češství v něm žilo. To, že musel určitou dobu žít v Mnichově a v Americe, ho poznamenalo. Domnívám se, že když se mohl už konečně vrátit, z praktických důvodů to již nešlo. Podle mého Karel nebyl typ vědomého šťastného exulanta. Už to, že si v New Yorku našel jako životní partnerku Moravačku, samozřejmě o něčem svědčí. A i když byl velice dobře jazykově vybavený a říká se, že kolik jazyků znáš, v tolika zemích jsi doma, v té doslovné míře to až tak neplatí.

Jak Karla pocitově po letech vidíte?

Vidím ho jako frajera chlapa, džentlmena, s kterým se potkat byl vždycky příjemný zážitek. Znáte to, tám-

hle někdo jde, nemám na něj náladu. Jezdinskému se nikdy nikdo nevyhnul. Naopak, pokud měl čas, tak velmi rád poseděl a pohovořil. A u piva se debata kolikrát změnila v dobré politické školení. A pokud bych měl napsat svůj epitaf o Karlovi Jezdinském, stačila by jedna věta: „*Byl to pro mě šlechtic ducha, jichž tento národ a toto rádio příliš nemělo.*“

Ve zkratce životní a profesní data Karla Jezdinského:

Narodil se 7. listopadu 1939 v Praze. Vzhledem k tomu, že měl extrémní nadání na cizí jazyky, zúčastnil tento „dar“ studiem na FF UK, na katedře orientalistiky. Svě první zaměstnání po škole si našel v železniční stanici Praha-Vršovice jako tranzitér. V roce 1963, kdy se politická situace trochu uvolnila, nastoupil po konkurzu do Zahraničního vysílání Čs. rozhlasu. Zprvu jako redaktor svahilského vysílání a poté našel uplatnění v anglické sekci. V letech 1966–1969 působí v redakci mezinárodního života v Hlavní redakci politického vysílání jako komentátor. V letech 1968–1969 se stává zahraničním korespondentem v Bělehradě (tehdejší Jugoslávie). Díky dovolené, kterou tráví v Československu, prožívá Karel Jezdinský srpnové události v roce 1968 v Praze. Okamžitě se zapojuje do protiokupačního vysílání. Poté se znovu vrací do Bělehradu, odkud se odmítne vrátit a nalézá uplatnění v rozhlasové stanici Svobodná Evropa. Zde se podílí na založení pořadu *Události a názory*. Po čase je přeložen do redakce americké kanceláře RSE v New Yorku. Posléze v roce 1983 se stává jejím vedoucím. Od roku 1990 spolupracuje s Českým rozhlasem, Českou televizí a Lidovými novinami jako zpravodaj a komentátor. Umírá 2. září 1998 v USA ve státě New York.

Osudová shoda: Karel Jezdinský umírá v 58 letech, ve stejném věku jako jeho dlouholetý přítel a rozhlasový kolega z RSE Sláva Volný (1928–1987).

PhDr. Bohuslava Kolářová

Josef Kettner

18. 11. 1924 Bělá pod Bezdězem, okr. Mladá Boleslav

Od července 1940 se tři roky učil radiomechanikem v laboratoři Severočeské továrny elektroměrů, spol. s r. o., (pokračovací školu slaboproudou absolvoval v Praze 1941–1943), následovaly dva roky v Empo Radio laboratoři 1943–1945.

V žádosti o přijetí do služeb Československého rozhlasu uvádí: „Jsem vyučen řemeslu Radiotechnickému v továrně a laboratořích pro radia u fy Empo-radio v Praze a mám celkem 5 roků praxe v tomto oboru. Vysvědčení národního výboru v Bělé pod Bezdězem o mé naprosté národní a politické spolehlivosti, jakož

rozhlasový technik

i vysvědčení od mého dosavadního zaměstnavatele mám a mohu ji kdykoli předložit.“ Po zkoušce byl urychleně přijat do ČsRo (10. 9. 1945). Josef Kettner pracoval v natáčecím oddělení. Jeho práce spočívala „v nahrávání relací na různé stroje, kontrole natáčecího materiálu a předběžném zkoušení nahrávacího zařízení (zesilovačů, strojů apod.)“. V říjnu 1946 nastoupil vojenský výcvik, žádost o jeho zkrácení byla zamítnuta.

Po vojně se vrací do rozhlasu, v roce 1950 získává zařazení jako technik-specialista, v r. 1954 je převeden do tarifní třídy T 9 – technik velmi náročných relací ve

zvukozápise. Jeho kvalitní práce je nadřizovanými oceňována, získává např. poděkování za přípravu důležitých májových pořadů (1952). V letech 1957–1959 zastupoval směnaře zvukového záznamu. Postupně zastával funkce technika velmi náročných relací v režii technického pracoviště I, technik specialista-skupinář ve zvukozápise na tomtéž pracovišti. V roce 1968 byl již zařazen jako inženýr II., poté samostatný inženýr.

V r. 1969 se změnilo pracoviště na oddělení zvukové výroby Ústředí technického provozu. V hodnocení z roku 1972 se uvádí, že J. Kettner patří mezi velmi dobré pracovníky odd. zvukových mistrů. „Je iniciativní, obětavý, dobře ovládá výrobu především symfonické a komorní hudby, a to jak mono, tak stereo. Dokončuje studium večerní průmyslové školy (třiletý kurz Technika II. – vybrané předměty Střední průmyslové školy elektrotechnické s maturitou). Je aktivně zapojen v zastupitelských orgánech. J. Kettner je činný ve skupině SSM, kde byl několikrát delegován na zasedání OIRT.“ Na základě těchto skutečností a s přihlédnutím k pracovním výsledkům a rozsáhlým provozním zkušenostem mu byla navržena změna funkčního i platového zařazení.

Od r. 1976 je již vedoucím odd. zvukových mistrů, také zastupuje vedoucího Útvaru zvukové techniky. V roce 1983 byl převeden na funkci vedoucího útvaru rozhlasové techniky. Odpovídal za činnost nejvýznamnějších provozně technických složek studiové a záznamové techniky, zajišťoval plynulý chod studiové výroby, ve spolupráci s Oddělením technického rozvoje navrhoval modernizaci a spolupracoval na výhledové koncepci technického zařízení.

Byl zástupcem ředitele Čs. rozhlasu pro techniku, jmenován členem skupiny subjektivního hodnocení ČsRo, stálým členem skupiny expertů v OIRT.

Na základě reorganizace v technice byla provedena technická správní inventarizace v celém bývalém útvaru zvukové výroby – od 1. června 1986 byl J. Kettner ve středisku 2320 pověřen správou národního majetku a jeho inventarizací.

Dne 1. ledna 1987 byl J. Kettnerovi přiznán starobní důchod. Tím ale pro něho práce v rozhlase neskončila. Jako pracující důchodce působil ještě krátký čas v Odboru aktuální a publicistické výroby jako zvukař. Z popisu práce vyjímáme: „...připravuje technologický soubor studiových a přenosových zařízení, určených ke snímání, zpracování a vysílání modulace. Samostatně zabezpečuje natáčení a vysílání technicky náročných akcí (komorní hudba, sportovní přenosy atd.). Je schopen technicky zvládnout jakoukoli technologii používanou v ČsRo.“ Ještě v roce 1990 „zaskakuje“ za omezeného kolegu.

Josef Kettner za dobu svého působení v rozhlase vychoval řadu velmi dobrých záznamových techniků

a zvukových mistrů. Snažil se o co nejlepší technické vybavení pracovišť. Vždy požíval osobní autority jak pro své vlastnosti, tak pro odbornou a provozní zkušenosti. Spolupráci s rozhlasem ukončil v polovině ledna 1991.

O vzpomínku na Josefa Kettnera jsem požádala doc. Tomáše Zikmunda, současného vedoucího Tvůrčí skupiny elévů Českého rozhlasu:

„Do rozhlasu jsem nastoupil na jaře 1967. Po krátkém zapracování mě zařadili do „procesu“ jako natáčecího technika. Tam jsem poznal pana Kettnera a od té doby jsme spolu pracovali až do jeho odchodu do důchodu. V té době se jako zvukový mistr specializoval na natáčení hudebních snímků. Velice brzo mě oslovil a vzal si mě k sobě na zkoušku.

Když se zamyslím, jaký byl a jak se k nám mladým choval, musím především uvést, že měl svoji práci rád. Znal se se spoustou umělců z hudebního i divadelního prostředí. Mě si oblíbil a jednou mi řekl, že to zvukařské řemeslo musí někomu předat, a tak mě postupně zasvěcoval nejen do detailů techniky, ale i psychologie. Jak pracovat s umělci, jak se chovat před orchestrem, jak hodnotit své vlastní výsledky. Byl velice kamarádský, otevřený. Zval mě k nim domů, seznámil mě s manželkou a synem. Já jsem ho na oplátku pozval ke svým rodičům do Jičína. Lidé z rozhlasu ho měli rádi. Byl velice komunikativní. Měl na starosti „režii Obecního domu“. Odtamtud se ze Smetanovy síně odbavovaly veškeré koncerty, ale i politické a společenské akce. Nabídl mi, že můžu toto pracoviště zmodernizovat dle svého uvážení. Tak vlastně nenásilnou cestou předával svoje životní zkušenosti nám mladým a začínajícím zvukařům.

Někdy s námi dlouho do noci seděl, poslouchali jsme různé nahrávky, hodnotili je a on měl ke všemu vždy zajímavé povídky. Když jsem s ním jako technik natáčel Straussovou operetu *Netopýr*, tak mi na začátku řekl: „*Jednou budeš zvukař, tak si sedni k mixážnímu stolu a já ti budu dělat technika.*“ To byla výborná škola.

Později, když už aktivně nenatáčel, tak se se mnou stále radil, co a jak zlepšovat. Kde by se dalo něco předělat, co by lidem usnadnilo práci. S nástupem sterea a nových technologií v rozhlase se věnoval inventarizaci technického zařízení. Ale stále chodil na přenosy koncertů a sledoval nás, jestli to děláme dobře.

Už když byl v důchodu, tak za mnou často chodil a já jeho rodinu rád navštěvoval. Syn ho v profesi nenásledoval, vystudoval medicínu. A možná ho to trochu mrzelo.

Vždy pečlivě a kriticky poslouchal přenosy koncertů z Pražského jara a nikdy neopomenul zavolat a sdělit mi své dojmy.“

Václav Bělohavý ml.

Vítězslav Mokoř

1. 11. 1914 Ostrava-Přívoz – 30. 8. 1968 Ostrava

redaktor a publicista

Jak to vlastně všechno začalo? Tatínek (Václav Bělohavý st.) byl vedoucím hudební redakce Čs. rozhlasu v Ostravě, Vítězslav Mokoř už v té době uznávaným redaktorem, publicistou a reportérem nejen sportovním. Řízením osudu se někdy na jaře roku 1954 stalo, že Vitek, jak mu tatínek spolu se všemi kolegy říkal, něco nutně potřeboval telefonicky zjistit. Nejbliže doma u přístroje jsem byl tehdy já (sotva pětiletý), ohlásil jsem se: „Dobrý den, tady je Vašíček...“, pan Mokoř řekl, co mám vyřídit, já jsem to slíbil a na závěr odhlásil: „Tak děkuji a na shledanou!“ s přízvukem po ostravsku na předposlední slabice. Úvod a závěr posléze vetkl Vitek Mokoř do cyklu pořadů Pohlednice z kraje, kde využil hlásek dětského reportéra. Pohlednice se tehdy vysílaly z rekreačních středisek severní Moravy a Slezska živě, záznamy tudíž neexistují. Fotky ano, a jsem na nich, čerstvě vytažený z přehrad na Horní Bečvě, nahatý.

Vítězslav Mokoř se dostal do povědomí posluchačů především sportovními přenosy, ovšem byl také jedním z hlavních aktérů ostravského MEVRO v roce 1949, jeho moderátorem, i když se tohoto termínu tehdy ještě nepoužívalo. Dokázal bezprostředně reagovat na publikum i na výpovědi hostů na pódiu; šlo o pamětníky, nebylo to vždycky lehké. Jeho rozmluvy s Emilem Zátopkem o londýnské olympiádě 1948, s hrušovským řídícím učitelem Lumírem Praskem, se kterým při vzpomínce na F. K. Zemana publikum rozepíval slavnou písničkou „Šedi muha na ščaně“ (šedi mouha na stěně) – „šedi a hajinka, potfurka malinka“.

V. Mokoř se stal předním československým sportovním reportérem, i když se dnes někomu zdá, že neprávem. V Helsinkách 1952 totiž jako by nahradil klasika Josefa Laufera, který na „západ“ jaksí nesměl. Přitom se oba dle rodinných svědectví kamarádili a respektovali se.

Za jeden z nejcennějších Vítkových rozhovorů považuji ten, ve kterém není skoro vůbec slyšet; nebyl jako dnešní moderátoři, kteří potřebují exhibovat. V roce 1949 byla Zátopkova rodná Kopřivnice povýšena na

město. Emil měl za sebou náročný rok, dvakrát se přetahoval s finským Heinem o rekord na 10 km, zažíval spoustu oslav i méně příjemných společenských povinností...

„Závody, ty mně zdaleka tak nevadí a nezatěžují mě. Spíš se mi nelíbí ten přehnaný obdiv ze strany veřejnosti... že je to až nesportovní. ... Bráním se tomu i z toho důvodu, že ta popularita netrvá tak dlouho, rok nebo dva, kdy někdo překoná výkony toho sportovce a zájem veřejnosti se začne točit za někým jiným. Je nešikovné, když někdo se příliš stane závislým na tomto obdivu, když sebevědomí sportovce dosáhne až do nebes, protože pak přijde veliké rozčarování, když to všechno jednou pomine...“

Tolik Emil Zátopek, asi největší světový atlet všech dob, zachycený mikrofonem Vítězslava Mokoře před 65 lety. Prostá, a přitom velice moudrá slova; dnes je slyšíme z úst Bány Špotákové, Jana Železného, Vavřínce Hradilka a dalších předních sportovců. Jen ten rok 1949 je nadčasový.

Vítězslav Mokoř stál u zrodu ostravského studia Československé televize, byl jeho prvním programovým ředitelem už od silvestra 1955, od roku 1961 přešel jako šéf kulturního oddělení do krajského deníku Nová svoboda. Připomeňme, že Ostrava byla společně s Brnem v šedesátých letech městem velmi kulturním a novátorským. Divadelně, hudebně i rozhlasově a televizně.

Sedavá novinářská práce – na rozdíl od té běhavé rozhlasové a televizní – se ovšem neblaze podepsala na zdravotním stavu „pana“ reportéra. Vitek Mokoř – asi i vinou hlubokého osobního zklamání – zemřel 30. srpna 1968.

Moc roků jsme se vlastně ani v myšlenkách nepotkali; až teprve teď jsem si uvědomil, kdo vlastně nakopl mou životní dráhu. Na fotce z Horní Bečvy z léta 1954 se ke mně Vítězslav Mokoř sklání s mikrofonem – a napsal mi k tomu: „Abys měl život pořád pěkný, jako v den, kdy jsme na této Tvé první reportáži fotografovali, Ti přeje Vít. Mokoř.“

Snad nám to přání oběma aspoň trošku vyšlo...

Další jubilea II. pololetí 2014

U jmen rozhlasových tvůrců uvádíme zkratky, které označují číslo Světa rozhlasu nebo publikace vydané Českým rozhlasem, v nichž lze najít medailonky uvedených osobností:

Svět rozhlasu č. 22 – SR 22

„99 významných uměleckých osobností rozhlasu“ – K 1

„99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů“ – K 2

<p>František Fabian 16. 6. 1929 Plzeň – 14. 8. 2002 <i>redaktor, literární kritik, recenzent, překladatel</i></p>		K 1
<p>Karel Lánský 6. 7. 1924 Staňkov, okr. Domažlice <i>politický a organizační pracovník, ved. vnitropolitické rubriky Hlavní redakce zpravodajství, později ředitel Zahraničního vysílání ČsRo</i></p>	<p>SR 22 Jsme s Vámi, budte s námi (vyd. Prostor)</p>	
<p>Václav Daněk 9. 7. 1929 Praha <i>redaktor, překladatel, básník</i></p>	SR 22	K 1
<p>PhDr. Olga Spalová (roz. Srbová) 16. 7. 1914 Polička, okr. Svitavy – 14. 4. 1987 Praha <i>redaktorka, autorka rozhlasových her, divadelní a rozhlasová kritička, esejistka, pedagožka</i></p>	SR 22	K 2
<p>Jiří Hrbas (Miloslav Havel – dobový pseudonym z období jeho spolupráce s rozhlasem) 25. 7. 1914 Praha – 30. 5. 1976 Praha <i>rozhlasový, filmový a divadelní kritik</i></p>	SR 22	
<p>Jana Špačková 30. 7. 1944 Praha <i>redaktorka, publicistka</i></p>		K 2
<p>PhDr. Miroslav Kovářik 15. 8. 1934 Praha <i>recitátor, publicista, editor</i></p>	SR 22	
<p>Vladimír Fišer 21. 8. 1934 Čistá u Rakovníka <i>hlasatel a programový redaktor (manžel hlasatelky V. Fišerové-Pokorné)</i></p>	SR 22	
<p>Ivo Fischer 23. 8. 1924 Letky nad Vltavou, okr. Praha-západ – 6. 12. 1990 Praha <i>básník, textař a libretista</i></p>		K 1

<p>PaedDr. Kamil Horák 1. 10. 1929 Praha <i>pedagog, publicista, komentátor</i></p>	SR 22	K 2
<p>Ludmila Stambolieva (prov. Sládečková, později prov. Rulzová) 9. 10. 1914 Sofie (Bulharsko) – 25. 3. 1991 Praha <i>herečka, režisérka</i></p>	SR 22	
<p>PhDr. Blanka Stárková 9. 10. 1944 Praha <i>literární redaktorka, publicistka, dramaturgyně, moderátorka, překladatelka</i></p>		K 1
<p>Mgr. Miluše Tikalová 28. 10. 1939 Praha <i>novinářka, redaktorka</i></p>		K 2
<p>Bohumil (Míla) Kolář 9. 11. 1939 Praha – 24. 9. 1995 Praha <i>redaktor, reportér, publicista, dramaturg</i></p>		K 2
<p>Otto Kukral 25. 11. 1914 Plzeň – 24. 8. 2000 <i>rozhlasový hlasatel, programový inspektor</i></p>	SR 22	
<p>Libuše Šneková 30. 11. 1919 Praha – 27. 12. 2010 Praha <i>redaktorka, reportérka, publicistka</i></p>	SR 22	K 2
<p>Ing. Milan Dvořák 6. 12. 1934 Prostějov <i>hudební dramaturg, klavírista a skladatel</i></p>	SR 22	
<p>Kamil Pilz (Houba) 21. 12. 1919 Stěnkov, okr. Hradec Králové – ? <i>hlasatel, programový inspektor</i></p>	SR 22	

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

Od 17. listopadu 1989 uplynulo 25 let. To je poměrně dlouhá doba, aby i přímí aktéři událostí pozapomněli, jakým způsobem o dění informovala tehdejší oficiální média. Pro osvěžení paměti dříve narozených a pro informaci těch, kteří tuto dobu znají jen z vyprávění, přináší Svět rozhlasu několik textů rozhlasových zpravodajských relací z listopadu 1989. Pro srovnání publikujeme i několik textů z vysílání zahraničních rozhlasových stanic (RFE, BBC), které Čs. rozhlas pečlivě monitoroval.

2 DOMOVA:

9

??

18.11.89

Hsk/Něm

čtk - d 38

Zpráva Československé tiskové kanceláře k narušení veřejného pořádku při veřejné večerní demonstraci v Praze!

Československá veřejnost byla už informována o veřejném studentském shromáždění uskutečněném při příležitosti 50.ého výročí 17. listopadu 1948 v Praze na Albertově i o průvodu, který zakončil povolenou vzpomínkovou akcí na Vyšehradském Slavíně u hrobu Karla Hyntka Máchy. Její ukončení ohlásili pořadatelé. Už v průběhu této akce byly snahy učinit z ní demonstrativní vystoupení proti socialistickému společenskému zřízení, Komunistické straně Československa a vládě. To se pak plně projevilo v dalším vývoji, kdy dav z podnětu různých lidí se ve večerních hodinách vydal do centra hlavního města. Došlo k narušení klidu a veřejného pořádku zejména v prostoru Národní třídy a Pernštýna. Účastníky nepovolené akce vyzývaly více než 30 minut pořádkové síly k rozchození a vyklizení prostoru, aby mohl být obnoven provoz na komunikaci. Na opakované výzvy se část lidí rozešla. Zbytek v počtu asi 2 tisíc osob pokračoval v demonstraci a stupňoval agresivní chování. K obnovení pořádku a klidu zakročily pořádkové jednotky Veřejné bezpečnosti. Podle dnešních informací z Českého ministerstva vnitra a Životního prostředí bylo při vytlačování demonstrantů z prostoru zraněno 17 osob. Při zákroku došlo ke zranění 7 příslušníků Veřejné bezpečnosti. Na místní oddělení Veřejné bezpečnosti bylo předvedeno 143 osob, z nichž 9 bylo zadrženo pro důvodné podezření ze spáchání trestného činu a 70 osob bylo zajištěno pro přečin. Pořádková pokuta byla uložena 21 osobám.

10911.

Jak jsme už informovali, v pátek ve večerⁿích hodinách došlo v Praze k demonstraci, jejíž účastníci provolávali protisocialistická hesla, vyzývající mimo jiné k odstranění vlády a k fyzické likvidaci komunistů. Západní sdělovací prostředky rozšiřují zprávu, že jeden z účastníků demonstrace zemřel na následky zranění a agengura AFP uvádí dokonce, že zemřeli čtyři lidé. Ministryně školství, mládeže a tělovýchovy České socialistické republiky Jana Synková k tomu zpravodaji Československé tiskové kanceláře sdělila: po důstojných oslavách 50. výročí 17. listopadu na Vyšehradě se vydala část shromážděných do středu města, kde došlo k výtržnostem. Při zásah^u pořádkových sil zde měl být údajně těžce zraněn student Martin Šmíd z matematicko-fyzikální fakulty University Karlovy a měl prý zranění podlehnout. Tyto fámy se nezakládají na pravdě. Martin Šmíd se zúčastnil shromáždění, zraněn nebyl, je zdrav a bude normálně pokračovat ve studiu. Děkan matematicko-fyzikální fakulty University Karlovy hovořil s ním i s jeho rodiči. Jiný student stejného příjmení z matematicko-fyzikální fakulty se shromáždění nezúčastnil. Další informace prověřujeme a vrátíme se k nim v příštích zpravodajských relacích.

19.11. chl/az

16

↑

Jak jsme vás už informovali, západní sdělovací prostředky hlásí, že při zásahu pořádkových jednotek 17. listopadu v Praze byl těžce zraněn student Matematicko-fyzikální fakulty University Karlovy Martin Šmíd, který údajně na následky zranění zemřel 18. listopadu v nemocnici. Tyto fámy se nezakládají na pravdě, neboť děkan Matematicko-fyzikální fakult hovořil s ním i s jeho rodiči. Jiný student stejného příjmení z této fakulty se shromáždění nezúčastnil. Podle sdělení ministerstva xx vnitr se vyskytly případy amatérské výroby a rozšiřování úmrtního oznámení Martina Šmída a snahy o uspořádání pietního aktu k jeho úmrtí. Obracím se proto na veřejnost s výzvou, aby se od této zprávy distancovala a nepodporovala její šíření. Podle oficiálních informací byla všem zraněným neprodleně poskytnuta lékařská pomoc. Nikdo z nich nezemřel ani nebyl těžce zraněn. S lehčími zraněními bylo ošetřeno 36 lidí a dosud je hospitalizováno 10 osob. Mezi zraněnými se nenachází žádná osoba jménem Martin Šmíd a ani žádná osoba tohoto jména dne 18. ~~listopadu~~ listopadu nezemřela.

V souvislosti se záměrně šířeným falešným tvrzením o úmrtí studenta Martina Šmída, byl zadržen Petr Uhl z Charty 77.

19.11. chl/az Jenča

~~Pásek 2, 51-340~~~~pas 1, 60~~

1a

K celé záležitosti je třeba připomenout, že nejen u nás, ale i v mnoha jiných zemích je šíření nepravdivých zpráv trestným činem. To vědí velmi dobře i lidé z Charty 77 a jmenovitě Petr Uhl, který je autorem záměrně šířeného falešného tvrzení o úmrtí studenta Martina Šmída. Z tohoto činu je snad každému soudnému člověku jasné, že lidé jako Petr Uhl a jemu podobní se neštítí skutečně ničeho. Už dřív se někteří z nich nechali slyšet, že pro své další provokace potřebují mrtvolu. Proto také už v srpnu letošního roku doufali, že dojde k tragédii, která by pomohla zvednout vlnu vášně. Když k ničemu takovému nedošlo, jednoduše si chartisté mrtvolu vymysleli. To je přece zpráva, která vyžene lidi do ulic, to je přece důvod ke konfrontaci, kterou si přejí. Kdo se neštítí použít i takovýchto lží, tomu o žádný ~~skutečný~~ politický dialog nejde, i když se bude nakrásně halit do pláště rádoby vlastenectví. Kdo se neštítí použít takových lží, tomu jde jen a jen o vyprovokování společenského neklidu. Tím spíše, že na různých místech Prahy se překvapivě rychle objevila po domácku zhotovená smuteční oznámení, vyzývající opět do ulic, tentokrát k pietnímu aktu. Je na každém občanovi naší společnosti, aby si sám udělal úsudek o pravdivosti tvrzení některých rozhlasů v zahraničí i jejich přispěvatelů z řad takzvané domácí politické opozice. Organizátoři pouličních provokací se totiž chytají každé příležitosti, aby ji mohli zneužít. ("Je třeba zvýšit tlak ulice") - prohlásil Petr Uhl západním novinářům. To také vysvětluje, proč jemu a dalším chartistům je každé historické výročí záminkou a žádná památka jim není dost svatá. Na nic a na nikoho neberou ohledy a všechno zneužívají s jediným cílem - rozvracet společnost.

191189 2130 ŽTK
191189 2135 ŽTK

30 PRŮVĚ JU
DO STALITUT
ZPRAVY ŽTK

~~191189 2130 ŽTK~~ : 4 ruž
= ~~II. Pražské skupiny mladých tzv. pietní akce~~
= ~~Praha 10. listopadu 1968~~ - Pod záminkou údajného úmrtí
studenta matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy
Martina Šmida zorganizovaly dnes odpoledne a večer na několika
místech v centru Prahy skupiny mladých lidí tzv. pietní akce. I
přesto, že pražský pouliční rozhlas v několika relacích tuto
lživou zprávu dementoval, těchto shromáždění s účasti kolem
5000 osob.

Průběh těchto akcí prokázal úmysl autorů zkreslené
informace za každou cenu vyvolat neklid a protisocialistické
náladu, tentokrát založeně na nepravdě a na manipulaci vědomí
lidí.

= ~~191189 2130 ŽTK~~
191189 2139 ŽTK

19.11.1989 Chl/Vy

~~ČTK-d-30~~

DO MOVA;

9

Jak jsme vás už informovali, bylo v pátek v Praze na Albertově povoleno studentské shromáždění a průvod k 50. výročí 17. listopadu 1939. Už v průběhu shromáždění byly snahy učinit z něho demonstrativní vystoupení proti socialistickému společenskému zřízení. Po ukončení vzpomínkové akce se dav z podnětu různých lidí vydal do centra Prahy a narušil klid a veřejný pořádek. Po opakovaných výzvách k rozchodu zakročily proti asi 2000 osob pořádkové jednotky Veřejné bezpečnosti. Zraněno bylo 17 osob a 7 příslušníků. Ze 143 předvedených osob bylo 9 zadrženo pro podezření ze spáchání trestného činu a 70 zajištěno pro přečin. Pořádková pokuta byla uložena 21 lidem.

20. 4. 89

chl/pv

1

čtk-d-45

12

Předseda české vlády František Pitra vystoupil včera v Československé televizi k závažným událostem dnešních dní. Uvedl, že mladá generace patří k těm nejkritičtějším posuzovatelům našich praktických kroků a zdůraznil, že program přestavby a demokratizace s mládeží plně počítá a zve ji k aktivní účasti. Naším programem však nemohou být zmatky, nepořádky a chaos, a proto se obracím na vás všechny spoluobčany, uvedl František Pitra s tím, že žádná krajnost a neuváženost nemohou vést společnost kupředu. Drtivé většině našeho lidu záleží na pokojném vývoji na tom, aby se nám dařilo lépe rozvíjet naše hospodářství, lépe uspokojovat potřeby našich lidí. Aby v každé rodině vládl pocit jistoty a pohody. Nesnadné úkoly, které jsou před námi, vyžadují plné soustředění sil každé z nás. Vyžadují tvořivost, rozvahu a občanskou odpovědnost, zdůraznil předseda české vlády, František Pitra.

20.11.89

ohl/pv

tisk

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

Dnešní Rudé právo ^{A PRAVDA} přináší ^{ES!} úvodník nazvaný "Rozhodně proti provokacím". Připomínají ~~se~~ v něm události posledních dnů, kdy se různé skupiny osob snaží za aktivní podpory některých západních sdělovacích prostředků vyvolat konfrontaci se státní mocí, destabilizovat politickou situací a navodit ovzduší společenského neklidu u nás. Jsou organizovány různé trzany a vyhlášovány výzvy ke stávkám. Záminkou se stala nepravdivá zpráva o údajné smrti jednoho nebo dokonce čtyř účastníků páteční manifestace pražských studentů, která byla zneužita k provokačním vystoupením v ulicích Prahy. V úvodníku se připomíná, že shromáždění a průvod pražských studentů mělo být pietní vzpomínkou památce Jana Opletala a dalších studentů zavražděných před 50-ti lety německými okupanty. Pietní akce však byla zneužita k jiným cílům. Někteří ze zvláštních zpravodajů západních sdělovacích prostředků ^{už} předem ohlašovali, že se počítá s krveprolitím, což jasně naznačuje, že šlo o předem připravený pokus k vyvolání záměrné provokace. I když během průvodu byla vyvolávána protisocialistická hesla, byli příslušníci veřejné bezpečnosti povoláni až poté, kdy část účastníků manifestace odešla do ulic vnitřní Prahy a ^{hrozilo} ~~veřejné~~ veřejné pořádku ^{EK!}. Agresivní jádro demonstrantů vyvolalo střet se silami pořádku, došlo k šarvátkám, byli zranění na obou stranách. Úvodník Rudého práva ^{A PRAVDA} dále ^{je} korstuje, že do oběhu byla dána nepravdivá zpráva o smrti jednoho z účastníků demonstrace, okamžitě ji rozšiřovaly nezákonné skupiny a někteří západní sdělovací prostředky, a to přes opakovaná dementa příslušných československých míst. V takto vyvolaném, vyhroceném ovzduší začaly být v sobotu a v neděli organizovány v ulicích Prahy nové demonstrace. Jak se dále v úvodníku píše, naše společnost už druhý rok jde cestou přestavby a demokratizace. Řešíme řadu nahromaděných problémů, usilujeme o zásadní změny ve všech sférách naší společnosti. Počítáme při tom se všemi poctivými občany naší země. S komunisty i nekomunisty, příslušníky dalších politických stran. Rudé právo ^{A PRAVDA} připomíná ^{ji} slova přednesená soudru

- 2 -

Milostěm Jakešek na nedávné celostátní konferenci SSM, kde řekl : jsme pro upřímný, čestný dialog se všemi, kdo chtějí na bázi ústavy nacházet východiska a sjednocovat své síly v zájmu dalšího socialistického rozvoje naší země. Dialog nelze však vést anonymně, nebo cestou takových po ulicích demonstrací, jejichž cílem je provokovat, vyvolávat napětí ve společnosti, porušovat veřejný pořádek různými výzvami. Za pomoci některých západních sdělovacích prostředků útočit na naše společenské zřízení a pod hesly demokratizace usilovat ve skutečnosti o opuštění socialistické cesty rozvoje. V této chvíli, připomíná se v úvodníku dnešního kucého práva^{LA PRAVDY} je třeba zachovat rozvahu a odsoudit provokace, jejíž cílem není zdokonalení socialismu, a zlepšení života lidí, ale společenský chaos.

~~.....~~

2

20.11.89 Mk/Něm čtk - d 45

~~Podle~~ Vedení Výboru československé veřejnosti pro lidská práva a humanitární spolupráci, ~~UDALO PROHÁŠENÍ, VE KTERÉM SE UVAŽÍ:~~
V posledních týdnech a měsících jsme svědky aktivizace různých vrstev naší společnosti, která svědčí o nespokojenosti s dosavadním průběhem přestavby a demokratizace. Jako každá jiná, i naše společnost je názorově velmi diferencovaná. Tato diferencovanost by neměla vést k násilným konfrontacím, které ^{od}nespovídají demokratickým a humanitním tradicím našich národů a národností. Jsme však znovu svědky zcela opačných přístupů. Události posledních dnů nás vedou k tomu, abychom upozornili na přijaté mezinárodní závazky helsinského procesu v oblasti lidských práv a svobod občana. Výbor se obrací na státní orgány s žádostí o důkladné přešetření postupu pořádkových sil v uplynulých dnech a žádá o urychleno aplikaci mezinárodních závazků ve společenské praxi. ~~jde totiž o zachování základních hodnot socialismu a udržování socialistické zákonitosti.~~ Vzhledem k závažnosti problematiky výbor se bude těmito otázkami podrobně zabývat na svém nejbližším zasedání.

20.11.89

Mk/Něm

čtk - d 53

19

Generální tajemník ústředního výboru Komunistické strany Československa a předseda ústředního výboru Národní fronty Miloš Jakeš se dnes v Praze setkal s předním funkcionářským aktivem Svazu československo-sovětského přátelství. Poděkoval funkcionářům svazu za práci, kterou vykonávají a ocenil dosavadní činnost této organizace. Zabýval se odkazem Velké říjnové socialistické revoluce a pozornost věnoval také úkolům svazu v nynějším období uskutečňování programu hospodářské a společenské přestavby. Zdůraznil, že k přestavbě přistupuje každá socialistická země, podle vlastních potřeb, podmínek a tradic. Miloš Jakeš dále připomněl, že základní podmínkou úspěchu přestavby je zachování hospodářské, společenské a politické stability. Jakékoli pokusy o její narušení, o vyvolávání chaosu a anarchie jak se o to pokoušejí různé síly, které se snaží v tyto dny manipulovat s částí naší kulturní fronty, zejména dramatických umělců a mládeže, mohou jediné vážně ohrozit uskutečňování potřebných změn a zavést společnost do krize s nepředvídatelnými důsledky. Současná doba vyžaduje od vše opravdovou občanskou odpovědnost, rozum a rozvahu. K tomu může významně přispět i Svaz československo-sovětského přátelství. Jitření emocí a vášně neprospívá rozvíjení racionálního, kulturního dialogu o všech naléhavých otázkách přestavby, rozvoje socialismu, za který se plně stavíme a který potřebujeme, konstatoval Miloš Jakeš.

- A 16 -

Havel

Čs. rozhlasPro informaci!

18.-19. listopadu 1989

I. Havel o průběhu pražské manifestaceHlas Ameriky - česky (17. listopadu - 21.00)

A nyní krátká aktualita k momentálnímu průběhu událostí v Praze:

Před několika minutami jsme se spojili s I. Havlem v Praze a získali několik dalších informací o současném průběhu manifestace v Praze.

"Ten průvod, když to na Vyšehradu skončilo, šel monolitně až dolů, pak vyšel na nábřeží, šel kolem Mánesu, kolem Národního divadla, tam zatočil na Národní třídu a dále bez žádného zásahu - naopak tak vždycky v těch bočních ulicích stál policajt, který tam držel ta auta, aby do toho nevjela, nebo něco takového, co vypadalo téměř jako pod ochranou. Na Národní třídě, až se čelo dostalo k Máji, tak se to jako zarazilo a z toho se poznalo, že něco není v pořádku. Do té doby byla neustále hesla, všichni veselí a zpívalo se a byla velice povznesená nálada.

Tam oni zatarasili průchod na tom Peřtýně. Byly tam asi čtyři řady těch v těch přílbách, těch policajtů. A mezitím, on to zřejmě byl dlouhý průvod, to bylo jako několik kilometrů dlouhé, protože skutečně, když jsme byli u Žofína, tak jsme viděli, že už jde na Národní třídě, a za námi daleko ještě šel. A normálně s rozvinutými transparenty a všelijakými zajímavými hesly, jak je určitě někdo takhle už zaregistroval. No a tohle se všechno stlačilo, tak se to namačkalo v té oblasti od Peřtýna za ten kostel na Národní třídě u svazu spisovatelů, kde to bylo tedy hlava na hlavě. Zezadu se udělal další kordón, takže to tam jakoby skřípli mezi dva kordóny a jediná úniková cesta byla taková malá ulička Mikulandská, ovšem nikdo neunikal, všichni se vzájemně podporovali, bylo skandování My chceme na Václavské náměstí! Pak jako dost dlouho to bylo, než oni začali vyhlášovat, jak to vždycky dělají, z těch policejních tlampačů, to

I. Havel o průběhu pražské manifestace

(Hlas Ameriky - česky)

Telefonická zpráva o pohybu průvodu demonstrantů v okolí Národního divadla a o zásahu bezpečnostních sil proti nim.

- A 17 -

Čs. rozhlasPro informaci

18.-19. listopadu 1989

rozejděte se. Obvykle potom zasahují. Tady ale dost dlouho nezasáhli, takže ten dav tam prostě byl a třeba si všichni sedli jednou, nebo pak zase naprosté ticho, pak zase všichni hulákali a skandovali hesla, pak se zpívala hymna, zpívalo se Nepudeme domů Ach synku, synku a podobně. A pak po nějaké době začali zasahovat. Začali jako - já jsem byl v davu, takže nemám přehled, jak to bylo to, ale v jistou chvíli začali být velice tvrdí, tak jako vždycky vběhli do toho davu, chytili ho a začali ho mlátit tím pendrekem a odvádět, jako odhánět k těm autobusům, které tam měli připravené. Tak jsem dopadl i já s mojí ženou, protože jsme tam stáli přímo u metra a tam nás si tam vybral jeden policajt a Dáša se mě chytla, takže nás oba odvedli, ale měli jsme velké štěstí, že nás pak pustili, protože mně našli vědecký článek v angličtině, o kterém si mysleli, že je nějaký podvratný dokument, ale pak si to nějak zjistili, co to je, pak nevěděli, co s tím, tak nás teda pustili."

Otázka: Legitimovali vás?

"No samozřejmě, a zapsali. Jinak jako někteří lidé dopadli dost špatně. My jsme dostali pendrekem trochu, ještě je to cítit tečka, ale fakt je ten, že to nechali v naprostém klidu až na ten kerštýn a tam jako tvrdě, nesmlouvavě zasáhli."

sl

pm

Havel

- A 8 -

Čs. rozhlasPro informaci!

20. listopadu 1989

J. Harris k vyjádření V. Havla

BBC - slovensky (20. listopadu - 16.30)

Nejznámější československý disident dramatik Václav Havel prozradil, že členové vedení KSČ navázali kontakt s opozicí v souvislosti se současným vývojem v Československu. Více o tom Jeremy Harris, náš korespondent, z Prahy:

Havel řekl, že země prožívá nejvýznamnější dny od potlačení reform pražského jara před více než dvaceti lety. Lidé mohou otevřeně vyzývat k demokracii a svobodě. Začíná se vytvářet skutečná opozice. Podle Havla komunistická strana dospěla k názoru, že se přiblížil čas, kdy bude třeba nahradit jejího vůdce Miloše Jakeše. Mohlo by se to stát zítra anebo také za šest měsíců, což nic nemění na skutečnosti, že se už rozpoutal boj o jeho nahrazení.

Jak se Havel vyjádřil, nejvyšší kruhy režimu vystrkují tykadla, aby naznačily opozici, že s ní budou počítat, až nadejde pravý čas. Havlova prohlášení očividně naznačují, že přes dojem semknuté neústupnosti, jímž československé vedení působí na veřejnosti, už v soukromí uznalo, že změny v Československu stejně jako jinde ve východní Evropě jsou nevyhnutelné.

Dosud krotcí partneři komunistické strany také začínají projevovat známky nezávislejšího myšlení. Vůdce socialistické strany se zúčastnil setkání nové střechové opoziční skupiny nazvané Občanské fórum a projevil svou podporu její činnosti. Přítomno bylo i mnoho členů jiných oficiálních organizací včetně komunistické strany.

vb

J. Harris k vyjádření V. Havla

hp

(BBC - slovensky)

Podle V. Havla členové vedení KSČ navázali v souvislosti s posledním vývojem kontakt s opozicí. Strana dospěla údajně k názoru, že změny v Československu jsou nevyhnutelné.

Havel

- A 34 -

Čs. rozhlasPro informaci!

20. listopadu 1989

J. Naegele o kontaktech čs. vedení s V. Havlem

Hlas Ameriky - česky (20. listopadu - 18.30)

Vedoucí obhájce lidských práv Václav Havel prohlásil, že byl kontaktován československým vedením k možné budoucí politické spolupráci. O podrobnostech referuje Julian Naegele:

Dramatik a obhájce lidských práv Václav Havel prohlásil, že jej i ostatní členy opozice pokusně kontaktovali členové československého vedení. Jak Václav Havel prohlásil, oficiální činitelé trvali na tom, uchovat tyto pokusy o kontakt v tajnosti, a snažili se to provádět takovým způsobem, aby to nebylo možné dokázat. Žurnalisté se dnes Václava Havla ptali v jeho přeplněné pracovně v rámci této první tiskové konference, zda pokládá předsedu vlády Ladislava Adamce za potenciálního partnera k dialogu.

Václav Havel se pousmál a řekl, že mezi pokusnými kontakty k navázání spojení s opozicí byl i kontakt ze strany Ladislava Adamce. Václav Havel také uvedl, že všechna podobná jednání mají podle všeho ukázat, že se má s nimi počítat, pokud bude situace zralá. Václav Havel neuvedl žádné další podrobnosti o těchto setkáních. Podle slov Václava Havla členové současného československého vedení mají pocit, že čas, kdy generální tajemník komunistické strany Miloš Jakeš a jeho stoupenci musí být nahrazeni novou sestavou vůdců, se rapidně blíží.

Jak Václav Havel uvedl, může k tomu dojít kdykoli - zítra, nebo za půl roku. Václav Havel odpovídal na dotazy novinářů česky i anglicky. Nyní uvádíme anglickou verzi jeho odpovědi a v naší dvouhodinové relaci uslyšíte i jeho odpovědi v češtině.

vb J. Naegele o kontaktech čs. vedení s V. Havlem

(Hlas Ameriky - česky)

Informaci o údajných kontaktech čs. oficiálních činitelů s V. Havlem týkajících se možné budoucí politické spolupráce opírá autor sdělení V. Havla na improvizované tiskové konferenci.

A 34

- A 11 -

*souč. sit.*Čs. rozhlasPro informaci!

18.-19.listopadu 1989

M. Haigová k událostem v Československu

BBC - slovensky (18. listopadu - 16.30)

Zatím největší demonstraci v Praze za posledních 20 let bezpečnostní jednotky velmi surově rozehnaly. Naše redaktorka M. Haigová se v následujícím komentáři zabývá tím, jak toto jednání bezpečnostních jednotek souvisí s úsilím československé vlády působit reformním dojmem:

Československé úřady vysílají do světa velmi protichůdné signály. Očití svědkové označili zacházení s demonstranty včera večer v Praze za jedno z nejbrutálnějších, jaké kdy viděli, zatímco oficiální rozhlas obvinil účastníky z protisocialistických provokací. V uplynulém týdnu však občanům ČSSR oznámili, že už nebudou potřebovat víza na cesty na Západ. Několik obviněných, které předtím postavili před soud za údajné politické přečiny, propustili. Někteří členové vedení komunistické strany udělali neobyčejně kritická prohlášení o současných poměrech v zemi a o potřebě nové politiky. Očividně se snaží získat si pověst reformátů po 20 letech politiky rigidní ortodoxní ideologie, kterou původně nastolily tanky Varšavského paktu, kterou dnes udržují navzdory změnám v Sovětském svazu a v jiných východoevropských zemích.

Stále více lidí se ptá, zda se Československo může úplně izolovat od všeobecného reformního trendu. Tamní vedení musí být šokováno, když vidí, jak byli odstranění dobře zabydlení vůdci v Bulharsku a ve východním Německu a jakým tempem se vyvíjejí události od jejich odchodu. T. Živkov a E. Honecker nejenže ztratili moc, ale i je veřejně hanobí. Je jen pochopitelné, že jejich kolegové v Československu se pokoušejí vyhnout podobnému osudu. Ale události by je mohly zaskočit. V polovině prosince se má konat zasedání ústředního výboru, které má pravomoc měnit vedení. Spojenci Československa me-

- A 12 -

Čs. rozhlasPro informaci!

18.-19. listopadu 1989

zitím přicházejí s radami, jak by si vedení v Praze mělo počínat. Vedoucí ideolog J. Fojtík podnikl včera krátkou návštěvu do Moskvy, během níž jednal o obnově systému se svým sovětským resortním kolegou V. Medveděvem. Dokonce i Fojtík, považovaný za arcistoupence tvrdé linie, cítil potřebu prohlásit, že reformní proces v Československu se musí urychlit. Stejným dechem však tvrdil, že v uplynulých dvou letech se uskutečnily významné změny, což je názor, s nímž se zjevně neztotožňují demonstranti v Praze.

Příští týden v úterý navštíví Prahu nový východoněmecký vůdce E. Krenz. Podle některých východoněmeckých pramenů to byl on, kdo 9. října osobně zabránil bezpečnostním oddílům v Lipsku, aby střílely na demonstranty, jak předtím nařídil E. Honecker, čímž Krenz pomohl vyhnout se masakru. Některé zprávy za to připisují zásluhu i místním činitelům včetně K. Mašura, který je dirigentem známého orchestru Gewandhaus. Ať je správná jakýkoliv z těchto verzí, fakt je ten, že ve východním Německu se už demonstrace nepotlačují silou, a to je poselství, které zřejmě přiveze s sebou do Prahy E. Krenz.

Jeho hostitelé však budou pravděpodobně mít zájem o jiné aspekty nejnovější Krenzovy činnosti. Kolují například pověsti, zatím nepotvrzené a pravděpodobně nepotvrditelné, podle nichž Krenz osobně zosnoval spiknutí s cílem svrhnout E. Honeckera. Pokud v Československém vedení existují takoví, kteří by se rádi zbavili stranického vůdce M. Jakeše, jistě doufají, že E. Krenz jim pošeptá, jak na to.

sl

zj

M. Haigová k událostem v Československu

(BBC - slovensky)

Úvaha o perspektivách vývoje v Československu ve světle posledních událostí v Praze a nadcházející návštěvy E. Krenze v ČSSR.

A 11-12

PŘÍLOHA

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ROZHLASOVÁ TVORBA DANIELY FISCHEROVÉ

Lenka Veverková

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Alena Zemančíková

Datum obhajoby: 4. září 2014

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2014

Úvod

„Próza je osamělá výspa, kde si autor cosi vševědoucně mumlá, netuše nikdy pro koho. Divadlo je mumraj bavev, pohybů a zvuků, které si žijí po svém, a strašná vystavenost až příliš přítomnému soudu publika. Rozhlasová hra je ideální soutok toho, v čem se cítím nejlíp, a bezprostřednosti soudu, kterou unesu. Slovo si musí vystačit samo – co v něm není, nenajdete jinde. A přitom je to společenství, kontakt, herci, život – nikoli přísné slovo prózy, která mi nahání spíš strach. Myslím, že rozhlas je velmi krásné médium,“¹

napsala Daniela Fischerová před premiérou své první hry v roce 1989. O pětadvacet let později je jednou z nejzásadnějších rozhlasových dramatick v České republice. Její rukopis je nezaměnitelný a témata jejích her jsou stále aktuální.

Toto jsou vybrané kapitoly z bakalářské práce, jejímž cílem bylo představit Danielu Fischerovou jako jednu z nejzásadnějších rozhlasových osobností současnosti a seznámit čtenáře s jejími rozhlasovými hrami.

1. Daniela Fischerová – portrét dramaticky

Spisovatelka, scenáristka a dramatická Daniela Fischerová se narodila 13. února 1948 v Praze. Je dcerou překladatelky Olgy Frankové (1909–1969) a hudebního skladatele Jana Franka Fischera (1921–2006). Po maturitě na Střední všeobecně vzdělávací škole v roce 1965 se rozhodla pro studia dramaturgie a scenáristiky na FAMU. Vysokou školu ukončila roku 1971 diplomovou prací *Nemesis, mimesis*. Krátce pracovala jako scenáristka *Filmových studií Barrandov*, v letech 1973–1974 byla odpovědnou redaktorkou nakladatelství Orbis. Od té doby je na volné noze. Působila jako externí pedagožka na DAMU, nyní vyučuje obor *Tvůrčí psaní* na *Literární akademii Josefa Škvoreckého*². Je členkou výboru *Českého centra Mezinárodního PEN klubu*. Vede semináře non-verbální komunikace, píše pro rozhlas i pro divadlo. Je vdaná, jejím manželem je fotograf Jindřich Špicner, má jednu dceru. Mezi její záliby patří jóga, astrologie a psychoterapie.

Přestože autorka debutovala za normalizace, nikdy nepsala díla pro režimní, naopak skrývala ve svých alegoriích různé narážky na tehdejší dobu. Jedním z rysů dramatiky za normalizace byl návrat k historické tematice, a to ve všech funkcích – prostor pro volnou fabulaci, připomenutí národních tradic, šance, jak obejít cenzuru... V počátcích své tvorby si Fischerová vybírá látky starších příběhů, které se z různých důvodů dotýkají tehdejších problémů. Čerpá z francouzských, německých, orientálních, antických pohádkových příběhů, které jsou díky jejich jinotajům stále aktuální.

Její debutové drama o fiktivním procesu s básníkem Françoisem Villonem *Hodina mezi psem a vlkem* bylo 24. dubna 1979 nastudováno Lubošem Pistoriem v *Realistickém divadle* v Praze. Villon touží zpívat podle svého, ale zároveň je nucen reagovat na útoky moci, jež vyžaduje souhlas, když ne mlčení. Pro alegorické paralely s dobovou realitou byla inscenace takřka okamžitě, po čtyřech uvedeních, zakázána a další hry Daniely Fischerové se nesměly sedm let scénicky provozovat. Ohlas hry byl však značný a divadelníci byli upozorněni na existenci výjimečného talentu. I přestože autorce bylo znemožněno veřejně působit, stejně jako Villon se přesvědčila, že sebetvrdší zákaz nemůže myšlenku uvěznit.

Na jeviště se vrátila až roku 1986 hrou *Princezna T.*, vlastní verzí staré orientální pohádky o kruté čínské princezně Turandot. Hru opět režíroval Luboš Pistorius, premiéra byla v den státního svátku 28. října 1986 ve *Státním divadle Z. Nejedlého* v Ostravě. Hudbu k inscenaci složil její otec Jan F. Fischer. Moderní tragédie byla jednou z divadelních událostí doby těsně před listopadem 1989. Citát ze hry „*Ďábel nekupuje nikdy polovinu duše*“³ je také jedním z motivů této hry, jejíž hrdinové kdysi v nerovném souboji, ale z vlastní vůle, ztratili svobodu. Inspirována legendou o krysařovi a dochovanými informacemi o starém německém městě Hameln, napsala hru *Báj*. Hra o konfliktu mezi jedincem a mocí byla inscenována 28. listopadu 1987 v režii Pavla Palouše v *Divadle Petra Bezruče* v Ostravě. Nadčasový spor mezi dobrem a zlem Fischerová zobrazuje v bezvýhodné uzavřenosti v totalitní společnosti. Obě hry varují před kompromisy a ústupky a nabádají k životu v pravdě. Řeší také v dobovém kontextu aktuální problém kolaborace se zlem a mocí, v reakci na normalizaci míří k postižení obecné krize hodnot a soustředěně se zabývají především střetem jednotlivce s mechanismy moci.

Téma soudního procesu využila i ve hře *Fantomima* (premiéra 20. října 1995 v režii Jakuba Špalka v *Divadle v Celetné*), jež je koncipována pro dva herce a dvě figuríny. Postupně se autorka přesouvá ze společenské roviny problémů do soukromých měřítek. O střetnutí dvou protikladných světů vypráví komorní hra *Náhlé neštěstí*, v níž se v psychiatrické léčebně potkává žena vydávající se za antickou Niobé s mužem, jenž se cítí být biblickým Jobem (premiéra 1. června 1993 ve *Viole* v Praze, režie: Hana Kofránková). Dalšího pohádkového vzorce využila ve hře *Pták Ohnivák* (premiéra 7. prosince 2000 ve *Stavovském divadle* v režii Zbyňka Srby). Pták Ohnivák v jejím podání pojednává o cestě za poznáním sebe samého.

V roce 2008 získala pod pseudonymem Jan Frank 3. místo v soutěži o *Cenu Alfréda Radoka* za hru *12 způsobů mizení aneb Mág*. Hru režírovala Barbara Herz, premiéra byla 16. dubna 2011 ve skladu kostýmů *Divadla Husa na provázku*.

Do prostředí literárního světa vstoupila Daniela Fischerová v roce 1973 díky své prvotině *Kouzelník Žito*, jež byla určena dětským čtenářům. Ostatně spisovatelčina tvorba v období 70. let směřovala kvůli zakazu inscenování jejích divadelních her právě k dětem. Napsala již více než pětadvacet dětských knih, mezi něž patří např. *Povídání s liškou* (1978), *O rezavé veverce* (1982), *Lenka a Nelka neboli AHA* (1994), *Duhové pohádky* (2003), *Kouzelná lampa* (2010), *Milion melounů* (2012)...

V osmdesátých letech se uplatnila jako scenáristka krátkých, animovaných, televizních i celovečerních filmů: *Neúplné zatmění* (1982, režie: Jaromil Jireš), *Hry pro mírně pokročilé* (1986, režie: Ota Koval), *Černá slečna, slečna Černá* (2002, režie: Petr Nikolaev), *Stínu neutečeš* (2009, režie: Lenka Kny). Spolu s Věrou Chytilovou spolupracovala také na scénáři k *Vičí boudě* (1986, režie: Věra Chytilová). Podle její divadelní hry *Náhlé neštěstí* vznikla stejnojmenná televizní inscenace (1995, obě v režii Hany Kofránkové). Je také autorkou scénářů k večerníčku *Pohádky z Větrné Lhoty* (1985, 13 x 9 dílů, režie: Boris Baromykin) a televizním pohádkám *Zakletá třínáctka* (1992, režie: Ondřej Kepka) a *Princezna Ano* (2009, režie Hynek Bočan). Filmový scénář *Spolu* (2005) o osudech siamských dvojčat zatím nebyl realizován.

Daniela Fischerová napsala knihy próz *Hvězdy a osudy* (1993), *Prst, který se nikdy nedotkne* (1995), *Duhová jiskra* (1998) a *Jiskra ve sněhu* (1999), knihu aforismů, nápadů, úvah a útržků situací či rozhovorů na ulici *Přísudek je v této větě podmět* (1996), román o filozofické problematice lidského poznání, smyslu života a vrstev osobnosti a duše *Happy end* (2005) a dvě knihy detektivních povídek *Tři vraždy a král* (2012) a *Sváteční vraždy* (2013). Je autorkou libreta k opeře svého otce Jana F. Fischera *Obřady* (1990). Spolu s dalšími autory vydala mezi lety 1994–1996 učebnice a pracovní sešity občanské výchovy pro druhý stupeň základních škol (*Občanská výchova 1–3 pro 6.–9. ročník*).

Je neodmyslitelnou autorkou rozhlasových her: *Zapřený Albert* (1989), *Čeho se bojí Mistr* (1990), *Neděle* (1991), tři mini her: *Dívka se zázračnou pamětí*, *Micura nežere*, *Král omylů* (všechny 1991), dále *Velká vteřina* (1992), *Andělský smích* (1994), *Anděl a kniha rekordů* (1995), *Cesta k pólu* (2008), *Nevděčné děti* (2010), pohádky *Šustidlo* (2014) a deseti minutových her. Spolupracuje především s režisérkou Hanou Kofránkovou.

Podle dvou svých rozhlasových her napsala také filmové scénáře pro televizi. *Andělský smích* s Dagmar Veškrnovou-Havlovou, Zuzanou Bydžovskou a Lindou Rybovou (režirovala v roce 1995 Lucie Bělohradská), *Dívku se zázračnou pamětí* s Vlastimilem Brodským, Gabrielou Vránovou a Klárou Pollertovou-Trojanovou (režiroval o rok později Ondřej Kepka).

2. Hry Daniely Fischerové

2.1. Charakteristika her Daniely Fischerové

„Většina dramatiků si myslí, že rozhlas je něco míň efektního než scéna, že rozhlasová hra je jen taková druhá odmocnina divadla. Ale pro mě má to spojení dramatu a neviditelného slova tak silné kouzlo, že hry pro rozhlas píšou snad nejraději ze všech médií a žánrů, které znám,“⁴

řekla v rozhovoru pro *Dobry Večerník* v roce 1996 dramatička Daniela Fischerová, v té době autorka již šesti rozhlasových her a třech minidramat. O osm let později na její radiofonní seznam přibýly dvě rozhlasové hry, jedna rozhlasová pohádka pro děti a deset her minutových. Právě rozhlas se pro ni stal médiem, skrze které se může nejnadhěji a nejpřesněji vyjádřit. „Setkání Daniely Fischerové s rozhlasem, které přerostlo v úzký a trvalý vztah, není otázkou pouhého nezbytí, ale volbou srdce,“⁵ píše Jitka Škapíková.

Jméno režisérky Hany Kofránkové je spjato téměř se všemi rozhlasovými hrami Daniely Fischerové. Pouze první hru *Čeho se bojí Mistr* režiroval Josef Červinka. Více než čtyřicetiletá spolupráce s jednou jedinou režisérkou zajistila kontinuitu a soudržnost tvorby Daniely Fischerové. Obě dvě – jak dramatička, tak režisérka – kladou ve své tvorbě důraz na slovo. Pro Danieľu Fischerovou jsou nejdůležitější repliky, které precizně a velmi dlouho propracovává, pro Hanu Kofránkovou je to herec a jeho práce na textu. Možná právě proto lze autorčin rukopis velmi snadno rozpoznat mezi ostatními rozhlasovými hrami dalších autorů.

Za kmenovou dramaturgyni Daniely Fischerové je označována Jarmila Konrádová, jež s ní spolupracovala na čtyřech rozhlasových hrách (*Neděle*, *Velká vteřina*, *Andělský smích* a *Anděl a kniha rekordů*) a třech minidramatech. Dalšími dramaturgy byli Josef Hlavnička (*Čeho se bojí Mistr*, *Zapřený Albert*), Martin Velíšek (*Cesta k pólu*) a Hynek Pekárek (*Nevděčné děti*). Dramaturg v případě Fischerové nefunguje jako člověk, jenž autora usměrňuje a jeho text koriguje, ale spíše jako ten, který autora stimuluje a dává mu nové podněty. „Je důležité někoho motivovat, oslovit člověka a třeba ho i vést,“⁶ vysvětluje Konrádová, která Fischerovou přivedla k napsání hry *Neděle*, ale také především k žánru mikroher. K psaní pro rozhlas však Danieľu Fischerovou přivedl dramaturg a překladatel Josef Hlavnička. „Cílem působení dramaturga v rozhlase by mělo být maximální využití možností autora a jeho dramatické látky právě pomocí rozhlasových prostředků, hledání její autentické a nejpůsobivější formy,“⁷ vysvětluje Hlavnička význam pozice „rozhlasový dramaturg“.

Fischerová již od začátku své rozhlasové kariéry upoutává svým výrazným a osobitým rukopisem, charakteristická je pro ni verbální úspornost a promyšlená dramatická konstrukce. „Drama přece jenom vyžaduje koncepci, neobejde se bez určité konstrukce, je víc nakloněno tomu, čemu se říká mužské myšlení. Konstrukce se během psaní sice může změnit, ale ne nějak drasticky, je vždycky hotová dopředu.“⁸ vysvětluje Fischerová svou pevnou kompozici a vnitřní řád, jenž je typický pro její dramata. Ta se vyznačují také precizní literární úrovní a především bohatým jazykem, jímž autorka dokáže velmi obratně charakterizovat, a tím pádem oživit postavy svých her. Navíc disponuje přirozeným citem pro rytmus a zvukomalebnost řeči: „Mám přebujelý, nutkavý smysl pro rytmus. Neustále říkám repliky nahlas nebo v duchu, mám velmi jasnou představu o tom, jak je kadence vystavěna rytmicky. Mnohdy, což je moje minus, dám přednost slovu rytmickému před slovem obsahově přesnějším,“⁹ popisuje autorka svou práci na rozhlasových hrách.

„Má mimořádný cit pro specifika rozhlasu, dokáže aktivovat fantazii posluchače a stimulovat jeho myšlení,“¹⁰ píše o Fischerové Škapíková. Fischerová má talent předat příběh a jeho poselství verbálně, nechybí jí smysl pro

humor a hravost se slovy. Její jazyk je hutný a každá replika nese informaci, která děj posouvá dál. Text je navíc ozvláštňen zajímavými, neotřelými jazykovými spojeními, přirovnáními a metaforami. Promluvy postav jsou propracované, slova nechybí, ani nepřebývají. Pravě replikami jsou formovány postavy jejich dramát, každá má přítom specifický styl řeči a vyjadřování, které je vlastní jen a pouze jí. Vzniká tak pestrá směsice charakterů, ale zároveň i jazykových prostředků a poloh.

V dramatech Daniely Fischerové jsou nositeli děje postavy. Proto je jejich počet velmi omezený, ve hrách se nevyskytují žádné „pomocné postavy“, které by ulehčovaly odvyprávění děje. Každá postava má svůj protipól, jenž ji vyvažuje. Díky tomu se tak musí konfrontovat s protikladným typem, který jí kontrastuje jak smýšlením a názory, tak jazykem a vyjadřováním. Většina postav si do dramatu přináší traumatizující zážitek již z minula, o kterém se posluchač postupně dozví více. Problém, jež postava řeší, se neprohlubuje, postava s ním bojuje od první chvíle v plné intenzitě.

Kromě rafinované kompozice, jež se opírá o kontrast mezi rozdílnými postavami, pracuje Daniela Fischerová s odlišnými rovinami vyprávění, sdělování příběhu, například skrze vnitřní hlas klíčové postavy či odosobněného vypravěče (*Čeho se bojí Mistr*, *Nevděčné děti*). Díky těmto odlišným způsobům interpretace skutečnosti může autorka zcizit děj, pohybovat se mezi racionální a emocionální polohou či nechat posluchače „nahlédnout“ do duše hlavní postavy. Vnitřní hlas je využit například jako vnitřní komentář vypravěče (*Mistr* v *Čeho se bojí Mistr*, *Julie* v *Andělském smíchu*, *Mája* v *Cestě k pólu*) či se skrze něj příběh přímo odvypráví a dialogy jej pouze doplňují (*Zapřený Albert*). Nejvýrazněji vnitřního hlasu využila Fischerová ve hře *Anděl a kniha rekordů*, jež je vystavěna právě na kontrastu toho, co *Anděl* říká a co si myslí. Dialog *Duše* a *Anděla* je neustále přerušován *Andělovými* myšlenkami, které nekomentují děj, ale vyprávějí další příběh.

Motiv *anděla* je přítomen hned v několika hrách. Již v té první (*Čeho se bojí Mistr*) se *Mistrova* žena (a zároveň jediná žena ve hře) jmenuje *Anděla* a funguje jako jeho strážný *anděl*. V *Andělovi a knize rekordů* vystupuje *anděl* jako fyzická, konkrétní osoba. *Andělský* motiv je však nejsilněji znát ve hře *Andělský smích*, nejenže hlavní postava *Dadul* se doopravdy jmenuje *Anděla*, stříbrným zvonkům ve dveřích se říká *andělský smích*, ale dokonce i přichodzí *Pán* si říká „*anděl strážný*“. Muž, který vede spor s *Bohem*, připomíná *anděla* nejen proto, že se zjevuje a zase odchází v těch nejméně očekávaných situacích, ale také proto, že postavám pomáhá a chrání je.

Otázka *andělů strážných*, *Boha* a *křesťanství* vůbec je v *Andělském smíchu* rozvinuta nejvíce ze všech her Daniely Fischerové. *Bůh* ve hře není zobrazen jako ztělesnění dobra a spravedlnosti, naopak vystupuje jako chladná bytost, jež dává jen zákazy. *Soucitní andělé* proti němu hájí člověka. Hlavní postava *Julie* ovšem nevěří v nic. Ztratila víru i v lidi, natož aby věřila v *Boha*. Stejně tak v *Boha* nevěří *Paní* ve *Velké vteřině*. Zatímco *Leo*, který po usilovném hledání smyslu života k víře v *Boha* dospěl, ona věří jedině v chaos. Stejně skepticky se o *Bohu* a o jakémkoli vesmírném řádu vyjadřuje i *Vanda* ze hry *Neděle*. „*Jsmo mu totálně fuk, dobrý i zlý hodí do stejné jámy, prach jako prach,*“¹¹ hodnotí jej. Postavy, které v hrách Daniely Fischerové trpí, se k *Bohu* neobracejí, právě naopak – odklání se od něj, nevěří v nic. Na *Boha* se obrací i *On* ze hry *Král omylů*. „*Náhodou skvělejší teologické koncept: Bůh jako obrovskej prázdnej záznamník, kam jako blb věčně házíš mince. Haló! Bůh? Seš to ty?*“¹² I zde je v souvislosti s *Bohem* cítit velká skepse.

Zatímco *křesťanství* nabízí člověku jedinou šanci, jeden jediný život, po němž se rozhoduje, zda se půjde do pekla, či do nebe (*Anděl a kniha rekordů*), východní myšlení věří, že jsme tu proto, abychom se učili, stále vzdělávali. Všechno, co se nám děje, má svůj smysl, mnohé se děje proto, abychom se poučili. Fischerová je známá svými sympatiemi k východní filozofii a náboženství, které chápe důsledky našich činů jinak než *křesťanství*. Fischerová ve svých hrách ale nezobrazuje pouze *Boha*. Témata vesmírného řádu, víry, nevíry a smyslu života se objevují v mnoha hrách. Například v *Neděli* se objevuje otázka víry v *Boha* i vesmírné spravedlnosti. „*Vesmír je absolutně spravedlivý, každý má osud, jaký si zaslouží,*“¹³ říká *Eva*, což *Vandu* velmi zraňuje. „*Vesmír je grázl, spravedlivá je jenom smrt,*“¹⁴ reaguje *Vanda*.

Nelze přesně označit, které nauky a náboženství Fischerová do svých her vkládá, můžeme však najít prvky buddhismu („*Život je strast, ó lidé, praví Buddha,*“¹⁵ říká *Albert* ve hře *Zapřený Albert*), *křesťanství* a *křesťanské* filozofie v kontrastu s ateismem (*Král omylů*, *Velká vteřina*, *Andělský smích*...), astrologie (*Neděle*), okultismu (vyvolávání duchů v *Andělském smíchu*)... Otec *Albert Brix*, ač stále opakuje slovo „*amen*“, na posmrtný život nevěří. Naopak jej radikálně odmítá: „*Vzkříšení je podvod! Šidítka pro slabochy! Kdo má kuráž vidět pravdu, ten ví, že smrt je absolutní konec! Konec! Tak zní krutá pravda, dítě, a k žádné mrtvole se modlit nebudu!*“¹⁶ *Brix*ho otec uznává jen jistou vyšší vůli, sílu *ananké*.

Ananké neboli nutnost, nevyhnutelnost a osudovost determinuje lidské činy. Člověk se jí musí, ať už chce, nebo nechce, podvolit. *Anankasmus* je psychologickým termínem, jenž znamená „*nutkavé jednání či myšlení spojené s pocitem úzkosti*“¹⁷. Je to obsedantní (vtíravé) chování projevující se proti vůli postiženého, které má za následek jeho postupnou destrukci. *Ananké* strhává postavy v hrách Fischerové k různým, stále opakujícím se činům. „*Znáš slovo ananké? Osudová nutnost. Trhá laviny z hor, nutí mého otce říkat amen, žene nás proti sobě jako vozy ve tmě,*“¹⁸ vysvětluje *Albert Brix* ve hře *Zapřený Albert*.

Pokud je hnací silou postav ananké, spouštěčem této síly je velká vteřina. Klíčový okamžik, jediný moment, který mění celý další vývoj. Velká vteřina nemusí být na první pohled rozpoznatelná, postavy ji snadno mohou přehlédnout, ale její důsledky se dostavují již záhy. Jsou to chvíle, v nichž se postava musí rozhodnout. Výsledné rozhodnutí je poté fatální pro celý další život. Nechat dítě na poli, nebo jej vzít domů? (*Velká vteřina*); Spolknout balení prášků, nebo je předat do rukou Pána? (*Andělský smích*). Volba je neodvolatelná. Pokud si postava zvolí chybně, může si tento okamžik do smrti vyčítat.

Právě motiv viny, odvolatelnosti či nezvratnosti našich činů je součástí her Daniely Fischerové. „*Minulost je bato, který nemůžeme sundat. To, že něco takzvaně zapomeneme, ještě neznamená, že to nepůsobí dál,*“¹⁹ říká Fischerová. Postavy se se svou minulostí musí v průběhu života vyrovnávat a na jejím sklonku ji rekapitulovat. Reflexe uplynulého života je nejvíce čitelná ve hře *Nevděčné děti*, která nabízí otázky: Jaké by to bylo, kdyby nás potkalo naše personifikované mládí? Co by nám vyčetlo a co by jej mile překvapilo? Postavy *Nevděčných dětí* již svou velkou vteřinu, rozhodující okamžik, prožily. Nyní, ve vteřině svých smrtí, jsou konfrontovány se svými „předzlovými“ já. Zásadním okamžikem je sebezpřijetí, objetí se se svou „minulostí“ a smířením se se sebou samým.

V mnohých, především raných hrách Daniely Fischerové je důležitým formotvorným prvkem telefon. Ten může být jediným komunikačním prostředkem, skrze nějž se postavy vůbec dorozumívají, neboť celé drama se odehrává pouze v telefonním rozhovoru (*Velká vteřina*). Partner na druhé straně linky také může zcela chybět a nachází se jen v představách telefonujícího (osmiletý Albert hovořící se svou zemřelou matkou v *Zapřené Albertu* či Matka s dcerou Blaničkou v *Neděli*) nebo jej rozhlasový posluchač prostě neslyší (Albert Brixí telefonující z hotelu v *Zapřené Albertu*). Volající také nemusí být dostupný a místo k němu postava monologicky promlouvá do záznamníku (*Král omylů*). Telefon může postavu spojovat s reálným světem a skrze telefon mohou postavy ohlašovat svůj příchod (ve hře *Čeho se bojí Mistr* provozuje přes telefon Mistr svou pseudolékařskou praxi, postavy se k němu telefonem zvou na návštěvu). V *Neděli* navíc telefon slouží k ohlašování času, z vyvěšeného telefonního sluchátka se v pravidelných intervalech ozývá slábnoucí a sílící hlas odměřující čas celé hry.

Pro Danielu Fischerovou, která si na svém textu dá velice záležet a má jej ráda pod kontrolou, je rozhlas tou nejlepší formou, jak předat své myšlenky v té nejjistší podobě, beze strachu, že by je režisér či herec interpretoval jinak, než ona zamýšlela. „*Rozhlas je pro mě, jako pro toho, kdo je pod textem podepsaný, největší slib, že to dopadne tak, jak jsem si představovala,*“²⁰ přiznává Fischerová, která je většinou přítomna na všech zkouškách svých rozhlasových i divadelních her.

2.2. Hry o zapření pravdy

Svou prvotinu *Čeho se bojí Mistr* (1:08:40) napsala Daniela Fischerová již v roce 1978. Vinou politických poměrů měla však premiéru až 29. ledna 1990, čtyři měsíce po premiéře hry *Zapřené Albert aneb Příběh o žalu a lži* (57:02). *Zapřené Albert* byl poprvé uveden 21. září 1989, hra *Neděle* (37:30) dne 12. října 1991.

Pro všechny tři hry by se dalo najít společné téma popření, zapření či odmítání pravdy. Postavy těchto her pravdu nechťejí slyšet, uzavírají se do osamění, do vnitřní samoty, vytvářejí si svůj vlastní vnitřní svět. Příběhy prvních dvou her jsou zasazené do druhé světové války. Přestože jejich okolí následky války pociťuje a naplno prožívá, před Albertem ani před Mistrem se o hrůzách okolního světa nikdo nesmí zmínit. Postavy se zavírají doma, rozbíjejí rádia a utíkají před pravdou. Válka je přítomna již za dveřmi jejich bytu, kde se střelí a popravuje, pomalu však pod prahem proniká do jejich izolace. Bývalý herec, zvaný Mistr, věří, že předstíráním, že válka neexistuje, propluje životem bez zranění. Jeho jediným potěšením jsou telefonní rozhovory s pacienty, kteří se domnívají, že hovoří s doktorem. „*To víš, že je válka? Je válka, je válka, je válka! (...)* V tomhle kvartýře válka ještě nezačala, tady jsme v hlubokém míru, Hitler neexistuje...“²¹ křičí Anděla na Mistra, poté co tři roky mlčela, a on ji vyhání z domu. Při náletu poté Anděla jako strážný anděl běží zachránit svého manžela z bytu a schovat se s ním do krytu. Svázaný Mistr její počínání klidným vnitřním hlasem komentuje: „*Pro mě už letí Anděl. Letí, mávaje ochranným křídlem, jako vždy přesvědčen, že bez ní jsem zcela bezmocný.*“²² Hra končí výbuchem bomby.

Albert Brixí otec si sílu války velmi přesně uvědomuje a ví, že proti ní nic nezmůže. Válka je několikanásobně silnější než on sám. Svázan panickým strachem ze smrti si stejně jako Mistr zacpává uši, raději neslyšet, nevědět. Pravda se ovšem v *Zapřené Albertu* objevuje hned v několika variantách. Albert Brixí stojí před rozhodnutím, zda přijme odpovědnost za nový život, za své dítě. Telefonický rozhovor s jeho těhotnou přítelkyní, který je však pouhým monologem Brixího, nám hlavního hrdinu zpočátku ukazuje jako necitelného, sobeckého člověka. „*Nechci mít dítě, to je vše! A jestli ho budeš mít, varuju tě, já ho zapřu!*“²³ Postupně se ovšem dozvídáme další indicie, proč se Brixí chová právě takto: „*Ne, už nechci ničít život, už odmítám odpovědnost, už nechci nikoho na svědomí – bože, jak můžu mít dítě, když jsem zabil vlastního otce?*“²⁴ ptá se hrdina sám sebe a v ten moment začne ve vzpomínkách znovu prožívat příběh svého dětství, jenž jej poznamenal na celý život. Vina za smrt třech bližních lidí jej stále pronásleduje. Stačilo jedno jediné slovo, které nenávratně změnilo život nejen Albertovi, ale

i lidem okolo něj. Ale malý Albert ve světě spoutaném lží řekl jedinou pravdivou větu a odsoudil tím tři lidi na smrt. Pravdu neříká ani Albert Brixi otec, když představuje svému synovi novou rodinu. Ani Růžena a Lžialbert nemožnou žít v pravdě. Musí zapírat svůj původ a své jméno, aby přežili. Otec zapírá svou ženu, zapírá milenku, zapírá syny. Svět malého Alberta je permanentní lží, která jej obklopuje, spoutává a svazuje. Jediná v pravdě vyřčená věta však rázem mění situaci a otec umírá na infarkt. Všechny postavy ve hře se proviňují – ať už nevědomostí, strachem ze života či bezmocností.

Oba dva, Mistr i Albert Brixi, jsou vyhraněnými osobnostmi v pokroucené společnosti, odhánějí od sebe pomoc, přestože je jim úpěnlivě nabízena, straní se a bojí se přijmout zodpovědnost. Realitu zapírají, aby si ulehčili život, ovšem lež jim ještě více ztěžuje.

V *Neděli* je situace trochu jiná. Zatímco Albert i Mistr jednají vědomě a své okolí nutí, aby je ponechalo v jejich představách, Matka ve hře *Neděle* není schopna pravdu vzít na vědomí kvůli svému stáří. Její dcera Vanda ji navíc chrání milosrdnou lží, vyvěšeným sluchátkem a imaginárním zastavením času. V jejich domě je neustále úterý a Vandina sestra Blanka matce telefonuje každou chvíli. Běda prozradit pravdu, neděle ve hře *Neděle* neexistuje. Alespoň ne pro Matku, jež úpěnlivě čeká na nedělní návštěvu své dcery, jež však dávno odjela z rodné země. Vanda chce slyšet pravdu, která je pro ni metaforou vysvobození. „*Prostě chci vědět, jak dlouho to mám vydržet,*“²⁵ vysvětluje Vanda toužící po vděku a porozumění. „*Lidé často chtějí pravdu, ale pak ji neunesou. Pravda je riziko,*“²⁶ říká věštkyně, která byla do bytu pozvána, aby odměřila čas, jenž ještě zbývá.

Věštkyně je pro osamělou a nešťastnou Vandu jediným posluchačem celého jejího životního příběhu, styčným bodem, ke kterému se upíná, majákem, jenž jí nevědomky přinese světlo. Soužití Vandy a její matky, jež stále teskní po své druhé dceři Blance, je nelehké. Matka nikdy neosloví svou dceru správným jménem, zapomíná spoustu věcí, neorientuje se v čase ani v prostoru, ve chvílích nespravedlnosti utíká k telefonnímu sluchátku. Vanda trpí, cítí se nedocenená, celé dny se o matku stará, ale necítí ani špetku vděku či lásky. Na konci hry však matka na několik chvil prozře a vypráví o stáří, které je hanbou, protože člověk už za sebe neručí jako kdysi. Oslovení Vandy pravým jménem je pro dceru velkým zadostiučiněním i překvapením. I když se hra zacykluje a matka je znovu zmatená, cítíme, že došlo k velikému pokroku.

2.3. Tři rozhlasová minidramata

K napsání třech rozhlasových minidramat přiměla Danielu Fischerovou dramaturgyně Jarmila Konrádová: „*Redakci od roku 1990 vedl Miroslav Stuchl, který byl orientovaný na Německo a německé rozhlasové hry. Inspiroval se a přišel s nápadem vytvořit takzvané mikrohry, hry se stopáží kolem patnácti minut. Ta myšlenka se mi hrozně líbila! Říkala jsem si, že to bude vhodné pro Danielu, která škrta a škrta, takže dramaturg poté nemá co škrtnout. (...) Daniela souhlasila a hry napsala strašně rychle.*“²⁷ Tak vznikla dramata *Dívka se zázračnou pamětí* (12:48), *Micura nežere* (10:17) a *Král omylů* (11:02), která měla premiéru 25. prosince 1991.

Na ploše deseti až třinácti minut autorka pomocí své schopnosti dramatické zkratky a stručnosti rozehrává příběhy paradoxních moralit. Mistryně zkratky a úspornosti, konstruktérka a perfekcionistka, která nedá text z ruky, dokud s ním není spokojená..., takové přívlastky dávají Daniele Fischerové ti, kteří s ní spolupracují. O škrtnání, redukování textu jen na nejdůležitější, nejzásadnější repliky, mluví Fischerová s velkou radostí: „*Pak přichází šťastná fáze práce, kdy začnu usilovně redukovat a škrtat a škrtat a škrtat. S každou škrtnutou slabikou mám pocit, že jsem textu prospěla.*“²⁸

Minidramata originálně rozpracovávají různá témata, jež se v reálném čase odehrávají v rámci deseti minut, v dramatickém čase nejsou však o mnoho delší. První dvě jsou obrazem krátkých návštěv v bytech, poslední z nich je telefonním záznamem. Autorka v nich nevyužívá vypravěče, ani vnitřního hlasu, situace staví chronologicky za sebe.

Drama *Dívka se zázračnou pamětí* je setkáním mladé, devatenáctileté televizní hvězdy, slečny Frídmanové se zvláštním manželským párem: starým, sedmdesátiletým Mužem, panem Kváskem, a jeho pětaticetiletou ženou Karlou, Dívkou se zázračnou pamětí. Stejně jako ve hře Georga Bernarda Shawa *Pygmalion* se starý muž rozhodne, že naučí nevzdělanou dívku jistému umu (u Shawa výslovnosti vznešené dámy, u Fischerové zázračné paměti). „*Nemáte ponětí, z jakých poměrů jsem ji zvedl. Nemá ani osmiletku. Sotva se umí podepsat. Metla svinstvo v městskéjk jatkách, až já jsem v ní našel génia. Já jsem ji udělal. Dřel jsem ji osm hodin denně, nemilosrdně a s láskou. Třikrát mi utekla, třikrát se vrátila po kolenou. Ale nelituju. Ona je mé dílo, moje opera!*“²⁹ vysvětluje Kvásek svůj vztah k Dívce.

Skrze ni se snaží stát slavným, zbohatnout. K tomu využívá i druhou ženu, čerstvou televizní hvězdu, která by mu měla zajistit pořad v televizi. Co na tom, že Dívka se zázračnou pamětí je ryze ironické pojmenování a Karla si přitom ani nedokáže zapamatovat příjmení slečny Frídmanové. Kvásek svými naoko uctivými, slušnými a velmi vybranými, lehce archaickými větami („*Račte se obtěžovat... Smím nabídnout skromné pohoštění? Nemáte chuť si zapreludovat?*“³⁰) vyjadřuje Drahé slečně úctu, ponížení a pokoru. Když jej však věčná Frídmanová

odmítne, charakter jeho promluv se rázem změní: „*A co jste vy? Chcete to slyšet? Sprostěj fracek, kterej jednou v televizi hodí zadkem a už jsou pro něj všichni idioti!*“³¹ Muž, hudební skladatel, kterému se nepodařilo prosadit, se poté ze svého neúspěchu vyznává slovy: „*Pak je vám najednou sedmdesát a každé na vás kašle, každé froc z vás dělá idiota* –“³²

Osobní neúspěch se Kvásek snaží kompenzovat realizací svého snu skrze svou manželku. Její talent, ne-talent je však jen pouhou chimérou, dřinou a drilem, který občas nese výsledky. Kvásek si prostě jen vzal do hlavy, že jeho žena je nadaná, ona ale raději jen vaří a do bláznivých představ svého muže o budoucím úspěchu vstupuje pouze poznámkami o jídle. Fridmanová je mladicky drzá, netrpělivá. Daniela Fischerová ji dokonce označuje za „fracka“. Oproti Kváskovi je racionální, praktická a objektivní. Jedná přímo, a když prohlédne Kváskův plán, odchází.

Drama popisuje krátkou návštěvu Slečny, jež dá Muži alespoň na chvíli vytouženou naději na úspěch a slávu. Ta ovšem spolu s odchodem Slečny vzápětí mizí a pár zůstává osamocen. „*Sakra nemůžeš si už jednou pamatovat, co ti povídám?*“³³ ptá se Muž zoufale ve své poslední replice své ženy, Dívky se zázračnou pamětí.

Ve druhém minidramatu s názvem *Micura nežere* se prudkým střídáním citů a nálad charakterizuje rozporuplná osobnost rozvedené dvaatřicetileté ženy Anny, která se sama stará o svou dvanáctiletou dceru Madlu a fenku Micuru. Drama se odehrává pozdě večer, kdy přichází Anna se svým o sedm let mladším přítelem Robym domů. Její dcera jí oznámí, že pes je nemocný a zároveň matku osočí, že pes má psinku, protože jej matka nedala očkovat. Chování Anny je velmi ambivalentní, nestálé a hysterické. Je neschopná přijmout vinu, tu raději hází na ostatní a osočuje především svou dceru, která jako jediná od ní nemůže utéct, jako to udělal manžel či přítel Roby. „*Víš, co je největší senzace po rozvodu? Že si můžeš dělat, co chceš! Nikdo ti furt něco nevyčítá,*“³⁴ říká Robymu na začátku dramatu a šťastně se směje.

Po příchodu domů se ovšem celá promění. Svou bezstarostnost nechá za dveřmi stejně jako hihňání a flirtování s milencem. Ten až tehdy pozná její pravou tvář, unavenou a věčně vynervovanou, protože Anna nemá v životě žádnou oporu, nikoho, kdo by se za ni postavil. Proto je emočně labilní, chvíli šťastná („*Já jsem tak šťastná, tak šťastná!*“³⁵), poté našťvaná („*Nebudu žít s někým, kdo mi pořád dokazuje, jak jsem děsná!*“³⁶) nebo sebelibostivá („*Jsem děsná, děsná!*“³⁷). Stejně chování poté logicky přejímá i její dcera. Když se matka dozví od přivolaného zvěrolékaře, že pes nemá psinku (za kterou by nesla vinu ona), ale zápal plic, neváhá a jde radostnou zprávu říct své dceři, již radostně zahrnuje polibky. Poté, co jí však Roby řekne, že odchází a nechce ji už vidět, obviní ze zápalu plic ihned svou dceru. Chvilkové štěstí Anny závisí jen na tom, jak se k ní chová okolí.

Král omylů je záznamem dramatického telefonního hovoru, v němž se pětadvacetiletý On vyznává do záznamníku ze své lásky. Drama v monologu je omylem životním i chvilkovým. Pro muže bylo omylem jeho manželství, nyní je omylem špatné číslo, na které volá. S domněnkou, že vytočil správné číslo, vypráví v naléhavém monologu celou svou historii o nepovedeném manželství, které ukončuje sdělením: „*Ale já si musel počkat, až nebudeš přítomen, až budu mluvit do krabice, do černý díry, do prázdného nebe, abych to mohl říct... Zzzz – Beng! Miluju tě. Lekl ses? Ale ty to víš, ne? Čekal jsi to. Nepletu se. Řekni, že se nepletu, protože* –“³⁸ Záznamník v tu chvíli opět přeruší hovor. Posluchač, jenž se do té chvíle domníval, že muž telefonuje své milence, zjišťuje pouhými třemi přičestími, že adresátem vyznání je také muž. Hra klade vysoké nároky jak na realizační tým, tak na posluchače, kteří musí být velice soustředění a pozorní, aby nepřeslechli smysl celé hry.

Telefonující muž je navíc v pravidelných intervalech dvou minut přerušován automatickým přerušováním hovoru a číslo musí vytáčet stále znovu a znovu. „*Ten přístroj je ďábel pokušitel,*“³⁹ komentuje On neustálou přítomnost záznamníku, která ač je nepřijemná, nutí hlavního hrdinu otvírat své srdce stále víc a víc. Není tu druhá strana, adresát, který by jej zastavil, takže muž sděluje i to, co by přímo do očí neřekl. „*Projektostav. No prosím! Haló!*“⁴⁰ ozve se však znenadání z druhé strany. Spletl si muž číslo nebo mu jeho milenec dal číslo záměrně nesprávné? „*Sem furt někdo volá, ale tady nikdo není,*“⁴¹ vysvětluje muž z Projektostavu.

2.4. Velká vteřina

I drama *Velká vteřina* (17:24) je pouze záznamem telefonního hovoru. Telefon je stejně jako v *Králi omylů* jediným komunikačním prostředkem, který postavy mají. Na velmi sevřené ploše autorka rozprostřela příběh, jenž začíná ve 2. světové válce a končí v současnosti. Telefonní rozhovor probíhá v reálném čase: telefonní hovor matky s dcerou o možnosti odejít z domu do domova duchodců je neustále přerušován voláním z New Yorku. Ve vzpomínkách na minulost se ovšem drama přesouvá o několik desetiletí zpátky, nyní padesátiletý Leo lámanou češtinou popisuje, jak jej jako tříměsíční dítě zachránila Helena Rybková z vlaku převážejícího Židy do koncentračního tábora.

Velká vteřina nese téma lidského hledání smyslu a řádu, víry v Boha v kontrastu s vírou jen a pouze v chaos. V jedné vteřině se může změnit osud několika lidí. Mladá dívka má najednou v náručí malé dítě, ze strachu jej však pokládá do polí a odchází. Když se pro něj vrátí, dítě tam již není. A za padesát let jí volá, aby jí poděko-

valo a poslalo peníze. Helena Rybková říká Leovi celou pravdu: „Už nikdy jsem nebyla ta veselá hloupá holka jako dřív! Co jsem měla dělat? Bůh tam nebyl! Slyšíte: nebyl! Byla jsem sama, nadosmrti sama!“⁴²

Klíčovým tématem je opět i pravda, jejíž sdělení posouvá příběh dál. Leo pravdu neznal a vysnil celý svůj příběh o statečné záchránkyni, Helenu Rybkovou si idealizoval a v slzách ji děkoval a nabízel své peníze. Rybková pravdu přiznává, i když by díky mlčení a získaným penězům měla o zbytek svého života velmi dobře postaráno. Přesto se však loučí oba v dobrém: „Paní: Tak sbohem! Leo: S Bohem... jo, s tím taky! Pak se ozvu... až pak!“⁴³ Slova „Bůh“ a „chaos“ poté přejímá i její dcera, která komentuje celou situaci: „Ještě že ses dovolala, v tý ústředně je děsnej chaos. Bože, to je ale chaos, vid?“⁴⁴ Telefonát s Leem navíc ovlivnil matku natolik, že sama zavolá své dceři a navíc svolí s odchodem do domova důchodců.

2.5. Andělské hry

Motiv anděla se vyskytuje v několika hrách Daniely Fischerové. Ovšem jen hry *Andělský smích* (1:10:14) a *Anděl a kniha rekordů* (21:44) obsahují „anděla“ přímo v názvu. Premiéra hry *Andělský smích* byla 5. července 1994, *Anděl a kniha rekordů* poprvé zazněla 26. prosince 1995.

Andělský smích se odehrává v Praze roku 1953, nešťastná a bezmocná Julie je upoutána na invalidní vozík a zbavená své hlavní opory, svého otce, který je ve vězení. Její příběh je stejně jako příběh Alberta Brixihy vyprávěn retrospektivně. V této hře však minulost s přítomností splývá. Stará Julie děj komentuje a zároveň splňuje funkci vypravěče, čte scénické poznámky a verbalizuje vizuální vjemy („*Váňa rozsvěcí. Láhev vína se rozbita, po bílém ubrusu se šíří rudá skvrna.*“⁴⁵). Julie zatím uvažuje o smyslu života, smrti a svobodě, kterou vidí právě v ukončení života.

Julie se kvůli svému postižení nemůže postarat sama o sebe, a tak je fyzicky závislá na ostatních. Stará se o ni Anděla, přezdívaná Dadul, občas k ní zajde na návštěvu ironická a Julii nelitující Váňa. Právě ta přivede k Julii domů i Emilu, mladičkou naivní dívku, jež k Julii okamžitě přilne. Atmosféra padesátých let je plná nedůvěry, podezírání, strachu, donášení na druhé, nejistoty, bezmocnosti a pocitu tísně.

V textu se jako andělský motiv kromě jména Anděly a andělského smíchu (stříbrných zvonků na šňůře) objevuje neznámý Pán, jenž se považuje za anděla, přináší Julii zprávy o jejím otci, kterému dal prášky, aby již ve vězení nemusel trpět. Pán ve svých monologích vede spory s Bohem a s Julii řeší otázku práva na smrt. „*Jsou chvíle, kdy člověk může žít jen jako grázl. Copak, Dušičko? Má právo umřít?*“⁴⁶ ptá se jí Pán, který se pravidelně objevuje a hned zase mizí, jako by byl opravdu andělem. Pomůže zachránit život Emile a odvrátí pokus o sebevraždu hlavní hrdinky Julie. Život a především smrt je důležitým tématem hry *Andělský smích*. V ostatních hrách byla smrt spojena především se strachem z ní. Mistr i Albert Brix se jí úpěnlivě báli, ale měli strach především o sebe samé. V *Andělském smíchu* je strach ze smrti především strachem o druhou, blízkou osobu. Svě smrti se Julie nebojí, naopak by jí ráda uskutečnila. „*Já vím, proč se to nepovedlo. Proč jsem neuměla... (...) Protože nemám komu,*“⁴⁷ vypráví Emila o svých jizvách na zápěstí. Julie má strach o Emilu, smrt Dadul ji také vyděsí. Pokud jde o strach ze smrti vlastní, autorka klade otázku práva na sebevraždu. Má člověk právo svobodně nakládat se svým životem? Otázka sebevraždy je problémem teologickým. Bůh ji zakazuje, člověk nemá právo se svým životem takto nakládat, rozhodnutí je určeno činit pouze vyšší moci. Oproti tomu je zde svobodná vůle, jež dává možnost volby.

S prvotními dramaty je spojené i téma lži a pravdy, mezi kterými musí hrdinové volit. Pokud postavy her *Čeho se bojí Mistr* a *Zapřeny Albert* bojovaly s válkou, 50. léta přináší pro postavy *Andělského smíchu* tvrdý politický systém plný odposlouchávání, nasazování lidí na ostatní a zavírání do vězení. S tím je spojena nejistota, strach a věčné podezírání. Otázka pravdy je pak velmi citlivá. „*Lžeš! Já to nesnesu. Můžu žít bez jídla a potmě, ale ne s někým, kdo lže! Celé dětství mi tvrdili, že budu jednou chodit. Celá studia mi slibovali, že budu učit na fakultě. Když odvedli otce, řekli, že se večer vrátí! Já už nevěřím nikomu ani slovo, nevím, co se děje venku...*“⁴⁸ vysvětluje Julie, jak je pro ni pravda (a s ní spojený pocit jistoty) důležitá.

Anděl a kniha rekordů je dialogem Anděla a Duše, která právě opouští svět. Jako jediná z her Daniely Fischerové je psána lehkým, vtipným, skoro až pohádkovým tónem. Duše přemlouvá Anděla, aby ji pustil zpátky na zem, kde zrovna ztratila vědomí po více než třiceti hodinách nepřetržitého zpěvu. Anděl nechápe marnivou lidskou touhu zvítězit, uspět, zanést svoje jméno do Guinnessovy knihy rekordů, stát se nejlepším, ale přesto Duši ustoupí a povolí jí vrátit se na zem. Ve hře se opět objevuje moment velké vteřiny, okamžiku, který ovlivňuje celé nadcházející směřování života. Duše je nestálá a neví, co chce. „*Aspoň jednou bejt nejlepší, to je jedno v jaký pitomině... Aby svět nezapomněl moje jméno,*“⁴⁹ prosí Duše vehementně. „*Kdybych se tam mohla na chvilinku vrátit, já bych se na všechny rekordy vykašlala, celou věčnost bych dala za rok normálního života!*“⁵⁰ Váhání Anděla ji velmi ovlivňuje, chvilka naděje ihned mění její priority. „*Jak tu s tebou trčím dlouho? Tak dlouhá klinická smrt v Guinnessovce zaručeně není, co?*“⁵¹ Duše závodí o čas, hraje o něj a podřizuje mu celý svůj život. Anděl Gamaliel Duši naslouchá a rozmlouvá s ní, zároveň však promlouvá vnitřním hlasem sám k sobě. Vzpomíná na

svou minulost, v níž se před patnácti sty lety zamiloval do lidské dívky. „*Dcera lidská ... pusu měla sladkou od třešňový štávy... Anděli! Řekla. Chceš pusu, Anděli?*“⁵² Skrze vnitřní hlas se rozvíjí jiný příběh, z něž se dozvídáme, že zmužnělý anděl si v pekle odpykává absolutní trest.

2.6. Hry o stáří a stárnutí

Po téměř desetileté pauze se Daniela Fischerová vrátila k psaní rozhlasových her. Hra *Cesta k pólu* (59:40) měla premiéru 18. prosince 2007, *Nevděčné děti* (59:32) o tři roky později – 30. listopadu 2010. Obě dvě nás přivádějí do domova důchodců mezi skupinku starých lidí.

Hlavní postavou *Cesty k pólu* je Mája, bývalá herečka a především hlasarka, která vládne slovy. Sama již rezignovala a od života nic nečeká, ostatním důchodcům ovšem změnila způsob stárnutí. Všichni se těší na její cynické vtípky a především lekce jazykolamů, kterými trénují správnou výslovnost. Mája je v kolektivu oblíbená, neboť staří lidé na sobě díky ní mají stále důvod pracovat a zlepšovat se. Jejím největším obdivovatelem je Evžen, který svůj život proodkládal, a nyní má konečně čas doopravdy žít. Příchod Rút Krchové ovšem postavení Máji ohrozí. Bývalá reprezentantka v cyklistice přichází s nápadem cesty na Severní pól pomocí rotopedů. Ve starých lidech chce vzbudit soutěživost a nadšení pro sport. Mája žálí a ostatní proti Krchové štví svými jízlivými komentáři. Po smíření obou žen následuje klidný konec, Rút odchází povzbuzena Májou a Mája oceňuje Evženu cyklistickou snahu.

Cesta k pólu otevírá témata vyrovnávání s přicházejícím stářím a smrtí. Zatímco Rút, obdařená sportovním duchem, vyzdvihuje „*super pocit, že jsme lepší než ti druzí*“⁵³, Mája, která svůj život již vzdala, říká, že krása stáří je v tom, že „*nikdo už od nás nic nečeká*“⁵⁴. Hrou provází Májin vnitřní hlas, komentář, jenž přibližuje postavu Máji. Navenek tvrdá Mája není uvnitř tak zapšklá, jak se sama prezentuje. „*Bezúčelné stárnutí*“⁵⁵ si nakonec dokázala zpříjemnit ve společnosti ostatních.

V *Nevděčných dětech* přicházejí za postavami na hodinovou návštěvu do penzionu pro seniory jejich o několik desítek let mladší „vydání“. Setkání není ani pro jednu stranu radostné. Mladí by si na místě starých přece počínali daleko lépe. Otázka „*Jak mám vědět, co budou chtít lidi, kterejma budeme za padesát let?*“⁵⁶ napadá mladé postavy, které teprve stály na počátku životní cesty, když nyní vidí, kam to jejich alter ega dopracovala. Mládí plné ideálů je konfrontováno se stářím, které si již své prožilo. Mladý Eda žije sportem a má „*z prdele kliku*“, zato starý Eduard si potrpí na spisovnou, uctivou řeč, tetování si již nechal odstranit a za ženu má emancipovanou, tlustou Editu. V mládí se Edita snažila být především krásná a chytrá, když se dnes podívá na svou starou verzi, zapláče. Šárka se bezhlavě zamilovala a pokusila se spáchat sebevraždu, na sklonku života je však zapomnětlivou vědkyní a literátkou, která se straní lidí.

„*Oč ostřejší než hadí zub je mít nevděčné dítě,*“⁵⁷ cituje jedna z postav Shakespeara. Mini, dcera Edity a Eduarda, je jedinou reálnou návštěvou. Přichází, aby se smířila se svými rodiči a řekla jim, že čeká dítě. Vyměřená hodina přichází se zvukem časované bomby. V poslední minutě postavy uznají, že teď už nezbyvá než projevit pochopení, odpustit, najít velkou míru tolerance a vzdát se svých předsudků. Dochází ke smíření.

Ve hře *Nevděčné děti* autorka poprvé naplno využívá figury vypravěče, jenž do dění nijak nezasahuje, funguje pouze jako hlas scénických poznámek: popisuje činnost i vzhled postav („*Vypadá jako buchtička se šodó.*“⁵⁸) a vztahy mezi nimi, upřesňuje jednotlivé příchody a odchody. Hra je rámována situací, v níž na začátku slyšíme tikající balík, který na konci vybuchuje.

2.7. Rozhlasová pohádka

V roce 2014 napsala Daniela Fischerová pohádku s názvem *Šustidlo*, jež zatím nebyla realizována. Fischerová, která napsala více než pětadvacet knih pro děti, má s žánrem pohádky velké zkušenosti, rozhlasovou hru – pohádku však napsala poprvé. *Šustidlo* se od ostatních her samozřejmě liší jak tematicky, tak volbou výrazových a jazykových prostředků. Autorka hojně užívá zdobnělin, přirovnání, personifikací, zvukomalebnosti a rýmů (*Šustidlo* většinou mluví jen v rýmech) a tvoří nová slova (fňukadlo, šustidlo...). Ve hře se objevují témata pokory, pracovitosti a síly dobrého srdce.

Příběh je vyprávěn patnáctiletým Matýskem. Ten pracuje u Mistra, který vyrábí budíky speciálně na míru pro všechny lidi, ale i zvířata, rostliny a ostatní bytosti v okolí. Matýsek budíky pouze roznáší, ostatní se mu posmívají a on se cítí nedocenený, raději by byl hodinářem než poslíčkem. Jednoho dne zmizí slunce z oblohy, usne a po dobu tří dnů se neobjeví. Matýsek ukradne svému Mistrovi budík, který má slunce probudit, a doufá, že se stane hrdinou, když slunce probudí. Po cestě potká Šustidlo, spadlou a zhaslou hvězdu, která se snažila utéct z oblohy, a slunce ji za trest shodilo na zem. Matýsek probudí slunce a přimluví se za Šustidlo, aby se mohlo vrátit zpět na oblohu. Když slunce znovu vysvitne, nikdo se nedívá a nikdo Matýskovi neděkuje, protože všichni spali. Ráno Mistr vyzve Matýska, aby se pod jeho vedením začal učit hodinářem.

Od ostatních her se tato navíc liší detailnějšími zvukovými popisy ve scénických poznámkách. V hrách pro dospělé se Fischerová soustřeďuje spíše na hlas herců, nyní pomocí zvuků oživuje všechny předměty. „*V Šustidlu je velmi pestrá paleta zvuků. Hra je postavená na zvucích, každý budík zvoní jinak, Šustidlo šustí... Výsledek bude velmi záviset na tom, jak si s nimi režisér a zvukař poradí. Hru bude režírovat Hanka na podzim. Víím, že na zvuky není moc vysazená, upřednostňuje hereckou práci, kterou dělá výborně. To, co tam bude zvonit nebo bzučet, nechává na jiných profesích. Zde ji však budu velmi prosit, aby na zvuky dohlédla. Když už je to pohádka pro ucho, musí být opravdu pro ucho,*“⁵⁹ říká o hře Daniela Fischerová. Předpokládaná rozhlasová realizace je na podzim roku 2014.

3. Minutové hry

3.1. Fenomén minutových her

„*Bude to blbý, ale vejde se to do minuty...*“⁶⁰ zpívají ve své písni *V limitu* Bratři Ebenové. Píseň vyšla spolu s dalšími jedenácti minutovými skladbami na EP *Drobné skladby mistrů* v roce 1988.⁶¹ O čtyřicet let později vznikají v Českém rozhlasu minutové hry.

Minutové hry jsou poměrně novým fenoménem, jenž reaguje na tendence moderního světa, klipovitosti dnešní doby – zkracování, zrychlování, zhuštění informací do co nejmenší jednotky. Touha lidí dozvědět se co nejvíce informací za co nejkratší dobu a neztrácet čas vyprovokovala i ostatní média – v roce 2006 vznikla sociální síť *Twitter*, kde uživatelé vkládají příspěvky (tzv. tweety) dlouhé maximálně 140 znaků. Televizní či rádiové reklamy mají obvykle kolem 30 vteřin, na internetu běžně 15 vteřin. Jedním z trendů přednášek *TED Talks*⁶² je vejít se do tří minut... Čím je daný útvar kratší, tím je menší pravděpodobnost, že divák stačí zareagovat a přepnout. Cílem je zaujmout, překvapit, upoutat a udržet divákovu pozornost.

To samé platí pro *Český rozhlas*, jenž v roce 2012 spustil projekt tzv. minutových her (logo „*m:h*“). V únoru se hry začaly nahrávat, od října vysílat. Do listopadu byly *Českým rozhlasem* uváděny každý den na jeho patnácti stanicích – třech celoplošných, jedenácti regionálních a *Radiu Wave*, poté se staly doménou *ČRo Vltava*.

Délka minutových her se obvykle pohybuje v rozmezí jedné až dvou minut. Původně byl projekt plánován jako experimentální platforma pro zkušené milovníky rozhlasové dramatiky, poté přerostl v rozhlasový projekt určený celé společnosti. Jeho cílem byla nejenom snaha oživit vysílání a přilákat nové publikum, ale také získat pro rozhlas nové spolupracovníky – scenáristy, kteří by minutové hry psali. *Český rozhlas* oslovil kromě rozhlasových dramatiků i několik známých osobností, mezi něž patří například divadelní režiséři a dramatici David Drábek, Milan Uhde, Jiří Pokorný či Martin Čičvák, spisovatel Miloš Urban nebo komentátor Hospodářských novin Jindřich Šídlo.

Formát minutových her není nový, ani původně český. Kateřinu Rathouskou, dramaturgyni a autorku projektu, inspirovala návštěva *Evropské vysílací unie*⁶³ v Oslu, na které slyšela jednu minutovou hru z *BBC*, na půdě *Deutschlandradio Kultur* vznikají minutové hry také již řadu let. První odvysílanou minutovou hrou v České republice byla *Jeskyně* Kateřiny Malečové-Sukové v režii Aleše Vrzáka (premiéra 1. října 2012). Od té doby *Český rozhlas* připravil více než 270 titulů.

České minutové hry již také překročily české hranice. Na 17. ročníku mezinárodního festivalu rozhlasové tvorby *Prix Marulić* 2013 v Chorvatsku obsadila hra Daniely Fischerové *Jak vyhynuli štulíci* druhé místo a hra *Domácí porod* od Petra Hudského třetí místo v kategorii *Short Forms*. Obě hry pracující s biblickými motivy režíroval Aleš Vrzák. Na berlínském festivalu *Prix Europa* získalo deset českých minutových her páté místo v kategorii *Radio Fiction – Series or Serials of the Year 2013*. Byla mezi nimi například hra Jiřího Adámka *Splynutí duší* (režie Jiří Adámek) nebo *Poslední minuta života* Daniely Fischerové (režie Aleš Vrzák).

Minutové hry mohou svou délkou, vypointovaností a vtipem připomínat například aforismy či krátké povídky nebo fejetony. Častá je nadsázka, hyperbola, hra se slovy či gradace. „*Není to úryvek reality, ale koncentrace reality do jedné minuty,*“⁶⁴ vysvětluje Lukáš Hurník, šéfredaktor *ČRo Vltava*. Jednotlivé minutové útvary jsou ovšem různorodé a velmi variabilní, na malé ploše autoři vyzkoušeli různé žánry (horor, pohádka, kritika společnosti, montáž ze starších rozhlasových her⁶⁵...) či se obešli zcela bez pointy a soustředili se na prostý dialog či monolog. Tematicky převládají situace z běžného života, dialogy z dopravních prostředků, obchodů, práce... Široké spektrum autorů je poté jediné výhodou, každý zkouší pro něj nejpřirozenější formu vyjádření. Někteří (z nichž vyniká především skladatel scénické hudby Mario Buzzi) vytvořili minutovou hru jen za použití zvuků. Nonverbální hry, tzv. zvukové miniatury, využívají především hudby, zvuků a ruchů, jejich rytmizaci a vrstvení.

Právě „*sound art*“, zvukové umění, by mělo být v minutových hrách využito více. Je příliš velkou ambicí snažit se vměstnat do jedné či dvou minut příběh či dramatické dílo. Postavy jsou většinou jen nastíněny, na charakterizaci či snad vývoj není žádný prostor. Zápletka či pointa se musí uskutečnit velmi rychle, děj je tedy poté

krácen a osekáván na naprosté minimum. „*Minutové hry nejsou a nemohou být primárně ,krátkými slovesnými auditivními útvary‘ odvozenými z ,dramatu‘ (delších rozhlasových her), jsou to především krátké útvary ars acustica,*“⁶⁶ píše Vedral. Ačkoli by krátká stopáž měla autory přirozeně nutit k redukci slov, zdá se, že se mnozí snaží o co nejdelší slovesný útvar v rámci jedné až dvou minut.

Přirozená hravost a tzv. poezie pro sluch, o níž mluví Karel Teige již roku 1928, v minutových hrách chybí nejvíce. „*Jako jest filmem realizovat básně zosnované z dění světla a pohybu, tak jest vytvořit radiogenickou poezii jako nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálenou od literatury a recitace jako od hudby...*“⁶⁷ Zvuková složka je v minutových hrách často jen doprovodnou složkou, která pouze podporuje složku textovou (př. ve hře je řečeno, že prší, ozve se zvuk deště) či dotváří prostředí a tvoří tak podklad po celou dobu hry (př. hra se odehrává ve vlaku, po celou dobu slyšíme jízdu vlaku). Her, které pracují převážně nepřiběhově a jejichž obsah by byl vyjádřen „pouhou“ hrou zvuků, je velice málo.

Přestože podle Rathouské jsou minutové hry „*prostorem pro vyzkoušení všeho možného, co rozhlas nabízí. Do jedné až dvou minut se dá vtěsnat příběh ze života, komediální či hororová situace nebo zvukový experiment...*“⁶⁸, Český rozhlas těm s větším podílem zvuků nedal velký prostor, ať už ze strachu ze ztráty diváka kvůli přílišnému experimentálnímu programu či vzhledem ke zvukovým problémům zapříčiněným modulačními procesy. Přestože je možná hra zvuků posluchačsky náročnější než mluvené slovo, Český rozhlas by jako veřejnoprávní stanice měl nabízet ve svém vysílání či alespoň na internetu širší spektrum minutových her a tvorbu zvukových ploch více podporovat. Chtít, aby byl zvukový experiment určen běžnému publiku, je nesmyslné. „*Experiment nemůže být mainstreamový, ars acustica není popkulturou,*“⁶⁹ dodává Vedral.

Ač se minutová hra zdá omezena a sevřena stopáží, stejně jako ostatní umělecké útvary se zazněním posledního zvuku nekončí. Posлуhač o ní i po skončení přemýšlí. Hra, která probudí v posluchači imaginaci, donutí jej se zamyslet či pobaví, vyhrává. „*Jednu minutovou hru píšu tři dny, hodinu se natáčím a poté se ještě technicky zpracovává,*“⁷⁰ vysvětluje Daniela Fischerová, která má na svém kontě minutových her deset. Právě její cit pro jazyk, úspornost, načasování a dramatickou konstrukci souzní s formátem minutových her.

3.2. Prvních pět her v režii Aleše Vrzáka

Danielu Fischerovou k psaní minutových her oslovil režisér Aleš Vrzák, který poté jejich prvních pět minutových her i režíroval. Hry *Přesýpací hodiny*, *Promiň, brouku*, *Jak vyhynuli štuláci* spojuje hlas herce Josefa Somra, zbylé dvě (*Jak to dopadne?* a *Poslední minuta života*) hlas samotné autorky Daniely Fischerové. Dramaturgyní byla Kateřina Rathouská, zvukovým mistrem a zároveň zvukovou a hudební spoluprací Dušan Kozák.

Přesýpací hodiny (2:06), Promiň, brouku (1:49), Jak to dopadne? (1:51), Poslední minuta života (1:42)

Ve všech čtyřech hrách nás autorka uvádí do kontextu hry ihned první větou, a to buď postavou vypravěče („*Muži jménem Ivan Bumba zbývá poslední minuta života...*“⁷¹ v *Poslední minutě života*), či hlavní postavou, která funkci vypravěče přejímá – představuje se nebo sděluje, co se kolem ní děje („*Jsem starý a zkušený duchovní mistr.*“⁷² Mistr v *Přesýpacích hodinách* či „*Noc, vlak, takřka prázdné kupé. Proti mně sedí spící mladší pár.*“⁷³ Starší muž v *Promiň, brouku*). Fischerová nenechává posluchače tápat, naopak jim vysvětluje situaci. Posluchači tedy slyší danou informaci dvakrát (zvukem i hlasem), poněvadž zvukový mistr Dušan Kozák hojně využívá ikonických zobrazení. Na začátku hry *Jak to dopadne?* je po dobu deseti vteřin slyšet klapání klávesnice, jednou přerušené jakýmsi technickým bzučením. Po deseti vteřinách se „*překvapivě*“ dozvídáme: „*Sedím u svého počítače a píšu...*“⁷⁴, stejný princip je využit v *Promiň, brouku*, kde je nám informace o tom, že se příběh odehrává v kupé, doložena jak slovy, tak předchozím drkotáním vlaku.

Využití zvukových složek je u všech čtyř her poměrně minimalistické a neinovativní, i přesto, že (téměř) dvouminutová stopáž všech her by nabízela dostatek prostoru pro případná ozvláštňení. Dušan Kozák využívá neměnného podkresu, kterým buď dokresluje prostředí (jízda vlaku v *Promiň, brouku*), či nemá jinou funkci, než že prostě je (melodie připomínající xylofon v *Přesýpacích hodinách*). Pouze v *Jak to dopadne?* je využita alespoň několikanásobná ozvěna, zdvojení a počítačové odlidštění hlasu Jaroslava Plesla a dodání několika digitálních zvuků. Kozák pracuje jen na základě textové složky, jejíž význam pomocí zvuků pouze podporuje. Některé hry se natáčely v reálném prostředí (např. *Poslední minuta života*), což napomohlo nejen herecké akci a řešení situace, ale i přímo dotvořilo zvukový materiál. Právě v *Poslední minutě života* slyšíme startování motoru, blinkry, zvuk stěračů, ostatní auta, náraz, brzdy i semafor. Hra tak nemá klasické monotónní zvukové pozadí, ale zvuk se vyvíjí v souvislosti s dějem.

V *Poslední minutě života* vystupuje pouze jedna postava (Řidič), který telefonuje se svým kamarádem. Hlas je několikrát přerušen vstupem Vypravěče, jenž odpočítává poslední vteřiny do konce života Ivana Bumby. Pointa *Poslední minuty* spočívá v mystifikaci posluchače, jenž očekává, že po celou dobu sledujeme příběh Ivana Bumby,

řidiče, který se vybourá a zemře. Zlom nastává až patnáct vteřin před samotným koncem, kdy nepozorný Řidič srazí kolemjdoucího chodce jménem Ivan Bumba. Napětí není budováno postupně, naopak posluchač má po celou dobu pocit, že vše je jasné, o to větší je poté překvapení. Vypravěče ztvárnila sama Fischerová, která odosobněným hlasem připomínající nezúčastněnou hlasatelku zpráv odpočítává blížící se neštěstí, mluví spisovně v krátkých větách. Jaroslav Plesl v roli Řidiče oproti ní používá obecnou češtinu, mluví veselým, bezstarostným tónem, směje se svým vtipům a žertuje o smrti, kterou však nepozorností způsobí.

V ostatních hrách využívá Fischerová vnitřního hlasu postav, hlasu, který neslyší nikdo jiný kromě posluchače samotného. Postavy nám v něm vysvětlují, co se právě děje či za okamžik bude dít („*Hrdlem přesýpacích hodin klouže písek.*“⁷⁵ v *Přesýpacích hodinách*, „*Vyrvu jí mobil z prstů a než se stačí vzpamatovat, řeknu manželovi pravdu.*“⁷⁶ v *Promiň, brouku* či „*Díky kosmické technice se monotónní bzukot mění v lidskou řeč.*“⁷⁷ v *Jak to dopadne?*). Vnitřní hlas by zpravidla mohl být odstraněn a hry by neztratily svůj původní význam.

Pointa her spočívá v omylu, v děláni předčasných závěrů (Starší muž si myslí, že Mladá žena v *Promiň, brouku* rozmlouvá se svým mužem, ale ona mluví se svým dítětem), nerozváženosti a neschopnosti vnímat a naslouchat (Žák se má v *Přesýpacích hodinách* na minutu zdržet hodnocení, ale on ihned metodu komentuje slovy snadné a skvělé) a nesplnitelné touze dozvědět se, co bude „pak“ (Ufon v *Jak to dopadne?* ruší spisovatelské povolání a maže konce všem příběhům, spisovatelka se ptá, co tedy bude pak a Ufon ji škádlí a odlétá).

Jazykově si jsou podobné hry *Přesýpací hodiny* a *Jak to dopadne?* Postavy v nich mluví pouze spisovně, dialog probíhá mezi postavami, které se do té doby neznají. Ačkoli se v *Promiň, brouku* postavy také neznají, je zde v rámci vyjádření zloby a rozhořčení použita hovorová čeština s expresivními a vulgárními výrazy.

Jak vyhylnuli štulíci (1:39)

Hra *Jak vyhylnuli štulíci*, která získala 2. místo v kategorii *Short Forms* na 17. ročníku mezinárodního festivalu rozhlasové tvorby *Prix Marulić* 2013 v Chorvatsku, se od předchozích liší. Zcela chybí postava vypravěče a ani hlavní postava Noe nemá potřebu se představovat a vysvětlovat: „*Jsem Noe. Blíží se potopa a já беру do archy všechny živočišné druhy, od každého jeden pár.*“⁷⁸ Jako jediná má tato hra také nejvíce propracovanou zvukovou složku. I přesto, že je hra ze všech pěti minutových her režirovaných Alešem Vrzákem nejkratší, prvních 20 sekund je věnováno jen zvukovému zobrazení: slyšíme moře, loď, racky a jiná zvířata. Prostředí je nám tedy jasné od samého počátku a úvodní dialog nám jen upřesňuje (nikoli popisuje) situaci: „*Noe: Nastupujte do archy, tvorové boží! Pěkně po dvou, houser s husou... kocour s kočkou... had s hadicí... Ženo, zapiš je! A vy jste kdo? Štulíci (společně): Praotče Noe, my jsme štulíci.*“⁷⁹

Inteligentnějšímu posluchači je již od slova „archa“ jasné, v jakém se nacházíme kontextu. Hloupějšímu autorka ještě více napoví v odpovědi štulíků, kteří Noeho osloví jménem. Zvuk a tím pádem zobrazení prostředí zůstává po celou dobu hry přítomné (stále se ozývají zvířata), na konci hry slyšíme zvuk lodě a úder blesku, Kozák zde uplatňuje zvukovou montáž. Vrství hlasy štulíků, hlas Noeho a okolní ruch.

Pointa a vtip celé hry se nachází v situaci, kdy Noe odmítne štulíky, protože nejsou odlišného pohlaví, ale jsou registrovanými partnery. Během jedné minuty dokázala autorka na motivy známého biblického příběhu zobrazit posouvání své vlastní představy o spravedlnosti v porovnání se spravedlností boží. Fischerová používá krátké věty či krátká souvětí, dialog je tak svižný, ozvláštňen o vzájemné překřikování se a přitakávání si obou štulíků. Všechny postavy mluví obecnou češtinou, kontrastu je docíleno hlubokým, klidným hlasem Josefa Somra a vysokými, naléhavými hlasy Jana Vodičky a Václava Neužila.

3.3. Dalších pět her v režii Hany Kofránkové

Dalších pět minutových her režírovala již režisérka Hana Kofránková, dramaturgii měla opět na starost Kateřina Rathouská, zvukovým mistrem byl tentokrát Ladislav Reich se zvukovou a hudební spoluprací Tomáše Pergla. Ve všech třech *Minutách českého jazyka* hrají Aleš Procházka (role učitele) s Viktorií Hrachovcovou (dětský hlas), mění se pouze obsazení třetích osob. V *Jak těžké volbě!* i *Plném břichu* je situace podobná: pokaždé vystupuje Josef Somr, Jan Vondráček a Andrea Elsnerová, *Jak těžká volba!* má navíc čtvrtou postavu, kterou ztvárňuje Miroslav Hruška.

Jak těžká volba! (1:56), Plné břicho (1:53)

V obou hrách proti sobě režisérka Hana Kofránková postavila do kontrastu chraplavý hlas Josefa Somra, jenž ztvárňuje zlé postavy (Vlk, Merlík zvrhlý), klidný, jemný hlas Jana Vondráčka, který hraje kladné charaktery (Trojský kůň a Merlík všedobrá), s dívčím hlasem Andrey Elsnerové (Karkulka a Skřípinka). Kontrast je jak v tónu hlasu, tak v rytmu – Somr mluví rychle a úderně, Vondráček naopak pomalu a rozvázně. Díky tomu vzniká velmi přesná charakterizace postav, které si posluchač dokáže poměrně věrně představit. Zvuková složka je pestrá. Herci

za postavy zvířat nejen mluví, ale také vydávají pro ně charakteristické zvuky (ržaní koně, vlkovo bolestné úpění). Reich navíc přidává úvodní znělku a zvukový podkres (zpěv ptáků v *Plném břichu* a jemnou melodii v případě druhé hry), pointa je navíc doplněna o zvuky těžké techniky ve hře *Jak těžká volba!* či o hřmot a jásot v *Plném břichu*.

Hra *Plné břicho* využívá známých pohádkových (Karkulka a vlk) a mytologických (Trojský kůň) postav. Vlka i Trojského koně spojuje břicho naplněné lidmi. Zatímco však Trojský kůň nemá černé svědomí, protože lidi ne-sežral, vlka v břichu trápí Karkulka i s babičkou. Autorka pointu (upřesnění, kdo je kůň) dává až na samotný závěr hry, čímž narážkou na trojskou válku nachází podobnost mezi vlkem a Trojským koněm.

Jak těžká volba! je personifikací třech rostlin, z nichž Fischerová udělala dva muže (kladný a záporný charakter) a ženu. Merlíci se prou o svou vyvolenou, která si také není jistá, kdo z nich je lepší. Vzkvétající milostný trojúhelník je však vzápětí převálcován těžkou technikou, příjezdem lidského elementu, jenž na louce začíná budovat parkoviště. Autorka využívá jazykových vtipů („*Na rumišti chlastám rum!*“⁸⁰), kulturních („*Jsem plevel, Mackie Messer mezi plevele.*“⁸¹), aktuálních narážek („*Klidně si nás hodte do Googlu!*“⁸²) a metafor.

Minuta českého jazyka 1 (1:34), Minuta českého jazyka 2 (1:36), Minuta českého jazyka 3 (1:39)

Krátký cyklus tří her ze školního prostředí má velmi podobné schéma. Všechny hry začínají stejnou melodií, po které následuje věta Učitele: „*Milé děti, jsem učitel jazyka českého. Soustředte se, víte, co je...*“⁸³ či v drobně odlišné variantě: „*Jsem učitel jazyka českého, milé děti. Jestli pak znáte...*“⁸⁴ Poté se ozve Hlásek, vymění si s Učitelem jednu repliku a objevuje se personifikované slovo, jež se dětem představuje (v první hře: Prominent, ve druhé: Protitekce, ve třetí: Nečestná vstupenka). Hry končí větou Učitele: „*A zase někdy příště minuta jazyka českého.*“⁸⁵ a ozývá se stejná znělka jako na začátku.

Zvuková práce je zde naprosto zanedbatelná. Kromě znělky, která rámuje celou hru, režisérka nevyužila žádných jiných zvukových možností. Rámec funguje jako upoutání posluchačovy pozornosti a uvědomění, že začíná, či končí jedna z her patřící do určitého cyklu. Také hlasy Procházky (dospělý, mužský hlas, jenž je trpělivý a na konci hry poměrně unavený, zaskočený a konečně odevzdaný) a Hrachovcové (naivní, snaživý, dětský hlásek) po celou dobu zůstávají stejné, mění se jen výrazové prostředky zosobněného slova. Jan Vondráček v roli Prominenta střídá několik hlasů známých politiků, Jana Syslová jako Protitekce střídá úlisnost s povýšeností a Bára Hrzánová hrající Nečestnou vstupenku mluví hrubě a výhrudně, s důrazem na důležitá slova jejího proslovu. Jen díky těmto třem hercům hry nesplyvají v jednu a tutéž, těžiště minutových her spočívá v hereckých výkonech.

Pointa a vtip her se skrývá v jazyce, jazykových hříčkách („*Jestlipak znáte slovo prominent?*“ „*Promiňte, ne...*“ „*Proč ti mám promíjet? Jsi ty snad nějaký prominent?*“⁸⁶), užívání a pozměňování přísloví („*I můj velbloud projde uchem jehly, protože mně prostě projde vše.*“⁸⁷), ale především v morálním hledisku. Autorka zobrazuje aspekty špatného, nečestného chování a předkládá je na příkladech jak z běžného života obyčejných lidí, tak na politické situaci (což je podpořeno parodujícím hlasem Jana Vondráčka). Hry byly vysílány v průběhu listopadu a prosince roku 2013, krátce po volbách do poslanecké sněmovny.

Závěr

V této bakalářské práci jsem se snažila představit Danielu Fischerovou jako autorku rozhlasových her. Svě čtenáře jsem seznámila jak s jejím životem, tak především s její prací pro rozhlas.

V době internetu, 3D filmů, dotykových displejů a další moderní techniky se snažím znovu objevit kouzlo rozhlasu, jenž nepřináší realitu na dotek, naopak – provokuje posluchačovu fantazii, umožňuje z reality odejít a na chvíli se zasnít. Rozhlas může uplatnit vizuálně velice těžko zpracovatelné náměty, mnohem volněji se pohybovat v časoprostorových rovinách, které nemusí být konkrétní, a poskytuje volné pole představám posluchače.

To, že je důležité naslouchat, a ne jen poslouchat, platí v životě i v rozhlase. Hráme Daniely Fischerové musíme naslouchat velmi pozorně. Jsou vybudovány s hodinářsky přesnou kompozicí a detailní propracovaností. Přeslechnutí jediného slova může změnit vyznění celé hry. Na závěr si proto neodpustím citát Daniely Fischerové:

„*To, co mám na rozhlasové hře nejraději – poloha, kde je asi nejsilnější – je tichá důvěrnost. Podle mé životní zkušenosti nic neumí rozhlasové drama lépe nežli šepot zblízka na mikrofon, duši i tělo rozechvívající dech. Laický divák si to neuvědomuje, ale divadlo nešepťá! Copak může herec na scéně Národního něco doopravdy šeptnout? (...) Jen rozhlasový herec může autenticky šeptat, nejtenčí skulinkou zdůvěřňovat věci, které jsme sto let nikomu neřekli, které si přiznáme jen v hloubi noci, na dně sebe sama, a proto je to pro herce tak těžké, protože tam hlas doopravdy nesmí lhát.*“⁸⁸

Poznámkový aparát:

- 1) FISCHEROVÁ, D. *Velká vteřina*. 1. vyd. Praha: Hynek s. r. o., 1997. 159 s. ISBN 80-85906-79-1.
- 2) Od července 2013 zastřešuje Literární akademii vzdělávací instituce International ART CAMPUS Prague, s. r. o.
- 3) FISCHEROVÁ, D. *Princezna T*. Praha: Dilia, 1987. 46 s.
- 4) STREIT, V. Pupeční šňůry Daniely Fischerové. *Dobrý Večerník*, 20. 3. 1996.
- 5) ŠKAPÍKOVÁ, J. Doslov. In FISCHEROVÁ, D. *Velká vteřina: rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1997, sv. 8. 160 s. ISBN 80-85906-79-1.
- 6) VEVERKOVÁ, L. Jarmila Konrádová: Daniela dramaturga nepotřebuje. Rozhovor v příloze bakalářské práce (příloha není do Světa rozhlasu zahrnuta – pozn. red.).
- 7) HLAVNIČKA, J. v pořadu *Výroční průvodce rozhlasovou hrou (25/28)* [rozhlasový pořad] Praha: ČRo Vltava, 2. listopadu 2013.
- 8) PRCHALOVÁ, R. První a jediná. *Reflex*, č. 29, 1995.
- 9) FISCHEROVÁ, D. v pořadu *Výroční průvodce rozhlasovou hrou (24/28)* [rozhlasový pořad] Praha: ČRo Vltava, 19. října 2013.
- 10) ŠKAPÍKOVÁ, J. Doslov. In FISCHEROVÁ, D. *Velká vteřina: rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1997, sv. 8. 161 s. ISBN 80-85906-79-1.
- 11) FISCHEROVÁ, D. *Neděle* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 12) FISCHEROVÁ, D. *Král omylů* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 13) FISCHEROVÁ, D. *Neděle* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 14) Ibid.
- 15) FISCHEROVÁ, D. *Zapřený Albert* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1989.
- 16) Ibid.
- 17) VOKURKA, M., HUGO, J. a kol.: *Velký lékařský slovník*. 9. vyd. Praha: Maxdorf, 2009. 1160 s. ISBN 978-80-7345-202-5.
- 18) FISCHEROVÁ, D. *Zapřený Albert* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1989.
- 19) PEKÁREK, H. Nevděčné děti Daniely Fischerové. In *Čtvrtletník Klubu Vltava 3/2010 (září 2010)*, s. 20–21.
- 20) CHRISTOV, P. *České drama dnes: rozhovory s českými dramatiky*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. 81 s. ISBN 80-246-2063-4.
- 21) FISCHEROVÁ, D. *Čeho se bojí Mistr* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1990.
- 22) Ibid.
- 23) FISCHEROVÁ, D. *Zapřený Albert* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1989.
- 24) Ibid.
- 25) FISCHEROVÁ, D. *Neděle* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 26) Ibid.
- 27) VEVERKOVÁ, L. Jarmila Konrádová: Daniela dramaturga nepotřebuje. Rozhovor v příloze bakalářské práce (příloha není do Světa rozhlasu zahrnuta – pozn. red.).
- 28) FISCHEROVÁ, D. *Výroční průvodce rozhlasovou hrou (24/28)* [rozhlasový pořad] Praha: ČRo Vltava, 19. října 2013.
- 29) FISCHEROVÁ, D. *Dívka se zázračnou pamětí* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 30) Ibid.
- 31) Ibid.
- 32) Ibid.
- 33) FISCHEROVÁ, D. *Dívka se zázračnou pamětí* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 34) FISCHEROVÁ, D. *Micura nežere* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 35) Ibid.
- 36) FISCHEROVÁ, D. *Micura nežere* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 37) Ibid.
- 38) FISCHEROVÁ, D. *Král omylů* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1991.
- 39) Ibid.
- 40) Ibid.
- 41) Ibid.
- 42) FISCHEROVÁ, D. *Velká vteřina* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1992.
- 43) Ibid.
- 44) Ibid.
- 45) FISCHEROVÁ, D. *Andělský smích* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1994.
- 46) Ibid.

- 47) FISCHEROVÁ, D. *Andělský smích* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1994.
- 48) Ibid.
- 49) FISCHEROVÁ, D. *Anděl a kniha rekordů* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 1996.
- 50) Ibid.
- 51) Ibid.
- 52) Ibid.
- 53) FISCHEROVÁ, D. *Cesta k pólu* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2007.
- 54) Ibid.
- 55) Ibid.
- 56) FISCHEROVÁ, D. *Nevděčné děti* [rozhlasová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2010.
- 57) Ibid.
- 58) Ibid.
- 59) VEVERKOVÁ, L. *Daniela Fischerová: Text mi nikdo nikdy k přepracování nevrátil!* Rozhovor v příloze bakalářské práce (příloha není do Světa rozhlasu zahrnuta – pozn. red.).
- 60) Bratři Ebenové: *V limitu*. Zdroj: [online]. [cit. 2014-08-08].
Dostupné z: <http://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/eben-marek/v-limitu-208348>
- 61) EP produkoval Zdeněk Vřešťál a kromě skladby Bratři Ebenů obsahuje písně Jiřího Suchého, Jana Buriana, Jiřího Dědečka a dalších.
- 62) *TED* (Technology, Entertainment, Design) je každoroční konference s heslem „ideas world spreading“, „myšlenky, které stojí za rozšíření“. *TED* byla založena roku 1984 a skládá se z přednášek *TED Talks*, na které jsou zváni odborníci z oblasti vědy, kultury, zábavy, vzdělání...
- 63) *Evropská vysílací unie* (*European Broadcasting Union, EBU*) vznikla 12. února 1950, sídlo má v Ženevě. Jedná se o evropské sdružení převážně veřejnoprávních stanic jak televizních, tak rozhlasových. Původní myšlenkou bylo, že je zbytečné vyrábět několik pořadů stejného typu, když si je stanice mohou mezi sebou vyměnit. Česká republika je v *Unii* zastoupena od roku 1993 *Českou televizí* a *Českým rozhlasem*. V letech 1995–1998 byl jejím viceprezidentem ČT Ivo Mathé (v té době generální ředitel ČT).
- 64) HURNÍK, L. v pořadu *Aréna* [rozhlasový pořad] Praha: ČRo 6, 12. prosince 2012.
- 65) Minutové hry pod názvem *Stará díla v nových souvislostech* vznikly z archivních nahrávek k 90. výročí Českého rozhlasu. Připravil je a režíroval Roman Štětina.
- 66) VEDRAL, J. Několik pohledů na tzv. Minutové hry. *Svět rozhlasu*, č. 29, 2014. ISSN 1213-3817.
- 67) TEIGE, K. *Svět stavby a básně: Studie z dvacátých let: Výbor z díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 330.
- 68) RATHOUSKÁ, K. v článku *Příběh ze života v jedné minutě? ČRo vysílá nový formát her* [online]. [cit. 2014-07-11].
Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/media-it/197944-pribeh-ze-zivota-v-jedne-minute-cro-vysila-novy-format-her/>
- 69) VEDRAL, J. Několik pohledů na tzv. Minutové hry. *Svět rozhlasu*, č. 29, 2014.
- 70) FISCHEROVÁ, D. v reportáži *Příběh ze života v jedné minutě? ČRo vysílá nový formát her* [televizní reportáž] Praha: ČT24, 1. října 2012.
- 71) FISCHEROVÁ, D. *Poslední minuta života* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 72) FISCHEROVÁ, D. *Přesýpací hodiny* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 73) FISCHEROVÁ, D. *Promiň, brouku* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 74) FISCHEROVÁ, D. *Jak to dopadne?* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 75) FISCHEROVÁ, D. *Přesýpací hodiny* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 76) FISCHEROVÁ, D. *Promiň, brouku* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 77) FISCHEROVÁ, D. *Jak to dopadne?* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 78) FISCHEROVÁ, D. *Jak vyhyhnuli štuláci* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 79) Ibid.
- 80) FISCHEROVÁ, D. *Jak těžká volba!* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 81) Ibid.
- 82) Ibid.
- 83) FISCHEROVÁ, D. *Minuta českého jazyka 2 a 3* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 84) FISCHEROVÁ, D. *Minuta českého jazyka 1* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 85) FISCHEROVÁ, D. *Minuta českého jazyka 1, 2 a 3* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 86) FISCHEROVÁ, D. *Minuta českého jazyka 1* [minutová hra]. Praha: ČRo Vltava. 2013.
- 87) Ibid.
- 88) FISCHEROVÁ D. Milí a vážení! In *Hlas, mluva, řeč: sborník ze semináře*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006, s. 11–14. ISBN 80-7331-074-0.

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Sound design/zvukovost v současném rozhlasovém dokumentu

Vybrané dokumenty ČRo v letech 2008–2012 s přihlédnutím k jejich zvukovým kvalitám

Sound Design of A Contemporary Radio Documentary

Selected radio documents of the Czech Radio in 2008–2012 considering sound qualities

Bc. Ondřej Ševčík

(Teorie a dějiny dramatických umění, navazující magisterské studium)

Vedoucí práce:
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Olomouc 2013

Po dohodě s autorem byla práce krácena.

OBSAH

1. ÚVOD

2. KRITIKA LITERATURY A PRAMENŮ

3. METODOLOGIE

4. PROGRAMOVÉ VYMEZENÍ ROZHLASOVÉ DOKUMENTARISTIKY

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

PROGRAMOVÉ CYKLY

Radiodokument

Hry a dokumenty nové generace

HRANIČNÍ ŽÁNRY

Radioart

Soundwalking

5. ZVUKOVOST ROZHLASOVÉ DOKUMENTARISTIKY

ZVUK JAKO AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLO

ZVUKOVÁ DRAMATURGIE

ZVUKOVÁ ATMOSFÉRA

AUDITIVNÍ PERCEPCE/AUDITIVNÍ VIZUALIZACE

KONCEPCE ZVUKOVÉ STAVBY

VAZBY ZÁBĚRŮ/ZVUKOVÝ PŘECHOD

Zvuková interpunkce

RUCHY

Reálné

Průvodní

Kontrapunktické

Ruchová interpunkce

HUDBA

Emoce

Znakovost hudby

Melodramatická funkce hudby

Hudební interpunkce

6. ANALYTICKÁ ČÁST

NACHMILNEROVÁ EVA: MNICHOV, ARCISTRASSE 12/2008

ŽELEZNÁ HANA: HAIKU KOJÍCÍ MATKY/2009

NEJEDLÝ RADIM: ZAKÁZANÉ OVOCE/2010

DUFEK JAN: POSEDLOST KOMIKSEM/2011

PLIEŠTIK-JENSEN BRIT: JEDEN DEN NAHOŘE, DRUHÝ DOLE/2011

FALVEY CHRISTIAN: LA FOLIA/2011

ŠVECOVÁ DOMINIKA: KAŽDÝ KOŠÍK MÁ SVŮJ PŘÍBĚH/2012

SOUVISLÁ TVORBA VYBRANÉ AUTORSKÉ OSOBNOSTI: ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ GABIELA,
2007–2012

7. ZÁVĚR

8. POUŽITÉ ZDROJE

LITERATURA

PRAMENY

9. ANOTACE

10. ABSTRACT

1. ÚVOD

Tato magisterská diplomová práce si klade za cíl nastínit účinek zvuku v rozhlasovém dokumentu. Hlavní pozornost bude upřena na zvuk jako základní vyjadřovací prostředek rozhlasového dokumentu a feature. Budou postihnuty postupy, jimiž tyto výsostně audiální útvary komunikují se svými posluchači, tedy percipienty. Bude zhodnoceno rovněž kreativní využití zvuků při modelaci akusticky zobrazovaného prostoru, vnitřních i vnějších vztahů narativu a jeho dramatické výstavby. Dále se práce zaměří na úlohu zvukové dramaturgie v budování celkového temporytmu, využití autentických i dodaných zvuků a hudby v celkovém kontextu díla nebo při spojování jednotlivých jeho částí a na specifické kvality zvuku v oblasti auditivních umění s dokumentárním akcentem.

Téma diplomové práce, které by mělo přispět k současnému vzrůstajícímu zájmu o svébytnou funkci uměleckých zvukových prostředků v rozhlasové dokumentaristice i hraničních žánrech radioakustických tvarů, je časově ohraničeno rozhlasovými dokumenty vytvořenými v horizontu několika posledních let. Pro metodologické ukotvení bylo zvoleno časové rozmezí let 2008–2012. Aktuálnost tématu spatřuje autor této práce v současném stavu, kdy jsou rozhlasoví autoři nuceni tlakem ostatních masmédií využívat důsledně celou škálu výrazových prostředků, které jsou jim specifickým rozhlasovým médiem nabízeny. Situace, kdy je výlučně zvukové médium na první pohled upozadováno před tvary prezentujícími se hlavně vizuálními prostředky, by měla být řešena zvýšeným důrazem na technickou i dramaturgickou kvalitu v kombinaci se zaujetím pro zvukově snímanou skutečnost.

Ve vývoji posluchačské zkušenosti autora této práce bylo zohledněno i prvotní setkávání s rozhlasovým médiem. Subjektivní posluchačské kontinuum bylo započato někdy v předškolním věku poslechy pohádkově laděného pořadu *Hajaja*¹, kdy právě zvuková znělka uvozující každovečerní pohádkové příběhy byla bezesporu jedním z nejvýraznějších přijímaných zvuků dětského věku se silným znakovým významem. Melodie znělky dovede sepnout psychické procesy zasunuté v mozku a vrátit tak mysl do času někdejších poslechnů rozhlasového přijímače. Později na tuto zkušenost navázaly rozhlasové hry pro mládež se svými příběhy, nad kterými tehdy nebylo uvažováno jako o fikci nebo non-fikci, ale díky bohatému auditivnímu ztvárnění jako o uskutečnitelné realitě. Prostřednictvím jejich zvukových záznamů se bylo možné stát pozorovatelem vzdáleného a přesto intimně blízkého dění. Při výběru analytických příkladových studií na téma zvuk v rozhlasovém dokumentu byly v rámci diplomové práce zohledněny veškeré dosavadní konfrontace mezi autorem této práce jako příjemcem a Českým rozhlasem jako nositelem informace. Vytvořila se tak jakási fixace na specifické pojetí zvuku – slov, hudby a často více či méně identifikovatelných ruchů a hluků. Právě ruchové kompozice tak využívaly svých možností vyvolat u recipienta pocity intimního noření se do zvukově zobrazovaného světa a subjektivní pocity blízkosti ke zvukovému, potažmo rozhlasovému sdělení.

Účelem této práce, která pojmenovává základní aspekty sound designu využívaného v současné rozhlasové dokumentaristice, je přiblížit dramaturgickou zvukovou výstavbu. Další body výzkumu nastiňují účinky akustické roviny na celkový výraz uměleckého nonfikčního rozhlasového tvaru jako dokument, feature či hraniční akustické umělecké žánry radioartu nebo soundwalkingu. Pokud je autorem této práce chápán zvuk jakožto umělec vyprofilovaný zprostředkovatel a nositel přenášející konkrétní emoci, bude diplomová práce formovat myšlenkový prostor směrem k pochopení primární podstaty akusticky promlouvajícího a komunikujícího díla.

V průběhu následujících kapitol budou nastíněny otázky o zvukových kvalitách současné rozhlasové dokumentární tvorby. Odpovědi a úvahy nad touto problematikou povedou k vyjasnění procesu komunikace mezi výrazovými prostředky obsaženými ve zvukové stopě pořadu a na ně reagujícím auditivním vjemem. Zkoumány budou tedy oblasti spojené s konkrétní tvorbou a následným percepčním přijetím posluchače.

Základním cílem této diplomové práce je pojmenovat způsoby komunikace na poli zvuku a zároveň vyznačit proměnu, kterou prochází chápání a konkrétní pojetí zvukovosti ve vybraných dokumentárních pořadech Českého rozhlasu. Zhodnocení žánrové dokumentární tvorby vzniklé v určitém časovém období a následná analýza zvukově sdělovacích schopností se zaměří na konkrétní podobu zacházení rozhlasových dokumentaristů se zvukovou materií a jejími specifiky. Text by měl čtenáři přiblížit současnou podobu zvukové dramaturgie rozhlasového dokumentu, a proto bude fokus práce zaměřen na nejčastěji užívané i progresivní a novátorské zvukové výrazové prostředky.

2. KRITIKA LITERATURY A PRAMENŮ

/.../ Prameny a literatura jsou uvedeny v závěru práce (pozn. redakce).

3. METODOLOGIE

Termín zvukovost v názvu této diplomové práce je vzhledem k výlučně zvukovým prostředkům, kterými rozhlasový dokument vládne, velice široký pojem se stejně širokým polem, jakými způsoby je na něj možno teoreticky nahlížet. Ve svém textu bych se chtěl zaměřit na základní pojetí zvuku jako výrazového prostředku rozhlasového dokumentu, jeho zvukové možnosti a stylistické figury. Dále bude zkoumáno, jak rozhlasové dílo upoutává posluchačovu pozornost a vede jeho myšlenkové pochody žádoucím způsobem.

Všudypřítomnost zvuku v jakémkoliv rozhlasovém sdělení si žádá znalosti z hudebního a fyzikálního odvětví. Autor tohoto textu však vychází z teoretických poznatků dramatické výstavby uměleckého díla, které jsou proto určující pro zaměření následující studie. Text proto nebude omezen na zvuk v celé šíři možných výkladů tohoto pojmu, ale poukáže především na vliv zvuku na narativní postupy, stříhovou a kompoziční skladbu. Zaměří se na zmapování, jak výběr některých témat, specifických prostředí či autorských osobností modeluje celkovou podobu rozhlasového díla.

V rámci selekce rozhlasových dokumentů, podrobených analýze, byla stanovena pravidla pro výběr respektující následující teritoriální i časová hlediska. Primární kritérium záviselo na odvysílání rozhlasového dokumentu v rámci některého z dokumentárních programových cyklů ČRo 3 – Vltava, případně ČRo 2 – Praha. Sekundárním, leč pro praktickou součinnost neoddelitelným předpokladem vzhledem k potřebám detailních analytických rozborů se stala jejich možnost reprízových poslechů v Archivu Českého rozhlasu. Vybrané dokumentární pořady budou kriticky rozebrány a výsledný soubor analyticky zpracovaných rozhlasových dokumentů dá vzniknout hlavní části této diplomové práce.

Vzhledem k nutnému zúžení fokusu a omezenému rozsahu textu se práce zabývá tzv. velkým dokumentem, pohybujícím se ve své stopáži kolem 60 minut. Takto obsáhlý útvar reprezentuje ve tvorbě ČRo 3 – Vltava programová řada *Radiodokument*, která tak logicky spadá do zorného pole mého zájmu. Progresivnější podobu představují (s rozvolněnou stopáží, nejčastěji v rozmezí 20–40 minut) dokumenty v rámci programové řady *Čajovna – Hry a dokumenty nové generace*.²

Hledisko časové nebylo v názvu práce specifikováno zrovna konkrétně, ale bylo pojmenováno širěji termínem současnost. Od roku 2008, kdy nastala změna názvu pořadu *Hry nové generace* na *Hry a dokumenty nové generace*, je možné jasně spatřovat posilování dokumentární tvorby. Domnívám se, že pro relevantní závěry je možné uvažovat o rozmezí pěti let dokumentaristické tvorby. Takto zvolené časové rozmezí splňuje jak dostatečnou sumu vzniklých rozhlasových dokumentů, tak dle předpokládaných tezí i možnost na příkladu těchto let zobrazit postupný vývoj a případnou proměnu dané problematiky. V zájmu postihnout aktuálního vývoje i vzhledem k dobré dostupnosti rozhlasových pořadů bylo vybráno co nejbližší datum a za horní okraj byl zvolen konec roku 2012. Výpočtem tak dojdeme k časovému vymezení v rozmezí let 2008–2012.

Dokumenty budou analyzovány za pomoci termínů přejatých primárně z publikací *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů* a v neposlední řadě z *Das Radio-Feature: ein Werkstattbuch*. Při analýzách rozhlasových dokumentárních programů bude kritické hledisko práce zaměřeno na funkci uměleckých prvků ve zvukové výstavbě, které budou analyzovány v rozsahu od informačních po kontrapunktní významy prezentující nezvyklé úhly pohledu, vytvářející atmosféru či fungující jako autonomní výrazové prostředky. Dále bude sledováno, jakým způsobem jsou jednotlivé prvky zakomponovány do celkové struktury, jak fungují v rámci narativní výstavby, jakou úlohu plní při budování temporytmu apod. Důležitým aspektem bude vliv uměleckých zvukových prostředků na reálné či fikční vyznění díla a naopak, jakým způsobem se dokumentárně-dramatické akcenty v narativní výstavbě podílejí na využití konkrétních zvukových prostředků.

/.../ Po úvodu zařazená kapitola „Kritika literatury a pramenů“ představuje syntézu použité literatury, která byla nápomocna při tvorbě této diplomové práce. Kriticky nahlíží na jednotlivé publikace a vztahuje je ke zvolené problematice. Poměrně obsáhlá kapitola je za svůj objem vděčná především nutnosti větší rešerše odborné literatury. Nevyhnutelné zpracování většího množství odborných textů bylo nutné hlavně kvůli absenci ucelené publikace, která by zpracovávala takto vymezené téma diplomové práce. Jedna z hlavních otázek, která vyvstala z rešerše literatury, byla ta směřující k výběru terminologického aparátu. Kombinací rozhlasové teorie, tak, jak ji ustavuje Andrea Hanáčková, hudební teorie Michala Rataje, hudební teorie s přesahy k praktické tvorbě zvukové stopy audiovizuálního díla Iva Bláhy až k teorii dramatické výstavby na poli zvuku Dušana Kozáka, jsem dospěl k syntéze jimi používaných termínů.

Kapitola metodologická poskytuje teoretické podklady a zároveň praktický materiál k vysvětlení, jak jsem ve své tvůrčí činnosti postupoval. Navazující kapitola „Programové vymezení rozhlasové dokumentaristiky“ se zabývá základním vymezením zkoumaného žánru a jeho konkrétní prezentací ve vysílání Českého rozhlasu. Kapitola zároveň slouží jako výchozí materiál pro pozdější analýzy jednotlivých zvukových uměleckých artefaktů. Čtvrtá kapitola „Zvukovost rozhlasové dokumentaristiky“ uvádí čtenáře do obecné problematiky úlohy zvuku v rozhlasovém dokumentu. Kapitola se zabývá kompozičními postupy i specifickými částmi rozhlasového žánrového

tvary, které osobitým způsobem ovlivňují kreativní autorský element při práci se zvukovostí výsostně auditivního díla. Kapitola „Analytický rozbor“ představuje reprezentační výběr, který ve sledovaném časovém období postihuje práci se zvukem v několika stěžejních rozhlasových dokumentech. Následující příkladová studie „Souvislá tvorba vybrané autorské osobnosti: Albrechtová-Palyová Gabriela, 2007–2012“ na příkladu jedné rozhlasové tvůrkyně poskytuje ve zhuštěné podobě obraz autorské zvukové dramaturgie a jeho konkrétního využití na ploše sedmi rozhlasových dokumentů v rozmezí šesti let. Závěrečná kapitola syntetické povahy zodpoví vyvstálé otázky, seznámí s výsledky analýz a nastíní možnosti budoucího výzkumného potenciálu.

Cílem práce je definovat proměnu současného rozhlasového dokumentárního žánru směrem k posilování role zvuku při kompoziční výstavbě tohoto uměleckého zvukového útvaru. Text dále postihuje jednotlivé proměny v rámci zvukové dramaturgie a tvůrčí práce se zvukem v oblasti rozhlasové dokumentaristiky.

Práce se zaměřuje na strukturu zvukové složky analyzovaných rozhlasových dokumentů, dále postihuje specifické zvukové plány s konkrétními kompozičními řešeními uplatňovanými v jednotlivých pořadech. Text rovněž postihuje problematiku využití a účinků zvukových efektů, ruchů a hluků a jejich místa, která zaujímají v narativní horizontální rovině rozhlasového tvaru. Cílem je tak zaznamenat a kriticky zhodnotit typické i progresivní zvukové postupy a zdůvodnit jejich použití a vliv na výslednou podobu díla.

4. PROGRAMOVÉ VYMEZENÍ ROZHLASOVÉ DOKUMENTARISTIKY

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

Rozhlasový dokument představuje žánrový tvar pohybující se na rozmezí a zasahující do oblasti publicistiky a umělecké a dramatické tvorby. Z publicistického žánru přejímá především aktuální dokumentární pohled na zvolené téma. Dramatický rozhlasový žánr pak udává možné cesty pro dokumentární stylizaci, způsob práce s fikčními rovinami díla a jejími dramatickými účinky. Rozhlasový dokument nebude v této diplomové práci klasifikován z hlediska verbálního sdělení obsahu a v tomto rozmezí porovnáván s ostatními příbuznými rozhlasovými žánry (pásmo³, feature⁴ atd.), které autor této práce chápe do jisté míry synonymicky, obecně jako rozhlasem prezentovaná témata s určitým vztahem k současným otázkám, tedy jako dokumentární záznam reality.

Současný rozhlasový dokument využívá širokou škálu zvukových výrazových prostředků – reportážní, inscenované i archivní zvuky a ruchy, hudební kompozici spojující ostatní části pořadu nebo včleněnou kreativními způsoby do „těla“ dokumentárního pořadu atd. Zvukovou složku autor kombinuje spolu s dalšími prvky v kompozici, zobrazující určité téma, které se vyjevuje spolu s předkládanými zvukovými událostmi a jejich dramaturgickým řazením vůči sobě samým i vůči celkové struktuře komponovaného díla. Tematicky současný rozhlasový dokument předkládá často sociologické sondy nebo citlivé výpovědi, proto je právě zvuková dramaturgie tím důležitým elementem, která auditivní vnímání posluchače umocňuje žádoucími směry.

V porovnání s ostatními stanicemi Českého rozhlasu využívajícími více verbální formu sdělení klade stanice ČRo 3 – Vltava, zaměřená primárně na kulturu, velký důraz také na umělecky podmíněnou formu neboli tvar díla. Jeden z atributů specificky pojaté formy v žánru rozhlasové dokumentaristiky na této stanici pak můžeme spatřovat i v originálnější zvukové stránce konkrétního pořadu.

PROGRAMOVÉ CYKLY

Radiodokument

„Lidé – příběhy – události – zvukové obrazy – imaginace.“⁵

Programový cyklus, který jednou týdně uvádí zpravidla do 60 minut trvající zvukový dokument rozličných autorů a různých témat. Pořad je vysílán na ČRo 3 – Vltava s týdenní periodicitou ve středu večer v čase 21:45.

Ještě předtím než se jako samostatný pořad etabloval v rámci programového schématu Českého rozhlasu, zasloužila se o významný rozvoj rozhlasové dokumentaristiky po listopadu 1989 osoba Zdeňka Boučka⁶. Pod jeho redaktorským vedením se v polovině devadesátých let stalo dokumentaristické pracoviště součástí redakce rozhlasových her a dokumentu ČRo 3 – Vltava.⁷ K růstu zájmu rozhlasových autorů přispělo též období po roce 1997, kdy se redaktorkou zmíněné redakce stala také Jitka Škápíková⁸. V době vzniku samostatného specializovaného pořadu *Radiodokument* byl jeho redaktorem Michal Lázňovský⁹, jehož na začátku roku 2012 vystřídala Eva Nachmilnerová, která je redaktorkou zodpovědnou za dramaturgii pořadu doposud.

Webová anotace pořadu prezentuje *Radiodokument* jako pořad poskytující posluchači prostor k zamyšlení, možnost vzdělávat se a rozšiřovat si obzory a obrazotvornost. Úspěšné dokumentární pořady z cyklu reprezentují Český rozhlas na mezinárodních festivalech a soutěžích. Záměrem dokumentaristů je vedle udržení kontinuity tvorby také sledování trendů v zahraničí.¹⁰

Hry a dokumenty nové generace

„Kultura a životní styl trochu jinak.“¹¹

Cyklus *Hry a dokumenty nové generace* je vysílán s měsíční periodicitou na ČRo 3 – Vltava v rámci pořadu *Čajovna*¹². Premiéru měl ještě pod názvem *Hry nové generace* 28. ledna 2007, od této doby se vysílá každou poslední neděli v měsíci. Od roku 2008 byl cyklus přejmenován na *Hry a dokumenty nové generace*, čímž vznikl cíleně motivovaný prostor, v jehož rámci bylo žádáno uvádět taktéž dokumentární pořady.

Programový cyklus vznikl v situaci, kdy absentovala platforma pro prezentaci současné tvorby a nových formátů na poli zvukového dokumentu mladých autorů. Pořad proto uvádí tvorbu současných mladých autorů (do 30 let věku). Podstatnou složkou je kontext tvorby vysílaného dokumentu a autorská interakce s médiem rozhlasu. Dokument, který má zpravidla stopáž 20 až 40 minut, je doplněn do celkové stopáže pořadu (60 min.) besedou s tvůrcem a možnou komunikací posluchačů skrze dotazy zaslané do živě vysílajícího studia Českého rozhlasu.

S příchodem nových dramaturgů od roku 2009 je věnován větší prostor dokumentární tvorbě. Jak píše ve své studii uveřejněné ve *Světě rozhlasu* č. 26 Eva Vojtová: „Od roku 2009 se pro *Hry a dokumenty nové generace* otevírá zcela nova etapa.“¹³ Cyklus začali připravovat noví dramaturgové: v Praze Gabriela Albrechtová-Palyová a Hana Železná. Do brněnské redakce pak nastoupila nová dramaturgyně literárně-dramatické redakce Hana Hložková.¹⁴

HRANIČNÍ ŽÁNRY

Hraniční žánry často vynikají neotřelými postupy, které ovlivňují většinovou tvorbu a přinášejí jí nové tvůrčí impulsy. Mezi takovými pořady, které nějakým způsobem akcentují příklon ke zvukové dokumentaristice, lze nalézt mnoho kvalitních rozhlasových děl.

Radioart

Odborná terminologie tento pojem chápe jako druh akustických umění, specificky se prezentující a mediálně komunikující prostřednictvím rozhlasu. Komunikace tohoto díla s posluchači je povýšena do oblasti, kde je nutná vyšší míra percepce zvukového příjmu. Slovy Michala Jurmana radioart „především nutí posluchače, aby svým způsobem spolupracoval na výsledné podobě zvukové kompozice“.¹⁵ Nutnost vyšší posluchačské aktivizace je dle něj způsobena zejména tím, že „autor tají zdroj zvuku, různě jej skrze filtry mění, zpomaluje, či zrychluje zvukovou informaci [...] a celkově tak skrze tyto zvuky vytváří zcela novou zvukovou hodnotu, nový zvukový celek“.¹⁶ Tentýž autor při snaze postihnout původní východiska radioartové tvorby zmiňuje dvojici důvodů, a to z oblasti dokumentární a oblasti hudební.¹⁷ Vzhledem k tématu této diplomové práce bude pohled upřen k prvním z dvojice, tedy k dokumentární podstatě radioartových kompozic. Nejen v tomto případě, ale obecně se v nově koncipujících se uměleckých druzích, mezi které řadím i radioart, tyto vlivy a prvky propojují a prolínají mezi sebou. Hudba a především pak hudba elektroakustická je ve své podstatě obsažena v každé radioartové kompozici, a to i v takové, která má ambice využívat především dokumentární formu sdělení.

Přesněji může být pojem radioartu přiblížen definicí Michala Rataje postihující podobu tohoto uměleckého odvětví jako žánrově mediální komunikace. Dle Rataje, autora, producenta a propagátora radioartových kompozic, je to „forma umění s jasně deklarovanou ambicí experimentálnosti, která se snaží konsekventně a nezávisle na standardizované mainstreamové mediální produkci rozvíjet koncept mediálně podmíněné akustické kompozice a systematicky prozkoumávat uměleckou potenci rozhlasu jakožto média schopného stimulovat vznik a komunikování svébytných uměleckých forem“.¹⁸ Ratajovy úvahy o experimentálnosti a tvorbě, která není odvislá od většinové a standardizované žánrové produkce (rozhlasová hra, rozhlasový dokument, rozhlasová reportáž apod.), jsou podnětné (nejen) při uvažování nad pojmem budoucnost rozhlasové dokumentaristiky. Logicky tak navazují v širším časovém horizontu na pojem současnost, který je středobodem zájmu textu této diplomové práce.

Posluchač Českého rozhlasu se může s kompozicemi autorů experimentujících se zvukovou formou sdruženou pojmem radioart setkat na stanici ČRo 3 – Vltava v pořadu *PremEdice Radioateliéru*¹⁹. Pořad vznikl díky inspiračním kontextům a osobním vazbám jeho autora Michala Rataje, vzešlým z členství v pracovní skupině EBU²⁰ *Ars Acustica*. /.../

Soundwalking

„Takže – poslouchej tak, jako jsi nikdy dosud neposlouchal. A potom – poslouchej sám sebe, jak posloucháš.“
Andrea Dancer

Jedním z podžánrů radioartu je soundwalking. Pokud byl radioart v předchozí kapitole klasifikován vzhledem k jeho východiskům z oblasti hudby a různých způsobů slyšení, zde již bude uvedena konkrétní podoba pořadu, majícího ambice přinést vklad i do dokumentárního žánru.

Na počátku tohoto textu stojí snaha zodpovědět si otázku, kde jsou hranice uměleckého a estetického účinku akustického tvaru ve formě soundwalkingu. Tento uměnovědnou praxí prozatím neustálený termín je používán v širší rovině pro pojmenování uměleckého zaznamenání okolního, akustického prostoru. Hraniční žánr zvukového dokumentu – soundwalk/zvuková procházka – můžeme v obecnějším chápání tohoto slovního spojení spatřit v mnoha „klasických“ rozhlasových dokumentech a featurech. Funguje jako obvyklý prostředek narativní výstavby (např. zvukový záznam autorovy cesty za respondentem, ruchová atmosféra udávající informaci o konkrétním prostředí apod.) či jako stylový prvek v rozhlasové dokumentaristice a ještě častěji pak v žánru ars acustica²¹. Žánrová dělení však slouží primárně k teoretickým a historickým vřazováním. V praktické tvorbě se stylové postupy jednotlivých žánrů prostupují a často spolu velmi volně kooperují. Ars acustické, blížeji radioartové skladby využívají verbálních i nonverbálních výrazových prostředků, dramatických fabulovaných i autentických auditivních záběrů a široké škály hudebních kompozic. I když mohou obsahovat textovou složku, důležitou podmínkou je porozumění i bez znalosti národních jazyků a cílem silou zvuku tyto jazykové hranice překračovat. Jedná se tedy ve výsledku o univerzální prostředek komunikace, podmíněný ovšem určitou sociální a psychologickou znalostí a zkušeností příjemců zvukové informace. /.../

Předmětem této kapitoly je především dokumentární charakter soundwalkingu. Od ryze dokumentárního zvukového záznamu se však kompozice „zvukových procházek“ odlišují vyšší mírou stylizace. Tato stylizace může nastat ve dvou rovinách: buď jsou přímo v místě a čase vytvářeny zvuky přírodou nebo člověkem, anebo jsou v postprodukcii přidávány takové zvuky, které jsou autorem osobitě zpracovány. Tedy stylizace jak ve smyslu samotné zvukové procházky, potažmo jejího průběhu, tak stylizace konečného zvukového tvaru.

Míra uměleckosti jde tedy souběžně s hodnotou dokumentárních zvukových záběrů a zároveň s mírou kreativní stylizace zvukových záznamů a jejich syntézou v podobě finální mixáže hotového zvukového díla. Pokud tedy uvažujeme o uměleckosti jako o hodnotě, kterou se snažíme nalézt v této konkrétní lidské tvorbě, musíme konstatovat, že o určení uměleckosti akustického tvaru rozhoduje míra užití uměleckých prostředků.

Když jsem se o pár řádků výše snažil vyhnout zvukově psychologickému diskurzu, učiním tak aspoň v závěru této kapitoly prostřednictvím Jana Mukařovského: „*Věc, která se stává estetickým znakem, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností.*“²² V tomto smyslu je zvukové putování prostřednictvím poslechu soundwalkingových kompozic navýsost estetickou záležitostí. Dává totiž posluchači možnost pocítit zvukovou plnost „skutečných“ procházek v reálném prostoru a hledat své místo v něm.

Soundwalking naplňuje premisu realistického a dokumentárního představení prostoru. Primárně poskytuje informaci o dějové události v místě a čase. Zvukovým záznamem modelovaný prostor je zde za pomoci uměleckých prostředků povýšen na „průvodce akustickou krajinou“. Soundwalking se blíží autorsky rozehrávanému dramatu, kde prostor, ve kterém se děj odehrává, je výchozím bodem k procesu umělecké narace. /.../

5. ZVUKOVOST ROZHLASOVÉ DOKUMENTARISTIKY

Kapitola poskytuje teoretický průřez sledovaným obdobím se zřetelem k praktickým aspektům tvorby rozhlasové dokumentaristiky. Cykly a žánry klasifikované v předešlé kapitole tvoří výchozí situaci pro konkrétnější analytické stanovisko k jednotlivým rozhlasovým dokumentům ve světle jejich zvukovosti. Jistá praktická povaha takto vymezeného cíle si žádá strukturálně zaměřený postup, takový, který lze nalézt v příbuzné filmové vědě. Publikace Iva Bláhy při této tezi poskytla jasně vedený postup k popisu výchozího a stejnojmenného pojmu *Zvukové dramaturgie audiovizuálního díla*.

Pokud je cílem této práce popsat a pojmenovat způsoby, kterými rozhlasový žánr dokumentu pracuje se zvukem jako nositelem informace, je důležité volit i dostatečně otevřená témata kapitol. „Zvuková atmosféra“, „Konceptce zvukové skladby“ a „Zvukové přechody“ jsou názvy kapitol, které text této práce přebírá ze zmíněné Bláhovy publikace. /.../

ZVUK JAKO AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLO

Zvuk označuje charakteristiku prostředí a nositele informace nad rámec slov. Je to znak a odraz reality.²³ „*Co nejvýraznější zvukovost, tedy plasticita zvuku, vytvoření zvukového obrazu [...] je nejvyšší ambicí tvůrců,*

neboť rozhlasovému vnímání je vlastní zacházet se zvukem, jako by byl ‚průhledný‘ (pojem Václava Růta), prostupný a prostupující se.“²⁴

V českém kontextu se k problematice vnímání rozhlasu poprvé vyslovil Václav Růt ve své disertační práci *Dívaldo a rozhlas: Problémy rozhlasové hry z roku 1936*. Říká, že kdo poslouchá rozhlas, podobá se slepci: „Slepec nevidí stále, kdežto my máme optické vnímání skutečnosti a tedy orientaci pomocí představ za pomoci našich již získaných vizuálních vjemů.“²⁵ Od roku 1936 se na základě různých aspektů žánrová tvorba rozhlasových pořadů měnila, avšak primární východiska zvukového vnímání zůstávají stabilní. /.../

ZVUKOVÁ DRAMATURGIE

Dramaturgie dramatu a její výchozí aspekty mají samozřejmě vliv i na tvorbu dramaturgie zvukové. Zvuková dramaturgie namísto uspořádávání děje a dílčích dramatických linií například v literární podobě vkládá tvořivým způsobem do celkové koncepce významově příslušné zvukové plochy. Dle ustálené aristotelovské terminologie obsahuje drama tyto na sebe navazující části: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa. V tomto smyslu část expozice uvádí do děje, definuje prostor, čas a charaktery, které se vyskytují v dramatické situaci. Právě ustanovená dramatická situace nutí personifikované charaktery jednat, čímž se protagonista zaplétá do jednání okolí i sebe sama. Takto narůstá dramatické napětí až ke krizi, po níž dochází k zásadnímu obratu či změně situace, která se nadále svažuje k peripetii a následné katastrofě. Ačkoli je význam slova katastrofa vnímán v širším povědomí se silně pejorativním zabarvením, v teorii dramatu má katastrofa vztah k dokončení dějových motivů, uzavírá děj a prakticky tak odpovídá na dějové linie vyvstalé z úvodní části dramatu, z expozice.

Jestliže Aristoteles chápal strukturu dramatické stavby uzavřené katastrofou jako časově a dějově omezený útvar, z jehož završení by nemělo zůstat nic, co by nebylo zároveň s tímto koncem zodpovězeno, dokumentární žánr často tyto ambice není schopen naplnit. Jistěže, pokud jsou časoprostorová fakta jasná, lze takto definovanou dramatickou strukturu dodržet. V situaci, kdy se mnoho dokumentů dotýká v předmětu svého zkoumání současných (např. sociálních) témat, není vždy možné uzavřené a patřičně dořešené děj dodržet.

Naproti tomu mnohé rozhlasové dokumenty a obzvláště pak ty, které sledují danou problematiku z dlouhodobější perspektivy (například zabývající se určitým tématem na ploše několika na sebe navazujících dokumentárních pořadů), se od jasného zakončení a zodpovězení všech otázek vygenerovaných v průběhu pořadu odklánějí.

Důvody mohou být dvojí povahy. Jak již bylo zmíněno, problematika některých závažných témat by jasné uzavření a „vyřešení“ kvůli své složitosti nesnesla a případné závěry tak mohou být pouze dílčí i když podstatným příspěvkem k rámcové problematice. Druhým, podobně pragmaticky vyznívajícím důvodem je pak prostá neuzavřenost dokumentárně zobrazovaného reálného děje.

Zvuk (jako ruch či hudba) se vztahuje vně i dovnitř rozhlasového díla. Odkazuje jak na něco mimo konkrétní dílo (např. pomocí tzv. hudební metafory), tak i na spojitě části vně díla samotného (sloužící ke změnám temporytmu, zvukové gradaci apod.).²⁶ Specificky vytvořená zvuková plocha má v narativní výstavbě dokumentárního pořadu možnost být přímým funkčním článkem rámcového tématu. Stejně tak na protilehlém konci významotvorných možností zvukové skladby stojí v uměleckém záměru komponovaný kontrast s posluchačsky očekávanou zvukovou ilustrací. „*Neodůvodněná změna hudební plochy působí rušivě*,“²⁷ je tedy vhodné mít tak na paměti, že jakákoli změna nebo nahrazení jednoho zvukového záběru jiným musí být dramaturgicky odůvodněno a celistvě zvukově zakomponováno.

Vhodnou skladbou zvukových prostředků lze vybudovat uzavřenou pasáž se silným emočním účinkem, která v souvislosti s okolními zvukovými záběry dokáže vytvořit zvukovou plochu se vztahem k celkovému zvukovému výrazu díla. /.../

ZVUKOVÁ ATMOSFÉRA

Zvuková atmosféra v sobě soustřeďuje snahu o navození co nejintenzivnějšího vizuálního vjemu posluchače. Je tak auditivně vizualizovaným vnitřním prostorem, který v sobě nese určitou melodramatickou informaci a funkci. Způsobů, jak se dá dosáhnout v rozhlasovém dokumentu zvukové atmosféry, je několik. Akustickými nosiči budujícími auditivně vnímaný a kýženou atmosféru vytvářející prostor mohou být ruchy, hudba, ale taktéž mluvené slovo. Ruchem vytvářejícím idylickou atmosféru jarní přírody mohou být zvuky ptáků, šustění trávy, zurčení potoka atd. Podobně působí taktéž diegetická hudba, ať už je to rozpustilá hudba v cirkusové manéži, či posvátně působící varhanní koncert.²⁸ Zmiňované mluvené slovo má díky svým verbálně definovaným významům schopnost ustanovit atmosféru přesně a jasně. Nemám zde na mysli slovo, které v prvním plánu popisně osvětluje situaci, ale například slovo, které je součástí nesrozumitelného rozhovoru v pozadí scény. Takový efekt potom může navodit tajemné či nervózní pocity, stejně jako určit přibližné místo mluvčích v prostoru vzhledem k posluchači.²⁹

Tak jako má zvuková atmosféra možnost poskytnout posluchači informaci o prostorových vztazích, má schopnost taktéž zasadit scénu do časového určení. Na jedné straně to může být zvuk kokrhajícího kohouta, ale také zvuková znělka odkazující k pravidelnému pořadu na některém z celostátních médií. Rozpoznávací schopnost druhého z uvedených příkladů pak záleží na citlivosti autora ke znalostem předpokládaného typu posluchače.

Důležitým, avšak v posluchačské praxi ne vždy zřetelným aspektem výsledného vjemu ze zvukové atmosféry je velikost použitého záběru. Nejčastější formou budující zvukovou (nejčastěji pak ruchovou) atmosféru je zvukový celek, jenž zabírá vzdálenější, tedy obvykle souhrnnou a soubornou akustickou událost. Detail je záběr blízké zvukové události a má ambice získat a poskytnout výrazné ruchy k jejich dalšímu využití, nejčastěji v rámci konkrétních zvukově-předmětných souvztažností. Záběrem, kterým se posluchač přibližuje zvukové události na nejvyšší možnou míru, je makrodetail. Zřídka, avšak o to poutavěji, je v praxi rozhlasové dokumentaristiky tento dojem těsného až bezprostředního přenosu akustické blízkosti využíván jako působivý druh zvukového záběru.³⁰ /.../

AUDITIVNÍ PERCEPCE/AUDITIVNÍ VIZUALIZACE

Na rozdíl od lidského orgánu zpracovávajícího vizuální podněty a kterému stačí k rozpoznání viděného obrazu zlomek vteřiny, informaci přijatou pomocí sluchu musí mozek nejprve přijmout, analyzovat a tvořivě zpracovat, tedy vytvořit vnitřní zvukově vizualizovaný obraz. Podle Lea Knikmana „vizuální představu nikdy nevytvoříme samotným zvukem. Zvuk letadla sám o sobě žádnou představu letadla nevytvoří“.³¹ Tímto je dáno základní pravidlo pro vjem jakéhokoli zvuku. Posluchač neboli příjemce zvukového podnětu musí být vzhledem ke svým dosavadním zkušenostem schopen tento zvuk konkrétním způsobem zpracovat do podoby auditivní představy neboli tzv. auditivní vizualizace. /.../

Naproti filmovému a divadelnímu médiu pracujícímu s percepcí vizuální, tedy diváčkou, médiem rozhlasu disponuje pouze prostředky akustickými, je možné uvažovat pouze o zvukové, tedy posluchačské percepci. Toto „omezení“ v sobě však neobsahuje pouze negativně vymezené mantinely, ale nabízí možnost hlubšího a citlivějšího vjemu z úžeji vymezeného způsobu sdělení. Vnímání vizuálních umění může být divákovou nejednotnou pozorností rozloženou mezi vizuální a auditivní podněty ovlivněno do té míry, že mohou zůstat některé aspekty skryté. Naproti tomu je pozornost rozhlasového příjemce připoutávána výhradně a pouze zvukovými podněty a prostředky. Pravidelný posluchač se tak k přenosovému modu zvuku stává citlivějším a ve výsledku i náročnějším v subjektivním hodnocení poskytované zvukové informace.

Dle Františka Kožíka se situace ohledně absence vizuálního vjemu dá přirovnat ke kuřákovi, jenž vdechuje kouř a dívá se do závitů dýmu. Vezmeme-li mu kouř, vezmeme mu i velkou míru požitku, i když se v zásadě nic nezmění.³² Toto srovnání se může jevit úsměvným, proto je příhodné přidržet se přirovnání např. z oblasti antropologie k možnostem šíření příběhů v dávných dobách, kdy se předávaly pouze ústním, tedy zvukovým sdělením. Pravděpodobně zde je počátek fascinace vyprávěným příběhem, přijetí zvukové informace sluchem a následné zpracování v auditivní myšlenkovou představu.

Pojem auditivní vizualizace, vzniklý spojením dvojice slov auditivní a vizuální, se na první pohled vylučuje. Tento zdánlivý nonsens je však přesným popsáním tvůrčích možností zvuku. Auditivní vizualizací je myšleno jakési vnitřní vidění, obrazotvornost vybuzená na základě zvukového podnětu. Konkrétní podoba v myšlenkách vizualizované situace nabývá podoby výsostně subjektivní záležitosti každého posluchače zvlášť. Tento subjektivní stav, vystavěný z dosavadních audiovizuálních zkušeností posluchače, je autorem zvukového díla směřován v souladu s jeho záměrem.

Základním momentem je fyziologicky podmíněný fakt, že při vnímání jakéhokoliv zvuku, potažmo ruchu, dominuje „věcný vztah zvuku k jeho zdroji“³³, tedy jakéhosi objektu v akci. Sluchový vjem kvilejících pneumatik v příjemci primárně vzbudí vizuální představu brzdícího automobilu. V další rovině svázané s psychologickými pochody v posluchači vyvolá více či méně silný emoční dojem strachu z nárazu v automobilu, pocit tísně na přechodu pro chodce, pocit ohrožení na silnici atd. Z vnímaného zvuku přijímáme podrobnější věcné údaje o prostředí, vzdálenosti zvuku apod., které jsou myslí následně zpracovávány v rámci dalších vzájemných významových vazeb.

Pokud dokument *Libri prohibiti* (Soukupová Hana, 2012) tematicky věnovaný stejnojmenné knihovně začíná zvukovou koláží sestávající ze zvuků šustícího průklepového papíru a melancholických tónů strun kytary, má posluchač vjem něčeho vzdáleného a s reálným upozadováním papírových médií v současné společnosti také zastaralého. Zrovna tak jako je možné v dnešní době již jen z dálky nahlížet na samizdatové a exilové publikace, jejichž sbírku sdružuje právě zmiňovaná knihovna.

Jakékoli zvukové dílo funguje na principu komunikace mezi autorem a posluchačem. Takové spojení by se mohlo za pomoci termínů vysílatel – příjemce jevit jako jednostranně vedené. Posluchačská interakce, tedy jeho specifická percepcie, umožňuje vnitřní komunikaci mezi autorem zastoupeným jeho dílem a posluchačem. Je

proto důležité, stejně jako u ostatních audiovizuálních děl, prezentovat hlavní i vedlejší dějové linie s ohledem na předpokládanou posluchačskou reakci.

KONCEPCE ZVUKOVÉ SKLADBY

Koncepce zvukové skladby je dramaturgicky uvědomělý způsob, jak je dokument po zvukové stránce modelovaný a vystavený. Výsledkem je zvuková kompozice konkrétního uceleného díla. Zvuková kompozice auditivního díla má v mnohém podobný soubor zásad, jako má pro svou výstavbu skladba čistě hudební. I v ní „záleží na charakteru zvukových ploch, jejich proporcích, sledu, vzájemných vazbách“.³⁴ Jak ale Ivo Bláha dále podotýká, má audiovizuální dílo navíc „ústrojný vztah k obrazu“³⁵. V případě rozhlasového média pak má zvuk vztah ke slovu, ke komentáři jako verbálnímu a často základnímu nositeli příběhu v rozhlasovém dokumentu. /.../

VAZBY ZÁBĚRŮ/ZVUKOVÝ PŘECHOD

Tato kapitola posuzuje zvukový přechod ve vztahu ke zvukově dramaturgickému záměru. Z hlediska dramaturgického může zvukový přechod plnit tektonický záměr, mít určitý emotivní účinek, stejně jako může být žádoucí, aby změna proběhla zcela nenápadně, bez pozornosti posluchače, jindy je naopak požadován náhlý výrazný zlom jako překvapivý akcent jednoho ze spojovaných záběrů.³⁶ Na příkladu dvou častých způsobů vazby záběru ve filmové i rozhlasové tvorbě, prolnutí a clony, bude vymezena zvuková interpunkce jako již typicky rozhlasová metoda svázání dvou záběrů.

Clona je vnímána jako pojem, který je ekvivalentem filmařských termínů „roztmívačka“ a „zatmívačka“. V řeči střihu v počítačovém softwaru se vžilo označení „fade in“ jako vyjetí záběru ze clony a „fade out“ jako sjetí záběru do clony. Tedy více či méně pozvolné vystoupení nebo sestoupení hlasitosti zvuku z ticha nebo do ticha či neurčitěho šumu. Zvuk se v závislosti na vzrůstající hlasitosti postupně konkretizuje nebo v opačném případě pozvolna opět mizí do ticha.

Obdobně jako uvidíme v případě zvukové interpunkce, se clona používá na začátku a konci sousedících záběrů. Mezi dvěma záběry je možné je použít například v případě nutnosti oddělení dvou odlišných časových nebo prostorových rovin. I zde je ovšem, podle konkrétních skutečností, často nutná kombinace s dalšími interpunkčními postupy, například použitím vysvětlujícího titulku nebo významově vyložitelného zvuku. Míra využití clony je široká a záleží jen na invenčním přístupu autora rozhlasového dokumentu ke koncepčnímu promýšlení přístupu ke zvukové složce díla.

Příklady, kdy by na zcela ztlumený zvukový záběr navazoval až po jeho úplném ztišení postupně fade in, příliš není. Naopak v situaci, kdy zní nějaký zvukový záběr, používá se této techniky např. pro změnu hudby, ruchového nebo jiného záběru. Tyto postupy se používají nejčastěji jako solitéry v rámci potřeby pro začátek či konec záběru.

Prolnutí neboli v terminologii filmové praxe „prolínačka“ je postup, kdy jeden zvukový obraz ustupuje druhému. V praxi kontinuálně se ztišujícím obrazem, respektive zvukovým záběrem, vystupuje do popředí záběr druhý, až zcela zastoupí onen ustupující, původně znějící záběr první. Jedná se o prolnutí dvou znějících clon, byť většinou ne v jejich maximální hlasitosti, ale s jednou stopou zeslabující a jednou zesilující.

Konkrétním příkladem z rozhlasové dokumentaristiky je situace v dokumentu *Bytosti zvané houby* (Kamen Jiří, 2010). V jeho první části zvuk rytmické hudby se silným vnitřním dramatickým nábojem ustupuje ruchovému záběru klidně působícího lesního prostředí. Zvukové prolnutí navíc vytváří při střetnutí významově protikladných rovin dramatický kontrast, který je důležitým prostředkem celkové dynamiky zvukové skladby.

Zvuková interpunkce

V rozhlasové dokumentaristické praxi nejpoužívanějším způsobem propojení dvou sousedících záběrů je zvuková interpunkce. Jedná se o specifickou rozhlasovou figuru a pojem.³⁷ Zvuková interpunkce je obdobně jedním ze způsobů napojení vzájemně se dotýkajících záběrů v konkrétním zvukovém díle. Základní je tak funkce předělu mezi jednotlivými záběry nebo ucelenými částmi pořadu.

Pokud byly pojmy prolnutí a clona popsány spíše jako „nádech“ mezi slovy v průběhu věty, případně jako začátek či konec věty, odděluje zvuková interpunkce kompoziční části mnohem výrazněji. Stejně jako je to s grafickými znaménky v lingvistice, vyjadřuje zvuková interpunkce strukturu a organizaci textu; stejně jako při čtení a v mluvě se i zde projevují přestávkami v řeči čili toku informací.

Než budou vyloženy okolnosti související s nejobsáhlejšími výrazovými prostředky zvukové interpunkce, tedy s ruchy a hudbou, je nutné se ještě zmínit o funkci titulku. Tento nejčastěji verbálně konstruovaný druh interpunkce uvozuje slovem začátek rozhlasového dokumentu, ale i kapitoly vně pořadu. Podává informace o tématu, případně místu a čase, ale šíře jeho charakteristik je takřka neomezená.

Jak již bylo naznačeno, nejširším polem, kde se uplatňuje propojení ve formě zvukové interpunkce, je oblast ruchové a hudební materie. /.../

RUCHY

Pro začátek je nutné ujasnit klasifikaci a zároveň funkční uplatnění tří možných druhů ruchů tak, jak je ustanovil ve své kapitole „Ruchová dramaturgie“ Ivo Bláha. Jsou to ruchy reálné, průvodní a ty, které jsou vůči snímanému prostoru v záměrném rozporu.³⁸ Všechny tyto ruchy jsou svými způsoby nositeli děje, o kterém se jako posluchači dovídáme pouze prostřednictvím zvuku. Pokud tedy byla využita zmíněná Bláhova klasifikace, vzniklo následující rozdělení, na jehož základě budou analyzovány konkrétní práce s ruchovou plochou současných rozhlasových dokumentů.

A) Reálné

Nejčastěji používaným a ostatně pro posluchačskou obrazotvornost nejsilnějším druhem je právě tento druh ruchu. Reálný ruch poskytuje realistickým způsobem informaci o okolním, akusticky snímaném prostoru. Má proto nejsilnější vazbu na abstraktní modelaci prostředí, které si posluchač vytváří svou představivostí a na časoprostorové vztahy. Reálné, ale i umělé ruchy tedy mohou vztahem ke konkrétnímu zvukovému nositeli podnítit obrazotvornost posluchače.

Potřeba dokumentu sdělit dostatečně srozumitelným způsobem dané téma si žádá využití i uměle dodaných, stylizovaných zvuků. Naproti reálnému ruchu je ruch umělý implementován do pořadu dodatečně v postprodukční části tvorby rozhlasového pořadu. Přesto, že stylizovaný ruch je spíše doménou rozhlasové hry, nachází tento typ ruchu, právě kvůli zmíněné potřebě žádoucím způsobem předat konkrétního sdělení, své místo i v žánru dokumentu.

Rozpoznat umělý ruch od reálného může být složité a vlastně je to ve svém důsledku jen problematika dotýkající se autorské etiky, protože posluchač v žánru dokumentu oprávněně předpokládá reálnou povahu sluchem přijímaných zvuků i v situaci, kdy není schopen od sebe takové reálné či umělé zvuky s jistotou odlišit. Přesto je využívání umělých ruchů legitimní dokumentaristický postup, právě kvůli jejich kupříkladu technicky či esteticky kvalitnějším vlastnostem. Míra a způsob využití umělých ruchů je výsostně na autorském přístupu k podobě díla a mnohdy také na tématu zvoleného dokumentárního pořadu, s čímž souvisí možnost volby zvukového prostředí.

Umělé neboli stylizované ruchy mohou být dále děleny na ty, které pocházejí z reálného prostředí a svou zvukovou povahou náleží ke konkrétnímu rozpohybovanému předmětu, přírodnímu vlivu nebo živé bytosti. Dále jsou to pak ruchy vygenerované například na základě počítačového programu.

Zvuková modelace prostředí

V případě dokumentu z roku 2009 *Chyť ma, ak to dokážeš!* slovenské autorky Barbory Kalinové, odvysílaného na ČRo 3 – Vltava v rámci pořadu *Čajovna – Dokumenty a hry nové generace*, se téma zabývá prací revizorů městské hromadné dopravy. Ruchová stopa je v tomto případě spoluvůrcem rámcového tématu, činnosti kontrolorů ve specifickém zvukovém prostředí. Ruch zde navíc působí i jako výrazné interpunkční znaménko – titulek uvozující začátek i konec dokumentárního pořadu. K tomuto účelu je vhodně využito hlášení uvnitř dopravního prostředku. Úvodní titulek je zvukově zdramatizován, když je se stejnou intonací a se stejným zvukovým doprovodem, jakým jsou hlášeny informace v MHD, pojmenován dokumentární pořad. Vzhledem k možnému použití beze změn je závěr pořadu zakončen taktéž stejným postupem, diegetickým ruchovým záznamem tramvajového hlášení: „Konečná zastávka, prosím vystupte.“

Rozhlasový dokument *Čistý řez* vytvořila v roce 2011 Eva Nachmilnerová pod vedením belgického rozhlasového dokumentaristy Edwina Bryse, v rámci kurzu Master School on Radio Features pro mladé rozhlasové talenty. /.../

Zvukový obraz práce a osobnosti soudního lékaře Radka Matlacha je vystaven na záznamu specializované lékařské činnosti. Dokument je i vzhledem ke specifickým situacím (např. popis jednotlivých orgánů při stanovování diagnózy zemřelé osoby) nucen udržovat blízkost vzhledem ke zvukově zaznamenávaným skutečnostem, jako je například práce s jednotlivými zdravotnickými nástroji. /.../ Všechny tyto zvukové detaily jsou ve své sekvenci zakončeny velkým detailem – krátká hudebně vyznívající zvuková drobnokresba vytvořená za pomoci diegetických zvuků pinzety.

Výjimečný v rámci celého dokumentu, avšak melodramaticky vkusný, je hudební podkres situace, kdy manželka hlavního respondenta předčítá dítěti pohádkový příběh. Velká míra stylizovaných zvukových přechodů pomohla vytvořit výsostně zvukový obraz konkrétní lidské činnosti.

Častým momentem, kterým autor rozhlasového dokumentu pomocí zvuku vtahuje posluchače do děje, je cesta s respondentem na nějaké místo. Ruchy doprovázející toto autorské putování prostorem primárně poskytují verbální informace, které respondent autorovi během cesty sděluje. Stejně tak okolní zaznamenané ruchy účinkují ve smyslu ztotožňování autorské a posluchačské roviny. Posluchač se dostává do situace, ve které se ve shodném čase dozvídá stejné informace jako autor, který vede rozhovor. Takto vystavěné je i putování autora Miloše Doležala spolu se svým respondentem v dokumentu *Bad boy aneb Nepolepšitelný útěkář „Ota Kar“* (Doležal Miloš, 2011). Autor se spolu s respondentem, po únoru 1948 perzekuovaným bývalým válečným letcem RAF, vydává na místa jeho někdejších pobytů. Autentické zvukové záběry z míst jeho pražského bytu, ale i bývalých nacistických i komunistických vyšetřoven jsou pro posluchače silně emotivní a jsou bezprostřední výpravou do etapy jednoho lidského příběhu.

Rozhlasový dokument, který disponuje obdobně zvukově kompozičním využitím, je například *Podej ruku* (Studený Ivan, 2011). Důkladně známá zvuková atmosféra vně jedoucího automobilu zde navozuje intimní prostředí, vhodné právě pro účasti na diskuzi, potažmo pomyslné komunikaci mezi respondentem a posluchačem. Zmíněný dokument je fakticky vystavěn na putování autora spolu s hlavním respondentem směrem k jeho „resocializaci“. Přes veškerou snahu aktivně se do dění zapojujícího autora se ke konci dokumentu spolu s postavami vně dokumentárního příběhu posluchač ocitá na výpravě do zdánlivě opuštěného vlaku v prostoru nádraží. Ruchová atmosféra uvnitř stíněného prostoru nočního vagonu je přerušena atakem jiného jeho obyvatel a autor i spolurespondent jsou vykázáni do noční tmy. Neočekávaná situace s vygradovanou pointou zprostředkovává posluchači bezprostřední obraz života na ulici a má příznivý vliv na atmosféru celého rozhlasového pořadu.

B) Průvodní

Typ průvodních ruchů klasifikuje Ivo Bláha na příkladu zvukové montáže v podobě obrazu muže/hrdiny, kterého „provází zvukový proud zkomponovaný z ruchu přírodních živlů – hromu, větru, deště – které nejsou ilustrací počasí, ale metaforickým vyjádřením hrdinových citů“.³⁹ Přesto, že tato definice má vztah primárně k vizuálnímu umění, principiálně obdobné postupy se dají vysledovat i v některých rozhlasových dokumentech. Takový typ vazby snímané události a paralelní ruchové stopy má blízko k emotivnímu a sémantickému významu ruchu.

Průvodní ruchy jsou nejčastěji v podobě abstraktních zvukových koláží, kde není hlavní přímý vztah k nositeli zvuku, ale k pocitu, který tento zvuk vyvolá a cíleně k němu odkazuje. S touto podobou ruchové kompozice často souvisí větší míra zvukové stylizace ruchů ve smyslu nápadnější zvukové transformace.

Akustický dokumentární pořad věnovaný sklářské tradici *Sklo vyteklo z prasklé vany* (Morávková Lenka, 2011) byl jako zvukový dokument uveden v rámci pořadu *Čajovna v cyklu Hry a dokumenty nové generace* 25. 9. 2011. Tento multimediální projekt, který původně nevznikal pro médium rozhlasu, ale jako zvuková performance, je ve své podstatě meditací na téma sklo a sklářství. /.../

Kompoziční struktura tvořená zvuky z různých fází sklářských výrobních procesů je dotvářena slovem: rozhovory s respondenty, autorčinými asociacemi na slovo sklo a rytmickým opakováním vybraných vět. Poslední zmíněná, verbální, hlasová mnohonásobná repetice části věty „a jedeš jeden výrobek za druhým“ je pak (mimo verbálně získaný význam věty) navíc i zvukovým synonymem ke stále se opakujícím činnostem v procesu výroby.

Klasická ruchová interpunkce zde neabsentuje, ale vzhledem k záměrům autorky se stává hlavním výrazovým prostředkem zvukového díla. Těmito postupy se blíží způsobům tvorby radioartových kompozic. Rozhlasový pořad tak stojí na pomezí mezi klasicky vnímaným rozhlasovým dokumentem s hlavní výpovědní hodnotou ve verbální výpovědi a akustickým uměním v podobě radioartu.

Podobný způsob spolupráce a navázání dvou zvukových rovin je moment propojení ruchu a hudby. Střídají se dva důležité postupy, které jsou k sobě navzájem v pevném svazku: tematický ruch kutálejících se skleněných kulíček se střídá s elektroakustickou hudbou evokující práci parních strojů. Tyto dvě zvukové plochy, ruch a hudba, spolupracují v rámci tématu pořadu a zároveň ve vzájemném působení jedna k druhé vymezují dvě časové roviny, estetizujícím způsobem podanou minulost a očekávanou budoucnost spoléhající se hlavně na automatizovanou strojní činnost. V závěru tyto dvě roviny splynou a vyznění se tak přiklání k nastíněné a nyní již jasně zvukovou kompozicí modelované, pejorativně nahlížené, vizi budoucnosti.

Dramatickou ruchovou ilustraci jako prvek metody dokudramatu používá ve svých dokumentárních pořadech autor Miloš Doležal. V ruchové stopě dokumentu *Uprostřed nás stojí ten, kterého neznáte* (Doležal Miloš, 2009) je slyšet zvuk psacího stroje použitý při verbální prezentaci zápisů z výslechů příslušníků StB. Již zmíněný dokument *Bad boy aneb Nepolepšitelný útěkář „Ota Kar“* zase obsahuje velké množství archivních dobových záznamů z letecké praxe. Většina verbálně popisných pasáží je tak opatřena v pozadí žádoucí ruchovou atmosférou budující zvukově ilustrovaný obraz vojenského pilota za druhé světové války.

Jak je z uvedených příkladů patrné, ruchová kompozice, která má za účel vyvolat v perceipientovi emoční náladu za pomoci zvukově sémantických figur, jako je metafora, symbol nebo alegorie, nachází své uplatnění často v lyricky zabarvených dokumentech. Podobně jako má tento literární druh blízko k experimentování se slovem, má v auditivním umění blízko k výrazné a ve většinové tvorbě často originální práci se zvukovou složkou. /.../

C) Kontrapunktické

Ruchový záběr jako kontrapunkt znamená typ průvodní ruchové stopy odklánějící se v protichůdném postavení od reálného vztahu ke zdroji zvuku, ale ponechávající si k rámcovému ději sémantický vztah.

Dokument **Čistý řez** (Nachmilnerová Eva, 2011) se za pomoci několika zvukových rovin – diegetických ruchů, verbálních vyjádření i hudebních interpunkčních znamének, věnuje otázkám dotýkajících se smrti. Kontrapunktní sdělení, které má blízko k výsledným metaforickým vyzněním, je složeno z artikulovaných odborných definicí soudního lékaře provádějícího pitvu, z diegetických detailních ruchů a z předčítání pohádky o kohoutkovi a slepičce lékařovou manželkou jejich dítěti. /.../

Téma vlastního duševního hledání předčítačů knihy žalmů v období vánočních svátků v konfrontaci s potřebami soudobého člověka je rozehráváno v rozhlasovém dokumentu **Slova žalmů** (Albrechtová-Palyová Gabriela, 2010). Specifické období, ve kterém dokument vznikl, nabízí možnost zvukového srovnání dvou významotvorně zcela opačně zabarvených rovin. Tou první je hledání nejlepšího řečového výrazu studenty DAMU a jejich niterný ponor do vlastních úvah při setkání se vznešeným, boha oslavujícím biblickým textem. Druhou rovinou je zvuková atmosféra právě probíhajících vánočních svátků v prostoru současného velkoměsta, se vším jeho shonem a k nákupům nabádajícím akustickým reklamním poutačům. Využití kontrapunktní vazby protilehlých záběrů je nasnadě. Výsledný metaforický účinek je pak jasný – co do agresivity použitých prvků je to odklon od pravých hodnot a podstat vánočních svátků a příklon k marnotratné konzumní zábavě. Pokud se jedná o kvalitu sdělení, je výsledná metafora zcela opačná, tedy že hodnota navenek ztišeného, ale vnitřně nesmírně silného textu svým obsahem zastíní povrchní materialistická pnutí.

Střet protichůdně spojených záběrů je například často využíván tam, kde se dokument pohybuje v popisu absurdních proklamací komunistického státního aparátu a konkrétních lidských osudů. Kompoziční řazení tak může prezentovat paralelní děj, ve kterém je v jednom okamžiku pomocí vyprávění prezentován uskutečněný číhošťský „zázrak“ a zároveň archivní záznam projevu prezidenta Gottwalda. Dle autorského komentáře v dokumentu **Uprostřed nás stojí ten, kterého neznáte** jsou děje časově simultánní a výsledné kontrapunktní propojení vzájemných zvukových záběrů svým obsahem vytváří posluchačsky emočně silné sdělení.

Ruchová interpunkce

Ambicí jakéhokoli dokumentárního díla je v co nejvyšší míře využití autentických záznamů jako odrazu reality. Ruchová interpunkce využívající jako svého prostředku diegetické ruchy je právě takovým kýženým příkladem. Rozhlasový dokument **Češi v srbském Banátu** (Soukupová Hana, Soukup Libor, 2008) využívá jako mezizáběrové vazby výrazný zvuk zvonů z místního kostela. Několikrát použitý ruchový prvek slouží jak jako zvuková ilustrace místa, tak i jako vymezení nové kapitoly v toku rozhlasového pořadu.

Ještě nejsem v kubánském odboji (Malaníková Hana, 2010) je rozhlasový dokument, ve kterém autorka znamená svou cestu a pobyt na Kubě. Proces dobrodružné cesty, kterou sama autorka popisuje v komentářích, je doplněn o mnoho zvukových interpunkčních prvků. Jsou jimi zvuk přelétávajícího dopravního letadla, příboje moře, specifické zvuky počasí a rozmanité zvuky využitě z ruchových záběrů okolního prostředí /.../

Rozhlasový dokument **Bublina přiblížnosti** (Kaprálová Dora, 2011) se zabývá otázkami po způsobu a smyslu života v městském prostoru Berlína. Autorka zvolila jako výrazivo svého dokumentu, řešícího jinak závažné téma života na zdánlivě vytouženém místě, groteskní polohu užitých zvukových prostředků. Zvukový dokument řadí v ruchové ploše za sebe velké množství zvuků jako například hvízdajícího větru, moře a „dálků“, které jsou metaforicky propojeny zvuky různých dopravních prostředků. Specifickým postupem je glosátorská role autorčiny malé dcerky, která čte pro ni často obtížně vyslovitelný text, vztahující se vždy nějakým způsobem k tématu pořadu. Na rozdíl od předešlého způsobu využití ruchové interpunkce jako ilustrace okolního prostředí slouží v tomto typu rozhlasového dokumentu předělové ruchy jako melodramatické nebo metaforické vyjádření.

Podobně zvukově dynamický pořad, ve kterém stojí ve středobodu tématu respondentovo autobiografické vyprávění, je rozhlasový dokument **Priest** (Fischer Josef, 2012). Ruchová interpunkce akcentuje zvukové události kolem respondentovy osoby. V případě, kdy je rozhlasový dokument primárně vystavěn na vyprávění respondenta, mohou být jako ruchové interpunkce využity zvuky vzniklé při procesu natáčení rozhovoru. Ruchové obrazy, jako je potáhnutí ze zapálené cigarety nebo krátký rozhovor v pozadí, pomáhají podobně jako předešlé příklady ruchových interpunkcí vizualizovat snímaný prostor a dodat do celkové zvukové materie další kontextuální významy.

HUDBA

Pro rozhlasový dokument má hudba důležitou roli ve vyvolání žádoucího vjemu a pocitu. Hudební plocha zesiluje emocionální sílu verbálních pasáží dokumentu a v ideálním případě s nimi v rámci tématu vytváří souzvuk.

Četnost využití hudebního podkladu tzv. podkresu ke slovu, ruchu či jinému sdělení je jedním z určujících faktorů pro výslednou dynamiku a vnímání díla. Rozhoduje jako dílčí skladebný prvek o fragmentárnosti pořadu a jeho dělení na jednotlivé kapitoly nebo v důrazu na zvukovou, potažmo dramatickou celistvost a míře zvukové kompaktnosti. Konkrétní využití je variabilní, je však závislé na autorském záměru, jenž významy pomáhá tvořit, či naopak potlačovat. Stejně nebo příbuzné hudební plochy svazují záběry do větších celků a vytvářejí tak významotvornou pocitovou rovinu. Míra a způsob užití kreativně vytvořených zvuků ovlivňuje zvukové, potažmo hudební dílo v prvotní rovině.

Pokud byl v úvodní charakteristice uveden pojem „souzvuk“, neznamená to, že by výklad hudby měl jít lineárně v analogii s ruchovou či verbální složkou kompozice. Zvukové dílo je možné na základě kontrastu ozvláštňovat a vytvořené dramatické napětí mezi protichůdnými rovinami mu dodává hybnost a rozšiřuje možnou kontextuální percepci. Mezi základní formotvorné principy při výstavbě hudebního díla patří dva vzájemně se doplňující a zároveň protikladné termíny, jednota a kontrast. Jednota působí silou dostředivou a naopak kontrast působí na dílo silou odstředivou. Dostředivé síly „stabilizují, sjednocují, mají tendenci setrvávat, spojovat: *Hudební motiv se ve skladbě navrácí, trvá stejná tónina, stejné tempo, tentýž takt...*“⁴⁰ Takovéto hudební motivy vnášejí do celkové struktury auditivního díla jednotu a soulad.⁴¹ O funkci sil dostředivých tentýž autor uvádí, že „[...] *přináší vzruch, změnu, kontrast: Objeví se nový motiv, změní tempo, rytmus [...]*“⁴² Odstředivé síly neboli kontrastní postupy vytvářejí napětí, ponoukají posluchače k posečkání na další části pořadu, jsou stěžejní pro celkovou dynamiku apod. Je samozřejmé, že míru neboli rozměr využití těchto principů je nutné zachovat v takových mezích, jakou si žádá autorem požadovaná posluchačská percepcie. Extrémy na jedné či druhé straně mají pak za následek stagnaci (přemíra jednoty) nebo přílišnou chaotičnost (přemíra kontrastu) a tedy možný zdroj únavy vnímatele.

Hudba původní se velmi často a logicky objevuje v dokumentech o hudebnících. Prospěšnost takového využití je ve dvojnásobném účinku – pokud je rozhlasový dokument přímo o osobě tvůrce, která už tím, že stojí ve středobodu odvysílaného dokumentu, bude nejspíše pro autora dokumentu pozoruhodným umělcem, je tak žádoucí představit tuto přednost na konkrétním příkladu. Přirozeně autentickým dojmem tak působí scéna, kdy mluvené slovo respondentů plynule přechází v jím ztvárněné (tedy diegetické) hudební aranžmá.

Rozhlasový dokument zabývající se tvorbou a vývojem rockové kapely Vega je přímo takovým příkladem. Dokument *Rock skalických orlů* (Valeš Miroslav, 2009), uvedený v pořadu *Čajovna* v cyklu *Hry a dokumenty nové generace*, nabízí posluchači pomyslnou účast na koncertech a vystoupeních tohoto hudebního uskupení. Zápal pro hru, který je členům trpícím různými formami mentálního postižení vlastní, nabyvá funkce výchozího bodu k posluchačskému zaujetí a emočnímu souznění a ztotožnění s reálnými návštěvníky jejich koncertů. /.../

Dokument pojednávající výhradně o osobě a tvorbě hudebního interpreta, stejně jako je to v případě *Paní Feng-yün Song aneb Mystika za hlasem* (Zemančíková Alena, 2007), používá jako další informační rovinu právě diegetickou hudbu. Analogicky, stejně jako se průběžně odkrývají informace ve verbální rovině pořadu, je řešena situace v rovině zvukové, potažmo hudební. V průběhu dokumentárního pořadu se v rámci hudební interpunkce objevuje krátký výsek hudební skladby, která je dokončena až v samotném závěru dokumentu. Hudební složka tak souzní s verbální rovinou, což harmonicky zapadá do celkové struktury dramaturgické výstavby díla.

Druhým důvodem pro využití autentické původní hudby, kterým se dostávám z roviny posluchačské do roviny autorsko-tvůrčí, jsou praktické důvody, které vedou autora rozhlasového dokumentu k využití té nejpřirozenější a zároveň (pokud k tomu respondent svolí) nejdostupnější respondentovy autorské hudby.

Podobně je tomu tak, pokud je opět diegetická hudba nějak blízce spjatá s osobou respondentů, například v situaci dokumentu *Aina jménem Luiza* (Poláková Marie, 2011), kdy respondentka Aina je původem cizinka žijící v České republice a své výjimečné vlastnosti a kulinářský um předvádí na stánku festivalu RefuFestu⁴³. Ruchové i hudební záběry z tohoto specifického místa prezentující v České republice žijící komunity přistěhovalců zastupují obecné postavení uprchlíků a příběh hlavní respondentky je tak zasazen do širšího kontextu.

Typem hudby převzaté může být jakékoliv hudební dílo, jehož vznik není přímo spjatý s tvorbou daného díla. Nejčastěji využívanou a často také synonymickou podkapitolou převzaté hudby je archivní hudební složka, tedy hudební materie obsahující v sobě skladby, o kterých autor rozhlasového dokumentu předpokládá, že jsou pro jeho posluchače známé. V tomto okamžiku se dostáváme k důležitému bodu a zároveň k jednomu z nejdůležitějších atributů hudby, a to obzvláště při jeho působení v žánru rozhlasového dokumentu.

„*Vyjadřovací schopnost hudby je založena na asociálním zákonu současnosti. Měli-li jsme jednou při poslouchu určité hudby současně nějaký jiný vjem neb představu, třebas abstraktní, zůstane s touto hudbou sdružená: slyším-li tuto hudbu později, vybaví se mně i řečená představa.*“⁴⁴ (Otakar Zich)

Touto citací je nabídnut návod k pochopení psychologických účinků hudby na posluchače komponovaného pořadu. Takto pojatá definice účinku hudby skrze subjektivní percepční vnímání poskytuje autorům výchozí situaci pro obrovské množství tvůrčích záměrů a kreativních kompozičních tvarů. /.../

Emoce

Rozhlasový dokument je možné pro tuto chvíli připodobnit k němému filmu, který přijímá percipient primárně taktéž pouze jedním ze smyslů. Stejně jako vizuální, má však i audiální dílo schopnost zapojit v paměti recipientů uložené situace z reálného světa, které si posluchač či divák v té či oné chybějící zvukové či obrazové složce může dosazovat. Tyto nové skutečnosti v subjektivních představách vnímatele pak v sobě nesou právě ona absentující média, zvuk či obraz. Posluchač, který vnímá hudbu jen jako jednu ze součástí celistvé struktury rozhlasového tvaru, klade nevědomky na emocionální účast hudby značný důraz. Hudba v tomto případě není jenom doprovodem, ale i neoddělitelnou součástí celkového emocionálního účinku zvukového díla. /.../

Přemíra některých zvukových postupů v rámci jednoho rozhlasového pořadu, ale stejně tak i na ploše několika rozhlasových pořadů, riskuje, že se stane frází odrazující posluchačskou pozornost.

Jak říká Bláha: „*Cílem je soulad.*“⁴⁵ Má tím na mysli soulad hudební složky se všemi ostatními složkami, ať už audiovizuálního díla (v jeho případě), či díla čistě audiálního v případě této diplomové práce. Soulad je důležitý vzhledem k celkové kompozici (ve smyslu hudebním, tedy kompozice jako práce na díle i dílo samotné), která všemi svými prostředky směřuje k žádoucímu vyznění, tedy k myšlence, k obsahu.

Samozřejmě se mohou vyskytovat příklady, které soulad nevyznávají a naopak se zdánlivě staví do opozice. Takové příklady můžeme spatřit při využití některých ozvláštňujících forem, jako je například kontrapunkt, který vytváří často silně dynamizující prostředí. Opět je ovšem důležité a vhodné zachovat myšlenkovou linii ve směru, který byl tématem pořadu vytyčen. Záleží tak na konkrétních vztazích a provázanostech, které mezi sebou jednotlivé složky udržují.

Znakovost hudby

Ukázky hudební metafory může posluchač objevit například v rozhlasových dokumentech Ondřeje Vaculíka. V jeho rozhlasovém pořadu *Pohled z nádraží Praha-jatky* (Vaculík Ondřej, 2009) jeden z respondentů, básník a hudebník Jan Štolba, během procházek s autorem po pražské čtvrti hraje na saxofon. Osobitý zvuk tohoto nástroje a jím zvolený žánr blues navozují způsobem metafory analogii ke zmizelým místům autorova mládí. Tentýž autor v rozhlasovém dokumentu *Co je osobní a co je všeobecné* (Vaculík Ondřej, 2007) zaznamenával rodinnou oslavu na Valašsku, kde se svého bratra Martina ptal na jeho vztah k rodnému Československu. V počátečním momentě jeho odpovědi, ve které se dotýkal stesku po domově, se v pozadí rozeznává reálná cimbálová hudba. Verbální odpověď je v tu chvíli ovlivněna melodramatickým hudebním pozadím a i přes slovní ujištění o tom, že smutek po domově nebyl veliký, se nabízí interpretace směřující vnímání situace jako metafory odhalující pravou podstatu možná skrývaného lidského citu.

Přímočařejší hudební metafora, která je tak spíše jakousi hudební glosou, je zvukově deformovaná skladba hymny České republiky. Dokument *Virtuální sametová revoluce* (Jonášová Kateřina a Kotková Anna, 2009) tuto skladbu řadí jako úvodní zvuk celého pořadu. Výrazná deformace, kdy jsou vrstveny části hymny přes sebe, naznačuje autorský postoj ke zvolenému tématu a je hudební metaforou, vztahující se k nepřehledné politické situaci omezené na veřejné proklamace a fráze politických činitelů.

Melodramatická funkce hudby

Melodramatická hudba se v rozhlasovém dokumentu podobně jako tzv. scénická hudba v divadelní inscenaci nebo rozhlasové hře používá k navození atmosféry a žádoucích emocí. Tento způsob využití hudby se však na rozdíl od samostatných hudebních částí neprojevuje zpravidla jedním výrazným hudebním motivem, ale delší hudební plochou v podkresu hlavní sdělovací roviny (např. verbálního komentáře). Melodramatická funkce hudby se objevuje v určité míře ve většině rozhlasových dokumentů, i když je pravdou, že od hudby sloužící čistě a pouze k melodramatickému účinku se postupně rozhlasová dokumentaristika odklání k propracovanějším postupům, která vyvolat požadovanou náladu či pocit.

Příkladem užití melodramatické funkce hudby může být dokument *Norské kontrasty* (Hanus Milan, 2011), kdy do expozice dokumentu posluchač vstupuje spolu s melancholickou hudbou norského jazzového tria Espena Eriksena. V průběhu rozhlasového dokumentu jej slyšíme ještě několikrát. Díky mnoha dalším zvukovým diegetickým událostem jak hudebních skladeb znějících na ulicích, tak dalších rozličných ruchových prostředí, kterými posluchač pomyslně prochází, není kromě závěrečného hudebního uzavření pořadu nutné využívat samostatnou hudební skladbu pouze ve vztahu k její melodramatické funkci.

Rozhlasový dokument *Dohaštití* (Groman Martin, Černý Tomáš, 2011) s podtitulem „zvukový obrázek ze života současných členů šlechtického rodu“ využívá melodramatickou povahu hudby před a během titulků, kterými

komentátorka uvádí promlouvající osoby. Hudba v tomto účinku je také využita jako delší hudební předělová interpunkce a jako podkres pod některé verbální komentáře. Žánr latinsko-americké hudby s jazzovými prvky evokuje pohodovou a klidnou atmosféru. Umístění takto emočně zbarvené hudby poukazuje, i přes závažnost některých témat, na autorský záměr pramenící z úmyslu přenést na posluchače uvolněnou atmosféru, která je patrná i z respondentova verbálního projevu.

Hudební plochy ve dvoudílném rozhlasovém dokumentu *Bytosti zvané houby* (Kamen Jiří, 2010) mají několik funkcí. Konkrétními způsoby zapojení hudební složky jsou situace, kdy z úvodní clony vyjíždí klasicistní skladba odkazující k účtě k prostředí lesa, dále pak /.../ v pozadí znějící energická skladba na harmoniku, ponoukající posluchače spolu s aktéry k účasti na hledání hub. Dalším je situace filozoficko-estetického rozboru hub s kurátorkou knihy o motivu houby v umění, kdy zní jako melodramatický podkres minimalistická hudba Philipa Glassa, a naposled, při zmínce o nebezpečí vzešlém z některých hub, následuje napínavá a nezvykle rychlá hudba evokující možné ohrožení a tedy zpozornění. Každý z verbálně budovaných záběrů tak disponuje konkrétním melodramatickým hudebním motivem, který zní v souladu s atmosférou vzešlou primárně z verbálního sdělení.

Hudební interpunkce

Podobně jako u ruchové interpunkce je pozornost této kapitoly upřena na využití specifických mezizáběrových předělů, v tomto případě zprostředkovaných za pomoci hudby. Hudební skladba jakožto element mající možnost fungovat i jako samostatný prvek má vzhledem k celkovému zvukovému dílu výlučné postavení. Autor dokumentárního tvaru ji umísťuje, pokud pojednáváme o interpunkci, obdobně jako u ostatních interpunkčních znamének tak, aby fungovala buď jako co nejpřirozenější tmel jednotlivých záběrů, nebo jako samostatný významotvorný činitel. Hudební interpunkce může být sestavena z hudby působící reálným dojmem, tedy takové, která je přítomna v diegezi světa dokumentu nebo je v rámci kontextu její zdroj náležitě vysvětlen. Dále to může být hudba transcendentní, která má blízko k melodramatickým funkcím, popisovaným v předešlé kapitole.

Rozhlasový dokument *Vitajte Margitka na šumijac* (Urbánková Dagmar, 2011) disponuje dvojím druhem hudební interpunkce. Za prvé to jsou krátké hudební předěly v podobě rychlého zkráceného hudebního akordu mezi vyprávěním respondentky a dále delšího hudebního motivu té samé melodie, nyní však již ve významu závěrečné hudební tečky.

Téma rozhlasového dokumentu *Ještě nejsem v kubánském odboji* (Malaníková Hana, 2010) určuje výběr hudby, která má zde funkci melodramatickou. Kubánská živá a energická salsa zní celým rozhlasovým pořadem jako vodící linka odkazující k povaze této země. Když jsou však dodatečným verbálním komentářem prezentovány faktografické údaje o „zajímavostech“ této země s přihlédnutím k její politické a sociální situaci, mění se hudba na nevýraznou a nezúčastněnou a důraz je tak kladen na význam slovního komentáře.

V rozhlasovém dokumentu *Dnes jsem měla opět štěstí. Odpoledne byl nálet* (Železná Hana, 2011) je využita hudební a zvuková kompozice Petry Gavlasové. Klavírní skladby experimentální povahy jsou řazeny jak mezi záběry, tak i do podkresů k četbám z deníkových zápisů autorčiny babičky, jejíž osudy za 2. světové války dokument zpracovává. Specifické a zvukově poutavé jsou hudební interpunkce, které se skládají z archivní dobové romantické hudby, do níž se vlévá zneklidňující klavírní kompozice, načež je interpunkce doplněna umělým dramatickým ruchem prolétajícího letadla. Emoční stav posluchače vycházející z hudební povahy je tak veden od zdánlivě poklidné atmosféry, kterou bylo iluzorně možné zažít za dob protektorátu, k znepokojení z celé škály možného ohrožení, zastoupeného hrozbou leteckých náletů.

/.../ Následující kapitola nabízí příkladové studie, zkoumající zvukovou výstavbu rozhlasového díla pomocí prezentované terminologie, a utváří tak možné analytické uchopení pojmu zvukovost v rozhlasovém dokumentu a featuru.

6. ANALYTICKÁ ČÁST

Nachmilnerová Eva: Mnichov, Arcistrasse 12/2008

Autor: Eva Nachmilnerová
 Režie a redaktor: Michal Lázňovský
 Premiéra 19. 11. 2008
 Stopáž: 45:12

Autorka Eva Nachmilnerová začíná svůj dokumentární pořad o přítomnosti Hochschule für Musik v Mnichově, budovy s pohnutou historií, monumentální skladbou pro klavír a housle (gruzínské houslistky, studentky zmíněné hudební akademie, Lisy Batiashvili). Expozice pokračuje v pompézním duchu, když je hudba po půl minutě

vystřídána archivním záběrem z nacistického propagandistického projevu a masového pochodu. Tento zvuk je utnut slovem anglicky mluvícího muže, přičemž z jeho výslovnosti je znatelné, že se nejedná o jeho rodnou řeč.⁴⁶ Zvuk kapající vody vytváří předěl mezi další scénou, ve které nějaký muž odpočítává (vzhledem k jeho dikci a kontextu) vojenský povel „one, two, three, four, FIRE!“.

Na krátké ploše expozice se v montáži zvukových záznamů ve stručnosti odhalily některé ze zásadních událostí a skutečností, které jsou výchozí jak pro tematiku pořadu, tak i pro posluchačské uvedení do časoprostorových vztahů. Archivní záběry jednoznačně odkazují k významným událostem v minulosti a budují již dramatické napětí. V kontextu dodaného zvuku ozvěny kapající vody⁴⁷, jako jakési metafory dávných časů a archivního záběru odpočítávání, autorka naznačuje, že to, co bylo zvukově ukázáno, již proběhlo a bylo také konkrétním způsobem zakončeno. Závěrečná hudba uzavírající expozici kromě dílčí dramatické elipsy také evokuje návrat do současnosti, tedy současné podoby onoho místa.

Jeden z následných komentářů o architektonickém stylu budovy je vystřídán jiným reportážním záběrem z hudebního představení pro děti, které je uvozeno slovy „ale jsou tady děti, ty určitě chtějí slyšet nějakou pohádku, no řekněte“. Tento záběr verbálně reaguje na záběr předešlý. Vytváří tak humornou mezizáběrovou dialogickou formu. Zároveň využívá možnosti použít autentickou ruchovou atmosféru v rámci představení a zapojit do mezizáběrového prostoru hudební skladbu, která tak vytváří klasickou hudební interpunkci. Tento předěl dále uvádí vyprávění o minulosti místa nynější budovy.

Autorským verbálním titulkem je v krátkosti představena nynější podoba budovy a události, které budou v dokumentu následovat, tedy prohlídka místností s kancléřem oné budovy. Zvukově snímaný prostor hudební akademie nabízí množství hudebních ilustrací využitých ať už jako hudební podkres, nebo hudební interpunkce. Autorský fokus nabízí částečnou interpretaci příběhu o současnosti budovy, a to jak pomocí verbálního komentáře, tak archivní i současné zvukové podoby místa. I průvodcovy subjektivní pocity z místnosti podpisu Mnichovské dohody obsahují obzvláště pro českého posluchače velice silnou výpovědní hodnotu. Verbální popis je následně zvukově ilustrován archivním záznamem nacistického rozhlasu podávajícím dobovou zprávou informací o uskutečnění podpisu.

Konfrontace významotvorných prvků a jejich analogický vztah má za následek vznik zvukové metafory. Několikrát použitý zvuk kapek dopadajících do vody uvozuje verbální zmínku o podzemních chodbách. Navazující reportážní záběr velkých ozvěn, zvukově vizualizujících mohutné prostory, opět metaforicky odkazující na dobu minulou. Reportážní zvukový snímek z dětského hudebně vzdělávacího představení zobrazuje dětské posluchače, kterak na hudební motiv cvičí pochodem vchod. Tento okamžik je náznakem metafory k vojenským přehlídkám, tedy opět k historickému obrazu a povědomí o snímaném prostoru.

Jiná, veselá a příjemně znějící hudební interpunkce je zvukově propojena s nacistickým projevem. Montáž zvukových záběrů působí jako metafora budov, které, byť se jejich využití v čase proměňovalo, jsou nadále spojeny s ideologií, s konkrétní historickou vzpomínkou. Samotné umělecké dílo působí svébytně; pokud je však dáno do jiných kontextů, stává se tvárným a jeho významy se mění. S nacistickým kontextem se hudba v poslední chvíli změní na znepokojivou, načež je záběr odcloněn autentickým snímkem tajemně znějící hudby opět z dětského představení.

Jako hudební ilustrace nebo spíše předznamenání působí americká kabaretní hudba, která uvozuje další komentář, ale hlavně sémanticky odkazuje na změnu času a období v tehdejší Německu, na které jsme se jako posluchači v čase přesunuli za pomoci znakové podoby hudby. Ruchy nynější zvukové kulisy budovy má posluchač možnost konfrontovat s autentickými archivními zvukovými záznamy z Hitlerova projevu. Modelovaná zvuková kompozice tak vytváří dramatický časový posun do dob 2. světové války a opět zmiňovanou paměť místa uchovanou v jeho prostorách.

Fakt, že je hudba součástí tématu i diegetického světa narace, se postupně osvětluje v průběhu pořadu, načež v závěru zaznívá jasné stanovisko správce budovy: „Hudba je přece něco tak mírumilovného,“ načež je střídána velice klidná hudba, jako hudební ilustrace řečeného. Vzpomínky na přítomnost vůdce nacistického Německa v těchto místech jsou doprovázeny dobovou oslavující hudbou (typ dnešním posluchačům známý například z cyklu československých filmových týdeníků). Pompéznost historie místa a kontrastní využití v současnosti reprezentuje po slovech o vypořádávání se s nacistickou minulostí Mnichova oslavný sborový koncert, podobně jako velice dynamická hudební skladba v žánru jazzu.

Jazz, nositel znakových významů jako volnost a svoboda, je využit při proměně neblaze proslulé místnosti z podpisu dohody (známé z dobových fotografií) v rámci hudební metafory proměny konce války a celospolečenských změn. Další hudební metafora zpodobňuje situaci, kterou samotná autorka verbálně zmiňuje: podobnost nacistických a komunistických diktátorských režimů v jimi vytvořených a je oslavujících uměleckých dílech. Jediná změna by nastala v případě, kdy na rozdíl od nacistického motivu sedláka s fajfkou „by na budovatelském obrazu rolník třímal spíš srp“. Klavírní etuda jdoucí melodicky v jakési vlnce variuje svou konstantní sinusoidou podobný, neustále se opakující normativní motiv, jako to v přeneseném slova smyslu používaly ony diktátorské režimy při své sebe prezentaci.

Protože se posluchač orientuje při exkurzi ve zvukovém prostoru hlavně pomocí ruchů, je jim při výstavbě celkové kompozice autorkou věnována pečlivá pozornost. Při slovním popisu zařízení bunkru umístěného ve sklepení budovy následuje archivní dramatický ruch letícího bombardéru, do kterého se pomalu vline ušlechtilá koncertní hudba. Její hlasitost rázně utne reportážní záběr zabouchnutí dveří jako tečka v rámci zvukové interpunkce.

Zvukově vizualizovaný pohyb po schodech směrem vzhůru ze sklepení je vystřídán divadelním představením pro děti (lov lva) s množstvím reakcí od aktivně spolupracujících posluchačů, které je zakončeno v rámci plynutí děje rozhlasového dokumentu vtipnými slovy účinkujícího hudebníka/herce: „*To bylo ale dobrodružství. Jsme to ale stateční ... a trochu unavení ... pojďme zpět ... zpět do školy. Příště půjdeme raději na lov motýlů.*“ Závěrečná hudba, opět rychlý jazz a potlesk odhaluje, že hudba je použita z autentického jazzového koncertu. Autorské rozjímání nad prostorem v souvislosti s lidskou vlastností dávat místům takové významy, jaké si možná nezaslouží, ukončuje pořad. Rozhlasový dokument tak byl uzavřen ve třech rovinách: diegetickým komentářem vně světa příběhu, analogicky tak jako skončilo koncertní vystoupení i závěrečnou úvahou nad tématem celého pořadu.

Železná Hana: Haiku kojící matky/2009

Autor, režie: Hana Železná, Olga Škochová-Bláhová

Redaktor: Michal Lázňovský

Premiéra: 23. 9. 2009

Stopáž: 44:59

Haiku kojící matky je zvukově poetická reflexe mateřství. Kompozice dokumentu je zbudována ze zvukové koláže diegetických střípků událostí, kterými hlavní respondentka prochází ve výrazně specifickém úseku jejího života. Zvuková stopa pořadu sestává z dokumentárních ruchových záběrů, které jsou posléze v zájmu poetického vyznění různými způsoby upravovány, cykleny a deformovány. Tragikomické zvukové smyčky vytvářejí neautentickou fabulovanou koláž zvuků (břinkot pokliček a jiného kuchyňského nádobí, dětský pláč a křik). Takováto zvuková atmosféra je ovšem autentickým vyjádřením konkrétního psychického stavu, vytváří obraz o neustále se opakujících činnostech a jejich zvukových nositelích, které ženu při jejich domácích aktivitách „pronásledují“. Propojení tragiky a komična nastává při konfrontaci zvuku bouchání poklic, které odkazuje k neustálé povinnosti být matkou, kuchařkou, služkou atd., s kuchyňským nádobím jako hudebním nástrojem vyznívajícím kvůli neobvyklosti tohoto zvolení komicky.

Dokument začíná výrazným hudebním stereo efektem, kdy se jednotlivé zvuky přesouvají zprava doleva a naopak, a tvoří tak dojem širokého prostoru. Nástroji tu jsou flétny, jejichž krátké a rytmické fuky dynamizují scénu.

Mezitím zazní první báseň haiku⁴⁸:

Mezi vnitřkem a vnějškem, někde uprostřed

Mezi vnitřkem a vnějškem, uprostřed

Mezi vnitřkem a vnějškem, uprostřed

Mezi vnitřkem a vnějškem, na hraně

Mezi vnitřkem a vnějškem, na hraně,

*kdo jsem?*⁴⁹

Následující pasáž je zvukově rámována charakteristickým šustotem papíru (evokující slova „otočme list“, tedy zvukovou interpunkci – či spíše zvukově ztvárněný nový odstavec) a zvukem natahovacího hracího stroju hrajícího dětskou ukolébavku. Autorka básní, matka a respondentka v jedné osobě, svým komentářem propojuje předchozí kapitolu, když se již bez přednesového, básnického hlasu zeptá „*Kdo jsem?*“. Následuje znovu zvuk otočení listu a „vnitřní“ zpěv respondentky (zpěv s postupně vzrůstající ozvěnou) znějící v pozadí další básně. Následným záběrem se již přidávají osobnější autorčiny introspekce, kterými sama odpovídá na podvkrát položenou otázku. V pozdějším komentáři se posluchač dovídá informace o povaze do této doby významově nejasněho ruchu, tedy, že onen zvuk otáčejících se listů odkazuje k deníku, který si autorka psala a na jehož základech později vznikly recitované haiku.

Jako jingl před čtenými úryvky haiku je použito šustění papíru. Specifická frekvence tohoto zvuku je důvodem velice nepříjemného sluchového vjemu, který bohužel nekoresponduje s vyjádřením „*kojící matky*“ o psaní jako o radostném úniku do jejího vlastního světa. Jistým metaforickým vysvětlením by pak mohla být ona tíže překročit rámec z role matky do role básničky. Dalším zvukovým předělem, fungujícím také jako podkres při uvedení názvu následující básně, je notoricky známý zvuk dětské hrací skříňky, ukolébavky. Tyto dva jingly dány do kontrastní souvztažnosti tak mohou mít množství významů – od zmiňovaného dostavení se vnitřního klidu pro autorku básní až po „*nadinterpretaci*“, že básně je možné tvořit jen tehdy, když dítě jako objekt celodenního zájmu usne.

Výraznou kategorií zvukové interpunkce jsou autenticky znějící, pro potřebu střihu upravené zvuky/slova z běžného života matky a malého dítěte (chrastítka, *hajjí, hajjí*). Jiným akustickým podkresem je například zvuková smyčka citoslovcí *nana, píjí, řap řap*.

V pozadí čtených haiku i ženiných verbálních komentářů, vztahujících se k jejím každodenním činnostem, zní takřka neustále experimentálně laděná melodramatická hudba. Jako doprovod haiku jsou použity expresivní skladby/tóny, nejvíce v podání klarinetu a saxofonu a jejich nekonvenčních a krajních zvukových možnostech. Další osobitou prací se zvukem můžeme spatřovat v množství užitých ozvěn (např. po slovech *nikam se před tebou neschovám*, následuje „schizofrenní“ ozvěna *neschovám, neschovám...*) a častých dlouhých dozvuků (*propadám se...*), které dobře vyjadřují tíživost popisovaného psychického stavu. Ojedinělým zvukovým efektem se pak může jevit futuristický zvuk poukazující na přítomnost rádia, potažmo v určitých momentech jediného spojení respondentky s okolním světem za okny uzavřeného bytu.

Rozhlasový dokument disponuje precizně budovanou zvukovou kompozicí, která v sobě spojuje žánr dokumentu a uměleckého tvaru. Dílo vychází z poezie respondentky a spoluautorky a z této poezie vyrůstají zvukové obrazy, které jsou ke slovnímu sdělení v souladu.

Nejedlý Radim: Zakázané ovoce/2010

Autor, režie: Radim Nejedlý

Premiéra: 5. 12. 2010

Stopáž: 37:41

Autor Radim Nejedlý v rozhlasovém dokumentu sleduje v prvním plánu specifický způsob obstarávání potravy trojicí brněnských freeganů. Ve druhém plánu poskytují výpovědi respondentů úvahy nad osobitou a odlišnou životní filozofií.

Rozhlasový dokument a jeho úvodní zvukový obraz začíná rychlým vyjetím ze clony. Posлуhač pomyslně vstupuje do společného prostoru, když zazní zvuk otevření dveří a z ulice vkročí do místnosti plné lidí a charakteristických zvuků. I přesto, že náhlá konfrontace s jiným modelem vnímání může působit rušivě, zde se zvukový obraz rozlévá postupně. Ruchový záběr zvukově vykreslující středně rychlou rotaci dveří kolem své osy zastupuje vyjetí ze clony, které odděluje ticho od zvuku. Charakteristický zvuk, šustot sáčku, ve zvukovém obrazu jako první slyšitelný ruch určuje povahu zvukové sekvence. Během tří sekund, od doby, kdy jsme vstoupili do fiktivního, auditivně vizualizovaného prostoru, do doby, než se rozezná hudební melodie, nabude prvotní ruch na intenzitě. Ruch tedy vyjede ze clony a připraví v rámci zvukové návaznosti prostor pro první melodické tóny. Tóny kytary, jež se stanou pro tento okamžik hlavní zvukovou linií, působí jako předehra a doprovodný nástroj k další gradaci expoziční sekvence. Zároveň s hlavní linkou se v pozadí (ve druhém zvukovém plánu) modeluje prostor verbálním vyjadřováním postav. Slyšíme charakteristickou prodavaččinu intonaci (totožnou známou všem návštěvníkům maloobchodů), která říká: *Kvašáčky nebudou?* Následuje smích, více či méně rozluštitelná slova, šustění dalších sáčků, zvuk vytukávání číslic na klávesnici obchodní pokladny, titulek vně záběru: *Zakázané ovoce – dokument Radima Nejedlého* a stisknutí klávesy, která automaticky vysune rachtící šuplík s mincemi.

Zvukově snímaný prostor vytváří silně dynamizující prostředí: je plný pohybu, cvakání a úderů do počítadla kasy, vyjíždění a zajíždění kastlíku s chrastícími penězi, všudypřítomného shonu. Po verbálním odpočítání peněz na vrácení rozpoznáváme totožný hlas osoby ženského pohlaví za kasou a ženy, která vyslovila úvodní titulek (název díla a jméno autora). Souběžně s tímto poznáním přichází gradace v hudební linii v podobě „akustického“ zpěvu. V druhém, zadním, auditivně vizualizovaném plánu se odehrává situace, kdy prodavačka poděkuje za nákup, načez následuje autentický ruch uzavření kasy. Tato situace v sobě z hlediska zvukové dramaturgie nese dvojitý význam: diegetické ukončení klasické prodejní akce a rytmizační element v podobě ukončení ruchové sekvence v obchodě. Hudební téma odvádí posluchače od autentického prostředí obchodu směrem k vnitřním ambientním náladám. Vnější temporytmus skladby však udržuje napětí a dynamiku. Po zhruba šesti sekundách prolné čistou hudební skladbu zasvěcená promluva prodavačky na téma „nejnáchylnější ovoce“. Po dobu, kdy hovoří (14 sekund), zní na pozadí dále pouze slabě potlačená hudební skladba. V momentě, kdy respondentka ukončí monolog či přesněji již s posledním jejím slovem, se zvukový obraz sestávající z hudební a verbální složky změní. Nový záběr se prolně se záběrem původním klasickým způsobem. Prolínačkou je zmiňovaný původní záběr odcloněn novým, který se v opačné, vzrůstající trajektorii zesiluje a tím tak vystupuje, až zcela zastíní předešlý a stane se záběrem dominantním.

Po prvních ruchových záběrech nového zvukového obrazu, může posluchač očekávající změnu kupodivu znovu rozeznat zvuk šustění sáčků či papírů⁵⁰. Zde je však zabrán v detailu a to znamená, že se jedná již o určitější záběr a jeho samostatné umístění v centru snímaného dává tušit, že bude vzápětí konkretizován dalšími určujícími zvuky či ruchy. Ozvou se následující hlasy:

Muž 1: *Tady to nevypadá...*

Žena: *Hledáme, že?*

(Směsice ruchů – přehrabování v igelitových a papírových vrstvách)

Já se ještě ponořím trošku hlouběji, mně to nikdy nedá, já vždycky strašně hraboším.

(Přidávají se okolní ruchy.)

Muž 2: *Tak čau, já su Honza a asi vás dneska trošku provedu s přáteli po místních popelnicích.*

Muž 1: *Já su Pavel.*

(Silný zvuk zvonku tramvaje)

Žena: *Ahoj, Eva.*

(Zvuk cinknutí malých činelů. Navazuje nový hudební motiv.)

Posлуhač má k dispozici vynikající diegetický komentář, který se, podobně jako v jedné z předešlých scén, skládá z informační i kompozičně rytmizační funkční složky. Spolu s detailem vystupuje i okolní ruch, který vytváří autentickou kulisu, pozadí a velkoplošně vykresluje široký prostor – monotónní šum vytvářený třením pneumatik s asfaltovým povrchem více či méně vzdálených silnic. Postupně se přidávají i konkrétnější okolní hluky – lidské hlasy, sice vzdálené, ale ve skrumáži je možné rozeznat jejich veliké množství.

Spojícím prvkem mezi expozicí a další částí je návaznost hudebního motivu na zvukovou kulisu prostředí (zvonek tramvaje). Hudba pracující s množstvím rozličných hudebních nástrojů, začíná na začátku další kapitoly ostrým cinknutím, za kterým již následuje skladba (melodie tanga, tóny kytary, bicí šraml a pitoreskní zpěv).

Analýza expozice posloužila k detailnímu popisu zvukové výstavby. Byť v další fázi dokument není vystavěn tak opulentně jako jeho expoziční část, i tak zvuková struktura staví primárně na diegetických ruchových záběrech z „lovu“ potravin. Tyto zvukové snímky jsou navíc doplněny, v rámci naplnění ucelenější informační hodnoty, delšími pasážemi verbálních komentářů jak zmíněné trojice respondentů, tak prodavačky zeleniny či ředitele odboru kontroly Státní zemědělské a potravinářské inspekce.

Dufek Jan: *Posedlost komiksem/2011*

Autor, režie: Jan Dufek

Dramaturgie: Hana Železná

Zvuk a spoluautor hudby: Ladislav Železný

Premiéra: 26. 10. 2011

Stopáž: 51:34

Rozhlasový dokument, který měl premiéru na ČRo 3 – Vltava v pravidelném čase *Radiodokumentu*, byl v tomto případě záramovaný pětidenním cyklem Přemýšlení mikrofonem, tematicky zaměřeným na rozhlasovou dokumentaristiku. Osoba Jana Dufka jakožto umělce pracujícího s různými médii ovlivnila výběr tématu dokumentu a dala tak vzniknout zvukové exkurzy do vizuální tvorby. Volba komiksu jako tématu zvukového dokumentu se včlenila i do kompoziční výstavby rozhlasového tvaru. Specifický je pak výběr charakteristických zvuků, ale také celkový strukturálně pojatý přístup ke kompozici zvukových záběrů.

Prázdný papír. První tahy skutečně hlasem staršího muže, „kreslíře“. Transcendentní hudba, která v posluchači asociuje vnoření do mysli kreslíře. Hudební asociace jiného světa, snad světa uvnitř jeho hlavy. Tichý hlas odříkává „v duchu“ prováděné činnosti. Je slyšet vše, zejména tahy fixy se vzrůstající intenzitou. Ozvěny některých jeho slov jsou propojeny a podtrženy tahy fixy, pro lepší zapamatování si právě prováděného. Postupné prolínání s ambientními jazzovými tóny kláves. Expozice je vygradována prudkými citoslovci (Gazgrn, dmmm, JAH, grrrr, Dbam), po kterých následuje název dokumentu a uvození první kapitoly: „*Strana první, panel první.*“

Tolik analytický příklad svébytné narativní poetiky, ve které se zrcadlí i pojetí zvukovosti dokumentu. Rozhlasový dokument pokračuje vyprávěním tvůrce komiksu o jeho motivaci k tvorbě komiksů. Jeho poslední slovo, ve kterém se vyjadřoval o světě komiksu jako o vesmíru, je prodlouženo a zvukově deformováno, spolu s podkresovou, neustále znějící jemnou ambientní hudbou. Uměle vytvořeným zvukem je tak dosaženo abstraktního vjemu letu vakuovým prostorem vesmíru. Výlet do nekonečna je striktně strženo rychlým tahem fixy, načež navazuje další mluvčí (ve smyslu komiksové narace další panel), jímž je jako respondent další komiksový autor. Zvukový podkres jeho vyprávění zajišťují opět vysoce stylizované zvuky: sci-fi efekty, laserové střely, posuvy energie a průlety kosmických letek. Verbální projevy dalších komiksových tvůrců jsou prolínány dalšími specifickými ruchy. Jsou mezi nimi výrazné zvukové interpunkce v podobě „jingle“, jako ruchové interpunkce používané příznačné komiksové citoslovce (ping, blp, grrr, žbuch apod.) a akusticky zaznamenaná práce „kreslíře“ (např. strouhání tužky).

Následující část dokumentu uvozeného titulkem „*Strana druhá*“ se vzhledem ke změně tématu, zrychlující se době po roce 1989 a s nimi spojenými změnami i v oblasti komiksu, vyznačuje dynamicky působícími zvukově střídavými vlnami elektronické hudby. Dokument se v této části na dlouhý časový úsek proměňuje na dramatizaci

komiksu jednoho z prezentovaných autorů, Branka Jelínka: *Oskar Ed*. Od klasické dramatizace se toto ztvárnění odlišuje postavou vypravěče, který vystupuje z děje a verbálně informuje o fiktivní straně, čísle panelu (tedy o umístění popisovaného obrazu v knižní formě komiksu) a podobně jako čtenář komiksu těžko identifikuje některé předměty či povahu vyobrazené situace. Je tedy stejně na čtenáři, respektive posluchači, aby si vytvářel vlastní pole auditivně vizuálních představ a komiks sám interpretoval.

Druhá a třetí ukázka komiksu – *Magda* od Lely Geislerové a *Voleman* od Jiřího Gruse – je provedena obdobným způsobem. Všechny dramatizace komiksů jsou pečlivě zvukově podkresleny. Svěbytná zvuková poetika zde slouží žánru rozhlasové hry, která se stává dílčí kapitolou rámcového rozhlasového dokumentu. Jednotlivé panely jsou od sebe děleny rozdílnou zvukově-hudební linkou.

Zvuková stopa ilustruje dopisující fixu, zvukově zdeformovaná slova jsou znásobena a zrychlena s delším dozníváním a následně zpomalena s efektem ozvěny. Kreslířova věta: „*Ruka zvedá tužku...*“, načež je zvukový obraz zakončen fade outem do ticha. Takto komponovaný zvukově dramatizující postup funguje jako asociace koloběhu a neustálé nedokončenosti kresby. Zvukově je dokument rámován jako příběh jedné vypsané náplně fixy. Posluchači se nabízí věta „pokračování příště“, asociující ve své podstatě opět možnost započít novou tvorbu a novou četbu.

Dále uvádíme přehled dokumentů, které O. Ševčík ve své diplomové práci analyzoval. (Na vyžádání poskytnete redakce nebo autor celou diplomovou práci: eva.jesutova@rozhlas.cz; on.ondrej.sevcik@seznam.cz.)

Plieštik-Jensen Brit: Jeden den nahoře, druhý dole/2011

Redaktor: Michal Lázňovský

Premiéra: 18. 5. 2011

Stopáž: 52:14

Falvey Christian: La Folia/2011

Redaktor: Michal Lázňovský

Premiéra: 7. 9. 2011

Stopáž: 54:50

Švecová Dominika: Každý košík má svůj příběh/2012

Redaktor: Eva Nachmilnerová

Premiéra: 3. 10. 2012

Stopáž: 42:27

Souvislá tvorba vybrané autorské osobnosti:

Albrechtová-Palyová Gabriela, 2007–2012

V předkládané kapitole jsem se snažil postihnout tvorbu jedné autorské osobnosti tvořící na žánrovém pomezí rozhlasového dokumentu a featuru v období zhruba posledních pěti let. Ve sledovaném období autorka natáčela jeden až dva rozhlasové pořady za rok. V soustředěném pohledu na ně se velmi dobře vyjevují charakteristické autorské tvůrčí postupy ve zvukové skladbě rozhlasového dokumentu.

Příkladová studie obsahuje tyto chronologicky řazené rozhlasové pořady, které byly uveřejněny v různých cyklech Českého rozhlasu (*Ztráty a nálezy*, *Dobrá vůle*, *Radiodokument*).

/.../

Pohlednice z minulého století/2007

Pod tímto názvem představila autorka Gabriela Albrechtová rozhlasový dokument, který zobrazuje osud a život novinářky a spisovatelky Anny Gráfové. Její příběh nabízí pohled na úděl poválečných emigrantů, kteří vycestovali z tehdejšího Československa před narůstajícím vlivem komunistické strany. Podstatná část dokumentu byla natočena na autogramiádě knihy *Pohlednice z minulého století* v PEN klubu v roce 2001.

Hned úvodní sekvence nabízí vtipný komentář autorky a osobitou práci se zvukovou expozicí. Do reportážní situace, v níž autorka spolu se staršími ženami stoupají po schodech do PEN klubu, je vložen komentář respondentky Gráfové, a vzápětí se stříhem vracíme zpět ke zvukovému záznamu chůze po schodech. Díky respondentčině otázce (*snad to pořád nenahráváte?*) a následnému „přiznání“ samotné dokumentaristky (*ted' jo ... aby to taky lidi slyšeli, jaká je to námaha vyšplhat se do PEN klubu*) je odhalena osobnost autorky.

Už samotný název dokumentu do jisté míry určuje hudební motivy, historii evokuje autorka efektem echa a dozvuky. Zpěv, který zazní v 17. minutě, se váže k rozhovoru s tematikou 2. světové války. Delší dozvuk je metaforou proběhlého časového úseku, o kterém respondentka přímo říká, že o něm nechce mluvit. Takový zvukový postup má nejen psychologickou funkci evokující něco vzdáleného, ale navíc vytváří i tajemnou a v kontextu válečných událostí svíravou atmosféru. Díky autentické hudebnici na autogramiádě knihy (maďarská houslistka a zpěvačka Ágnes Kutas) má autorka možnost řadit do hudební a zvukové stopy diegetickou hudební složku. K hudebnici se přímo vyjadřuje samotná respondentka, která tak bezprostředně podává posluchači základní informace. V další fázi dokumentu již není zpěv výhradně diegetický, jedná se zřejmě o archivní studiový záznam. Přechod od autentické reportážní hudby je ale postupný a velice plynulý. Takřka nepostřehnutelná proměna tak zkracitěňuje hudební stopu a zároveň má vliv na celistvost zvukové dramaturgie.

Teskná píseň vytváří introspektivní emoční atmosféru pro následující děj dokumentu, ve kterém autorka uvede filozofickým komentářem slovo respondentky. Následuje mluvené slovo, ve kterém respondentka popisuje smrt svého manžela. Sekvence je zakončena stejným hudebním motivem, jaký zazněl v úvodu této části, nyní však již bez hlasu zpěvačky. Tento moment s absentujícím lidským hlasem vytváří jemnou hudební metaforu o ztrátě blízkého člověka.

Ke konci pořadu má posluchač prostřednictvím reportážního záběru z PEN klubu možnost seznámit se s bezprostřední a společenskou stránkou povahy hlavní respondentky. Autentický záznam z podpisové akce tak odhaluje z přirozené osobnosti této ženy v některých aspektech více než celé její vypravování. Možná proto byla tato scéna zařazena až s blížícím se závěrem rozhlasového dokumentu jako poslední zbývající článek charakterové mozaiky hlavní hrdinky rozhlasového dokumentu. Zároveň s poslední ukázkou z knihy je ve zvukové složce dokumentu ponechána i reakce posluchačů, konkrétně vyjádřena potleskem. Ten sám o sobě vytváří situaci evokující závěrečnou pasáž jakéhokoli uměleckého díla. Následná scéna, kdy se respondentka snaží o zpěv, tak působí dojmem epilogu. Aby byl pořad zakončen a uzavřen, použila autorka opět stejný hudební motiv, jako tomu bylo na samém začátku. Houslová melodie sjíždějící do clony uzavře sklenutou rámcovou strukturu zvukového díla.

/.../

Seznam analyzovaných dokumentů:

Pohlednice z minulého století

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.
Stopáž: 52:46. Premiéra 2. 5. 2007.

Na procházce v národním

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.
Stopáž: 56:50. Premiéra 1. 4. 2009.

Horolezci

Autor: Gabriela Albrechtová, Radek Jaroš. Redaktor: Michal Lázňovský.
Stopáž: 58:09. Premiéra 27. 1. 2010.

Slova žalmů

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.
Stopáž: 54:50. Premiéra 22. 12. 2010.

Pápěří

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.
Stopáž: 56:16. Premiéra 22. 6. 2011.

Via Lucis (Hra školou)

Autor: Gabriela Albrechtová, Hana Malaníková. Redaktor: Michal Lázňovský.
Stopáž: 59:47 (32:05 – 48:35). Premiéra 28. 3. 2012.

Něco je ve vzduchu

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.
Stopáž: 25:01. Premiéra 2. 12. 2012.

7. ZÁVĚR

Za cíle diplomové práce bylo zvoleno analytické zhodnocení účinků specifických zvukových prvků na tvářnost konkrétních pořadů, vymezení jejich proměn a naznačení inspiračních modelů auditivní tvorby v žánru rozhlasové dokumentaristiky.

Text diplomové práce byl veden postupně od vymezení teoretických východisek a tezí k jejich aplikaci na dané rozhlasové dokumenty a jejich zvukovou výstavbu. Byly nastoleny otázky, jejichž zodpovězení bylo v průběhu předešlých kapitol nastíněno či řešeno pouze fragmentárně. Závěr diplomové práce kvůli sklenuté konstrukci výstavby textu není pojat jako doslov, ale na základě nabytých dílčích poznatků poskytuje odpovědi na otázky týkající se kontextu zvukové stránky auditivního pořadu s dokumentární výpovědí. Takto vymezené cíle diplomové práce jsou poněkud ambiciózní, a proto zralé pro odbornou diskuzi. Diplomová práce měla snahu se dotknout rozlehlého spektra komunikačních prostředků rozhlasovosti, jakým bezpochyby je jeho jedinečný objekt tvorby, zvuk. Některé problematické nebo závažné tematické oblasti byly proto nutně nahlíženy zhuštěně či neúplně, což otevírá možnosti dalšího bádání. Rozšiřování dané problematiky je tak možné, jak směrem „dovnitř“ k postihnutí jednotlivých zvukových prvků, tak i směrem „ven“ ke kontextům rozhlasové dokumentaristiky a rozhlasové tvorby obecně.

V teoretické části diplomové práce byl definován pojem zvuková dramaturgie a jeho vztah k výstavbě zvukové struktury a následné podobě rozhlasového díla. Zvukové dramaturgické postupy jsou zde konfrontovány s dramaturgickou výstavbou audiovizuálních děl, a to proto, že jednou s premis této práce je využívat kladů mezioborových poznatků. Text nahlédl na formotvornou úlohu zvuku, tedy na skladbu zvukových prostředků směřovanou k emocionálně účinnému zvukovému sdělení. Byl definován termín zvuková atmosféra, důležitý obzvláště pro rozhlasový žánr s ambicí vyvolat v posluchači žádoucí vjem. Jak název termínu naznačuje, má tento základní zvukový prvek vliv na budování posluchačského vjemu jakožto primárního cíle výstavby jakéhokoli uměleckého rozhlasového pořadu. Oblast příjmu a tvořivého zpracování zvukového sdělení vyznačila kapitola zabývající se auditivní percepcí. Tato základní posluchačská interakce je podmínkou navázání srozumitelné vnitřní komunikace s rozhlasovým dílem. Je to ale právě zvuková složka rozhlasového díla, která poskytuje prvotní impulz k možné komunikaci. Konkrétní způsoby zvukového sdělení a jejich účinky přibližují v diplomové práci pozdější kapitoly na jednotlivých příkladech užití ruchových a hudebních ploch.

Diplomová práce definovala nejčastěji využívané podoby ruchových záběrů. Na ukázkách několika rozhlasových dokumentů, vždy pro jednotlivý tematický okruh, vymezila ruchy umělé neboli stylizované, průvodní neboli reportážní a kontrapunktní. Byla potvrzena hypotéza o vzrůstající oblibě původních ruchových záběrů modelujících okolní snímaný prostor. Tyto změny souvisejí i s upozadováním vysvětlujících verbálních titulků a komentářů a naopak s převedením zvukově zobrazovaného děje směrem k autentickým zvukovým situacím. Stěžejním rysem a poznatkem je tedy posilování zvuku na úkor verbálního sdělení a dále tvořivé slučování formy a obsahu, kdy námět často definuje postup při natáčení a způsob zvukové kompozice.

Kapitola věnovaná účinkům hudby určila základní možnosti jejího působení v rámci rozhlasového pořadu. Hudba byla vymezena jejími funkcemi jako melodramatická, analogická, kontrapunktní i průvodní. Vzhledem k nejčastějšímu využití je možné hudbu rozřadit do kategorií o dvou základních funkcích s emočními a znakovými atributy. Hudební složka, která má ambice vytvořit určitou atmosféru nebo vyvolat žádoucí emoce, je využívána pro svou přímou povahu jako podkres nebo předěl mezi záběry. Sofistikovanější a ve výběru rozhlasových dokumentů preferovanější podobou hudebního elementu je hudební motiv obsahující znakovou podobu ve vztahu k tématu daného pořadu. Je zřejmé, že výběr rozhlasových dokumentů autorem této diplomové práce byl ovlivněn subjektivním příklonem k progresivnějším formám zvukové výstavby. Objektivně však lze říci, že tyto tendence se stávají častějšími a částečně pronikají více i do hlavního proudu rozhlasové dokumentaristiky prezentované na stanicích Český rozhlas 2 – Praha a Český rozhlas 3 – Vltava.

Tato studie nastínila téma akustických možností dokumentárního pořadu v kontextu Českého rozhlasu. Zmapovala odbornou literaturu k tomuto tématu a analyticky zhodnotila konkrétní stěžejní rozhlasové dokumenty, ať už se jednalo o zvukově progresivnější, či klasičtější budované pořady. Text diplomové práce nabídl na reprezentativním vzorku analyzovaných rozhlasových dokumentů možnost konfrontace s jejich zvukovou stránkou. Rozhlasové pořady byly reprezentovány více než dvěma desítkami rozhlasových dokumentů zmíněných v kapitole Zvukovost rozhlasové dokumentaristiky a sedmi podrobnými analýzami (*Mnichov, Arcistrasse 12; Haiku kojící matky; Zakázané ovoce; Posedlost komiksem; Jeden den nahoře, druhý dole; La Folia a Každý košík má svůj příběh*) a jednou příkladovou studií. Příkladová studie postihující tvorbu jedné autorské osobnosti ve sledovaném období a obsahující sedm rozhlasových dokumentů nevyjevuje osobité tvůrčí postupy ve zvukové skladbě. Všechny ať už zmíněné, či kvůli omezenému rozsahu textu nezařazené zvukové pořady pomohly autorovi diplomové práce ve vývinu jeho posluchačských zkušeností a při následném výběru příkladových zvukových postupů pro jednotlivé tematicky rozdělené kapitoly.

Proces proměny, který postupně probíhá, je ve sledovaném období naznačen progresivními formotvornými zvukovými postupy u jednotlivých dokumentů. Důležitou pozitivní vlastností oné proměny je odklon od dělení na

formu a obsah, a tedy splyvání těchto dvou rovin do jedné kompaktně tvárné podoby díla. Sledovaná proměna pojetí zvuku v rozhlasové dokumentaristice nastala vzhledem k obecnějším změnám ve způsobech života a na ni navázaných proměn dokumentárně sdílených témat. Rozhlasový dokument se stává více dynamickým žánrovým útvarem přizpůsobujícím se novým životním pocitům a novému vnímání a nárokům posluchačů. Patrný je zrychlující se temporytmus skladby záběrů a částečně bohatší struktura zvukových výrazových prvků. Pojetí hudby se mění od podkresové melodramatické funkce směrem k včleňování hudební materie do „těla“ pořadu a stává se tak součástí a výrazovým momentem struktury auditivního díla. Méně důrazu se klade na postavu vypravěče a naopak se využívá více zvukových prostředků modelujících buď okolní prostor, nebo samotnou snímánou situaci. Příležitostná postava vypravěče tak nepopisuje děj, ale je spíše glosátorem a často tvořivým komentátorem, který posiluje významový účinek pořadu.

Větší možnost srovnávání české tvorby s tvorbou německy mluvících zemí, britskou a skandinávskou přineslo a přináší do českého kontextu inspirační vlivy a tvůrčí tendence. Těmi nejviditelnějšími je směřování ke snaze vizualizovat slyšené. Tyto směry, kterými se vydává již i současná tvorba českých autorů, se projevují zvýšeným důrazem na zvukovou autenticitu. Zvukově autentické v tomto případě znamená jak reálné, tak ale i uměle vybudované s cílem přinést do zvukové kompozice element s hodnověrně výpovědní hodnotou.

Značný počet českých rozhlasových odborníků se vzhledem k nastíněným proměnám obává přehnané adrance doprovodných zvuků jen jako „prázdného“ prostředku, který na sebe poutá pozornost. Využití výrazně znějícího zvuku jako samoučelného prvku je nedostatečné a až jeho propojení v rámci celkové dramaturgické kompozice dává jeho použití tvůrčí opodstatnění. V současné době, jak se může čtenář tohoto textu přesvědčit v analýzách zmiňovaných rozhlasových dokumentů, sílí trend využívat ruchové kulisy, až na jednotlivé výjimky, v rámci promyšlené dramaturgické koncepce.

Čtenář předešlých kapitol si mohl povšimnout, že na mnoha místech v textu byl akcentován analytický pohled na úvodní část rozhlasového dokumentu jakožto vstupní složky celkové kompozice díla. Expozice určuje prvotní dojem z rozhlasového pořadu a nepochybně tak na jejím základě staví posluchač své rozhodnutí o setrvávání u poslechu, či nikoli. Není primárním záměrem této teoretické práce navrhnout způsoby budování zvukové složky expozice tak, aby mohl rozhlasový dokument posluchači, který se rozhodne setrvat, sdělit následně více, avšak jak v průběhu předešlých kapitol, tak ani nyní není zcela možné se takovému hodnocení vyhnout. Jednou ze stěžejních výrazových konstrukcí rozhlasového dokumentu je důraz na první minuty pořadu, a to jak v rovině zvukové, tak i v rovině narativní. V důsledku jsou takové postupy srovnatelné jak s metodami sdělení u autoanoci v médiích veřejných sdělovacích prostředků, tak i s kreativními formami expozicí uplatňovaných například v žánru kinematografie.

Zrychlující se životní styl současné doby klade důraz na co nejrychlejší sdělení v rámci upoutání posluchačovy pozornosti, aby „nepřepnul“, a proto se často míra kreativity soustřeďuje právě do expozice. Z tohoto důvodu jí byla v diplomové práci věnována značná pozornost. Dalším důvodem je skutečnost, že úvodní pasáž určuje celou strukturu pořadu, tempo a výchozí zabarvení dokumentu.

Jeden z možných inspiračních vlivů pro současnou tvorbu zvukového dokumentu představuje prostor radioartu. Tato výsostně auditivní umělecká forma poskytuje zvukovou informaci bez přítomnosti verbálního sdělení, které obvykle obstarává sdílený jazykový systém a řeč. V narůstající otevřenosti okolnímu světu nachází právě taková tvorba možnosti komunikace mezi sebou pouze na bázi sdělení za pomoci zvuku bez omezení dorozumět se národním jazykem. Slovo nabývá v rámci takového konceptu často vlastnosti předmětu nebo materiálu pro zvukový nebo hudební obraz. Důvody odklonu současné radioartové tvorby od klasicky pojímaného slova je možné spatřovat ve vymezování se vůči převážně vznikající tvorbě založené právě na slovu a naopak příklonu k výchozí složce rozhlasového sdělení, tedy zvuku ve všech jeho podobách.

Pokud radioart splétá, podobně jako kterýkoliv jiný druh umělecké tvorby, své kompozice z celé šíře tvůrčích prostředků, jakými v tomto případě může být hudba, ruch, slovo, ale i reportážní a dramatické postupy, nebrání nic ani žánru rozhlasového dokumentu v zaměření svého pohledu k některým, specificky pro auditivní médium vytvořeným, zvukově invenčním postupům.

Radioartové kompozice odhalují v médiu auditivního sdělení nové možnosti, ať je to zapříčiněno fascinací novými technickými tvůrčími cestami nebo odklonem od všudypřítomného a leckdy prázdného slovního projevu, pro směry vyjádření za pomoci zvuku a hudby. Autor tohoto textu se domnívá, že hudba bude v následující rozhlasové umělecké tvorbě, do které spadá i žánr dokumentu, hlavně zásluhou těchto kompozic vnímána a zasazována do struktury díla více jako samostatně vypovídající zvukový činitel. Rozhlasové médium má díky existenci specifického „společného intersubjektivního prostoru“⁵¹ se svým posluchačem, často větší možnosti poskytnout silný a niterný prožitek než média vizuální. Protože je hlavním tématem této diplomové práce rozhlasový dokument, je možné se domnívat, že neotřelé a inovativní postupy v oblasti zvukovosti a zvuku jako dramatického tvaru mají ambice poskytnout recipientovi působivé sdělení i mimo oblast verbální in-formace.

V diplomové práci byl také představen soundwalking jako žánrová podoba radioartu s příklonem ke specifickému dokumentárnímu sdělení. Výjimečnost soundwalkingu tkví v nárocích na auditivní vizualizaci posluchače a jeho schopnosti pozorného naslouchání zvukům okolního světa. Ve výsledku tak nastává rozšíření a kultivace zvukové percepce posluchače. Soundwalking nabízí nové možnosti kompozičního i zvukového uchopení rozhlasového dokumentu. Zapojení prvků inscenovaného dokudramatu nebo rozhlasové hry a využití specifické zvukovosti místa děje (site-specific) činí z formy soundwalkingu jednoho z možných nástupců na poli auditivní tvorby s dokumentárním akcentem až k interaktivnímu audio dramatu. Přirozená lidská touha po poznání zintenzivňuje fascinaci objevováním zvukové krajiny okolního prostoru. Konkrétnější podoby, již za přispění nahrávací techniky, pocházejí z nedávných dob etnografických výzkumů prostředí. Pravděpodobně zde je možné hledat důvody k výraznému stylu, který se rozvinul nejvíce ve skandinávském regionu, typickém pro dobrodružné, daleké a tedy osamělé výpravy za ztemnělého podnebí, do podoby zvukově ambientního záznamu.

Zvukovost rozhlasové dokumentaristiky byla pro autora těchto řádků při započetí práce na textu spíše zvukovou ilustrací verbálního obsahu a prostředkem pro přísun melodramatických emocí. V průběhu hlubšího seznámení s možnostmi zvuku se jak autor, tak čtenář mohl přesvědčit o hlubším propojení zvukovosti a její možnosti v rámci auditivní komunikace.

Výrazná zvukovost neznamená velké množství výrazně znějících zvuků, ale mohou být přítomny i v pořadech využívajících hudebně či ruchově minimalistických prostředků. Zvukovost není o kvantitě a síle užitých zvukových prostředků, ale o emoci a atmosféře, kterou tvořivě spolupomáhá vytvářet.

Rozhlasová autenticita v podobě mluvních a zvukových projevů poskytuje svědectví o určité skutečnosti. Rozhlasové médium je schopno svými prostředky tento efekt zintenzivnit a předkládá tak vedle zvukového zpodobnění reality také možnosti jejího formování. Záleží hlavně na míře sebevědomí, se kterým své výrazové prostředky rozhlasové médium využívá.

Tato diplomová práce je pojmenována termínem sound design. Slovo design většinou odkazuje k hmotnému tvaru. Zvuk svým charakterem má však schopnost informaci o prostoru, tedy i o tvaru objektu, předložit i posluchači auditivního díla. Sousloví sound design pak autorem této práce není chápáno ve své hmotné podobě, ale jako konkrétní zvukový výraz rozhlasového pořadu tak, jak ho jeho tvůrce zkomponoval.

Kvalitní zvukovostí rozhlasového dokumentu také není myšleno zaplnění rozhlasového pořadu znějícími zvuky, ruchy a hluky na úkor tématu, ale tvořivé souznění významotvorných zvukových prostředků v rámci zamýšleného výrazu auditivního díla a na něj reagujícího žádoucího posluchačského vjemu. Nové technické možnosti pobízejí autory k práci s experimentem, z čehož mohou vznikat pro zavedená posluchačská očekávání mnohdy nelibá vyrušení ze stereotypu. Naopak pro posluchače cíleně rozhlasem „vychovaného“ a otevřeného novým výrazovým možnostem může znamenat experiment živý a osvěžující prvek s přidanou hodnotou progresivního uměleckého díla.

Rozhlas jako specifické médium má schopnost měnit objektivní zvukovou kulisu proud subjektivního vědomí posluchače. Snaha hledat nové výrazové prostředky a komunikační kanály mezi autorem a posluchačem je nezbytná, stejně jako mít na paměti základní vlastnost rozhlasu, kterou je umění vyprávět a přenášet emoce.

8. POUŽITÉ ZDROJE

LITERATURA

- ALBRECHTOVÁ, Gabriela. Vzpomínka na PhDr. Zdeňka Boučka. *Svět rozhlasu 16*, Praha: Český rozhlas 2006, s. 13–22.
- BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. 145 s. ISBN 80-7331-010-4.
- BOUČEK, Zdeněk a ROTTENBERG, Ivo. *ABC lovce zvuku*. 1. vyd. Praha: Práce, 1974. 242 s.
- ECO, Umberto. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, 1997. 271 s. Velká řada/Votobia; sv. 27. ISBN 80-7198-173-7.
- HALADA, Jan a OSVALDOVÁ, Barbora. *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. 1. vyd. Praha: Libri, 1999. 256 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, 2010. 207 s. ISBN 978-80-86928-79-1.
- JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů*. 1. vyd. Praha: Radioservis, 2013. 263 s. ISBN 978-80-87530-31-3.
- JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003. 667 s. ISBN 80-86762-00-9.

- JURMAN, Michal. *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání: [z oboru rozhlas, televize, film, scenáristika]*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. 142 s. Skripta Divadelní fakulty. Velká řada. ISBN 978-80-86928-36-4.
- KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditívnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Dizertační práce, Filmová a televizní fakulta VŠMU Bratislava. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, 2011.
- LINKA, Arne. *Kapitoly z muzikoterapie*. 1. vyd. Rosice u Brna: Gloria, 1997. 155 s. ISBN 80-901834-4-1.
- MAREK, Vlastimil. *Tajné dějiny hudby: zvuk a ticho jako stav svědomí*. Praha: Eminent, 2000. 214 s. ISBN 80-242-0442-8.
- MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby: Prix Bohemia Radio: mezinárodní přehlídka rozhlasové tvorby: Poděbrady, září 1999*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999. 60 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan. *Studie [I]*. 2., brož. vyd. Brno: Host, 2007. 556 s. ISBN 978-80-7294-241-1.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.
- RATAJ, Michal. Anketa na téma radiové umění. *Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 2009, č. 1, s. 8.
- RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU, 2007. 160 s. Disk. Malá řada; sv. 3. ISBN 978-80-86970-31-8.
- RATAJ, Michal (ed.). *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2012. 175 s. ISBN 978-80-7331-229-9.
- RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení ČsRo, 1963.
- Slovo, hudba, ruch a ticho. Odborný seminář Sdružení pro rozhlasovou tvorbu na Prix Bohemia Radio 2001. *Svět rozhlasu 6*, Praha: Český rozhlas, 2001, s. 3–23.
- TROJAN, Jan. *Akustická ekologie a soundscape v kontextu multimédií*. 1. vyd. Praha: Triga pro Akademii múzických umění, 2011. 116 s. ISBN 978-80-904506-4-6.
- VOJTOVÁ, Eva. Nástin vývoje cyklu Hry a dokumenty nové generace v letech 2009–2010. *Svět rozhlasu 26*. Praha: Český rozhlas 2012, s. 12.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931. 408 – [II] s. Výhledy; Sv. 11–12.
- ZINDEL, Udo a REIN, Wolfgang. *Das Radio-Feature: ein Werkstattbuch*. Konstanz: UVK-Medien, 2007. 424 s. ISBN 978-3-89669-499-7.

PRAMENY

- ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Horolezci*. Premiérově vysíláno 27. 1. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 56:23.
- ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Na procházce v národním*. Premiérově vysíláno 1. 4. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 57:00.
- ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Něco je ve vzduchu*. Premiérově vysíláno 2. 12. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 25:01.
- ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Pápěří*. Premiérově vysíláno 22. 6. 2011, Český rozhlas 2 – Praha. Stopáž: 56:16.
- ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Pohlednice z minulého století*. Premiérově vysíláno 2. 5. 2007, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 51:34.
- ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Slova žalmů*. Premiérově vysíláno 22. 12. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 54:47.
- ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Via Lucis (Hra školou)*. Premiérově vysíláno 28. 3. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 59:47 (32:05 – 48:35).
- DOLEŽAL, Miloš. *Bad boy aneb Nepolepšitelný útěkář „Ota Kar“*. Premiérově vysíláno 9. 3. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 58:11.
- DOLEŽAL, Miloš. *Uprostřed nás stojí ten, kterého neznáte*. Premiérově vysíláno 9. a 16. 12. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 55:27 a 58:01.
- DUFEK, Jan. *Posedlost komiksem*. Premiérově vysíláno 26. 10. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 51:34.
- FALVEY, Christian. *La Folia*. Premiérově vysíláno 7. 9. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 54:50.
- GROMAN, Martin – ČERNÝ, Tomáš. *Dohalští*. Premiérově vysíláno 23. 2. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 59:35.
- HANUŠ, Milan. *Norské kontrasty*. Premiérově vysíláno 23. 3. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 58:57.
- JONÁŠOVÁ, Kateřina – KOTKOVÁ, Anna. *Virtuální sametová revoluce*. Premiérově vysíláno 29. 11. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 21:37.
- KALINOVÁ, Barbora. *Chyť ma, ak to dokážeš!* Česká premiéra 5. 11. 2009, Český rozhlas Pardubice. Stopáž: 32:26.
- KAMEN, Jiří. *Bytosti zvané houby*. Premiérově vysíláno 1. 12. a 8. 12. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 53:02 a 65:22.
- KAPRÁLOVÁ, Dora. *Bublina přiblíženosti*. Premiérově vysíláno 7. 12. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 54:37.
- MALANIČKOVÁ, Hana. *Ještě nejsem v kubánském odboji*. Premiérově vysíláno 29. 8. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 34:18.
- MORÁVKOVÁ, Lenka. *Sklo vyteklé z prasklé vany*. Premiérově vysíláno 28. 4. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 22:26.
- NACHMILNEROVÁ, Eva. *Čistý řez*. Premiérově vysíláno 26. 1. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 27:16.

- NACHMILNEROVÁ, Eva. *Mnichov, Arcistrasse 12*. Premiérově vysíláno 19. 11. 2008, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 45:12.
- NEJEDLÝ, Radim. *Zakázané ovoce*. Premiérově vysíláno 5. 12. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 37:41.
- PLIEŠTIK-JENSEN, Brit. *Jeden den nahoře, druhý dole*. Premiérově vysíláno 18. 5. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 52:14
- POLÁKOVÁ, Marie. *Aina jménem Luiza*. Premiérově vysíláno 6. 4. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 57:50.
- SOUKUPOVÁ, Hana. *Libri prohibiti*. Premiérově vysíláno 30. 5. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 56:25.
- STUDENÝ, Ivan. *Podej ruku*. Premiérově vysíláno 23. 10. 2011, Český rozhlas 2 – Praha. Stopáž: 47:37.
- ŠVECOVÁ, Dominika. *Každý košík má svůj příběh*. Premiérově vysíláno 3. 10. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 42:27.
- URBÁNKOVÁ, Dagmar. *Vitajte Margitka na šumijac*. Premiérově vysíláno 27. 11. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 29:00.
- VACULÍK, Ondřej. *Co je osobní a co je všeobecné*. Premiérově vysíláno 27. 6. 2007, Český rozhlas 2 – Praha. Stopáž: 55:49.
- VACULÍK, Ondřej. *Pohled z nádraží Praha-jatky*. Premiérově vysíláno 9. 3. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 54:15.
- VALEŠ, Miroslav. *Rock skalických orlů*. Premiérově vysíláno 30. 8. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 39:17.
- ZEMANČÍKOVÁ, Alena. *Paní Feng-yün Song aneb Mystika za hlasem*. Premiérově vysíláno 12. 12. 2007, Český rozhlas 2 – Praha. Stopáž: 58:45.
- ŽELEZNÁ, Hana. *Dnes jsem měla opět štěstí. Odpoledne byl nálet*. Premiérově vysíláno 28. 4. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 56:21.
- ŽELEZNÁ, Hana. *Haiku kojící matky*. Premiérově vysíláno 23. 9. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 44:59.

/.../

Poznámkový aparát:

- 1) *Hajaja* – pořad fungující v Českém rozhlasu od 2. ledna 1961 do současnosti a uvádějící v podvečerním čase krátké pohádky pro děti.
- 2) Více o těchto programových řadách pojednává kapitola „Programové vymezení rozhlasové dokumentaristiky“.
- 3) Pásmo je typ pořadu založeného na výrazné kompoziční práci s mnoha složkami, jako je hudba, mluvené slovo, reportážní, inscenované i archivní zvukový materiál, směrem k deklarovanému a autorsky interpretovanému tématu.
- 4) Feature se oproti dokumentu vyznačuje především větší mírou angažovanosti autora díla, ve spojení s větším využitím kompoziční montáže, práce se zvukem apod.
- 5) Český rozhlas. *Radiodokument* [online]. [cit. 1. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_porad/535>. Výchozí anotace Radiodokumentu na webu Českého rozhlasu.
- 6) Zdeněk Bouček (1941–2005) byl redaktor, moderátor, režisér, autor a propagátor rozhlasové dokumentaristiky, fonoamateristiky a využití stereofonie. Důležité byly jeho aktivity směřující ke konfrontaci tvorby ČRo se zahraničním kontextem.
- 7) JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 454. ISBN 80-867-6200-9.
- 8) Jitka Škápíková (1967) – dramaturgyně, autorka a bývalá redaktorka redakce rozhlasových her a dokumentu ČRo 3 – Vltava
- 9) Michal Lázňovský (1947) – někdejší redaktor redakce rozhlasových her a dokumentu ČRo 3 – Vltava, dramaturg, překladatel a pedagog
- 10) Český rozhlas. *Radiodokument* [online]. [cit. 1. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_porad/535>.
- 11) Český rozhlas. *Čajovna* [online]. [cit. 25. 10. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozhlas.cz/cajovna/about>>.
- 12) Čajovna je pořad vysílán každodenně v čase od 19:00 do 20:00. Pořad je primárně určen mladším posluchačům a zaměřuje se na tzv. alternativní kulturní sféru (rozhovory, diskuze, prezentace nových uměleckých směrů atd.). Pořad založila v roce 2001 Kateřina Rathouská.
- 13) VOJTOVÁ, Eva. Nástin vývoje cyklu Hry a dokumenty nové generace v letech 2009–2010. *Svět rozhlasu*, č. 26, Praha: Český rozhlas, 2012, s. 12.
- 14) Tamtéž, s. 12.
- 15) JURMAN, Michal. *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání: [z oboru rozhlas, televize, film, scénaristika]*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. 142 s. Skripta Divadelní fakulty. Velká řada, s. 24.
- 16) Tamtéž, s. 24.
- 17) Tamtéž, s. 25.
- 18) RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2007, s. 73.
- 19) V roce 2002 vznikl pořad ještě pod názvem *Radioateliér*, který prezentoval zahraniční experimentální rozhlasovou tvorbu. V lednu 2003 se pořad přejmenovává na *PremEdice Radioateliéru* a mění své zaměření primárně na tvorbu českých nebo v České republice žijících autorů.
- 20) European Broadcasting Union/Evropská vysílací unie. Vysílací instituce koordinující mezinárodní radiové projekty. Sdružuje národní rozhlasové instituce a komunitu odborníků a poskytuje aktuální výměnu informací a zkušeností. Více dostupné na <http://www.ebu.ch/en/about/index.php>.

- 21) Tento termín v sobě spojuje radioart, soundart, text-sound kompozice, elektroakustickou hudbu, elektronickou hudbu, zvukové performance atd.
- 22) MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan. *Studie [I]*. 2., brož. vyd. Brno: Host, 2007, s. 66.
- 23) HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 146.
- 24) Tamtéž, s. 147.
- 25) RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení ČsRo, 1963, s. 8.
- 26) BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 37.
- 27) Tamtéž, s. 38.
- 28) Účinkům dodané hudby vytvářející melodramatické účinky za pomoci volených melodií je věnován prostor v kapitole Hudba.
- 29) BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 44–45.
- 30) Tamtéž, s. 47.
- 31) HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 147.
- 32) KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský kompas, 1940. [VI] s. Knižnice Umělci o sobě a o všem; Sv. 3., s. 143.
- 33) BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 12.
- 34) Tamtéž, s. 33.
- 35) BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 33.
- 36) Tamtéž, s. 126–128.
- 37) Ve filmovém médiu je takovýto postup zřídka kdy využíván. Příkladem mohou být výrazněji stylizované či experimentální snímky.
- 38) BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 86.
- 39) Tamtéž, s. 95.
- 40) BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 40.
- 41) Tedy podobně jako bylo možné spatřit při práci s ručovou složkou.
- 42) BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 40.
- 43) Zkráceno z anglického slova refugee, tedy uprchlík.
- 44) ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 229.
- 45) BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 61.
- 46) Z rozhovoru před samotným dokumentem posluchač ví, že se jedná o tehdejšího ministra zahraničí Jana Masaryka, který takto referoval o právě podepsané Mnichovské dohodě.
- 47) Zvukový efekt evokující sklepení, staré časy či minulou dobu je využit např. ve zvukovém ohlášení populárního cyklu *Toulky českou minulostí*.
- 48) Forma japonské poezie, nejčastěji s přírodní tematikou. Je tvořeno zvukomalebným trojverším s počty slabik 5-7-5, dělicí pauzou a zařazovacím slovem.
- 49) ŽELEZNÁ, Hana. *Haiku kojící matky*. Premiérově vysíláno 23. 9. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Čas: 0:46.
- 50) Již podruhé použitý zvuk šustění sáčku, vzhledem k použití v expozici tak i na začátku nového záběru a k jeho akcentaci (je vždy nechán znít chvíli samotně), může být vnímán jako zvukový symbol „nákupu“, který se vzhledem k následujícím dějům a tématu pořadu dostává do zajímavých konfrontací.
- 51) JURMAN, Michal. Zvukové experimentování jako hledání „specifik rozhlasovosti“ i specifik „rozhlasu“. In: RATAJ, Michal (ed.). *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 73.

DO ČÍSLA PŘISPĚLI

Antošová Svatava, básnířka, prozaička a novinářka

Bělohávek Tomáš, Mgr., archivář, Archivní a programové fondy, ČRo

Bělohavý Václav ml., redaktor, dříve v redakci pro děti a mládež, později zpravodajství a poté hudební redaktor, Český rozhlas Ostrava

Hanáčková Andrea, Mgr., Ph.D., dokumentaristka, teoretička a kritička, VŠ pedagožka, FF UP v Olomouci

Havránková Adéla, Mgr., specialista mezinárodních vztahů, Mezinárodní odd. ČRo

Horský Štefan, bývalý rozhlasový publicista

Hubička Jiří, Mgr., dramaturg, autor, redaktor, Archivní a programové fondy, ČRo

Ješutová Eva, Mgr., historička, vedoucí Archivních a programových fondů, ČRo

Klímová Jindra, publicistka, bývalá rozhlasová redaktorka

Kobera Pavel, Mgr., archivář, Archivní a programové fondy, ČRo

Kolářová Bohuslava, PhDr., redaktorka, Archivní a programové fondy, ČRo

Křenová Kateřina, PhDr., vedoucí Redakce zpravodajského webu, ČRo

Křížová Barbora, studentka Katedry divadelních, filmových a mediálních studií, FF UP v Olomouci

Maršík Josef, PhDr., CSc., pedagog FSV UK v Praze, rozhlasový teoretik, publicista

Melichar Martin, BcA., Bc., redaktor publicistiky, Radio Wave, ČRo

Osmančíková Tereza, studentka Katedry divadelních, filmových a mediálních studií, FF UP v Olomouci

Řezníčková Zuzana, studentka Katedry divadelních, filmových a mediálních studií, FF UP v Olomouci

Seemann Richard, PhDr., publicista, zahraničněpolitický komentátor, poradce GR ČRo

Šenkýř Miloš, Ing., redaktor zpravodajství, CZP Brno, ČRo

Ševčík Ondřej, Mgr., absolvent Katedry divadelních, filmových a mediálních studií, FF UP v Olomouci

Šír Filip, Bc., prac. Úseku správy digitálních nosičů, Moravská zemská knihovna v Brně

Škraňková Alena, vedoucí Programu regionální stanice Ústí nad Labem, ČRo

Tejkal Karel, novinář, reportér, redaktor, moderátor, autor

Vaculík Ondřej, redaktor, předseda redakční rady Světa rozhlasu

Vedral Jan, prof. MgA., Ph.D., poradce generálního ředitele ČRo, divadelní a rozhlasový teoretik

Vejvoda Martin, Mgr., specialista mezinárodních vztahů, Mezinárodní odd. ČRo

Veverková Lenka, BcA., absolventka Teorie a kritiky na Divadelní fakultě AMU v Praze

Volný Sláva, PhDr., redaktor, Archivní a programové fondy, ČRo

Zatloukalová Zuzana, PhDr., hudební redaktorka, ČRo Plzeň

Zemančíková Alena, Mgr., dramaturgyně, redaktorka, autorka, ČRo



Svět rozhlasu č. 32

Bulletin o rozhlasové práci

Vydává Český rozhlas

Odbor Archivních a programových fondů, Vinohradská 12, 120 99 Praha 2

Redakční rada:

Ondřej Vaculík, předseda

Mgr. Tomáš Bělohávek, Mgr. Jiří Hubička, Mgr. Eva Ješutová,
PhDr. Bohuslava Kolářová, Mgr. Edita Kudláčková, PhDr. Josef Maršík, CSc.,
Rudolf Matys, Vladimír Příkazský, Bc. Filip Rožánek, PhDr. Sláva Volný

K vydání připravily:

Mgr. Eva Ješutová, PhDr. Bohuslava Kolářová, Bc. Kamila Hugrová

Listopad 2014

ISSN 1213-3817