

**Obsah**

<b>ÚVODEM</b> .....	3
<b>ROZHLAS VE SVĚTĚ</b>	
<b>Digital Radio Conference, Belfast 28.–29. 10. 2010</b> .....	4
Filip Rožánek: <b>Hádka o budoucnost rozhlasu</b> .....	4
<b>EBU MUS seminář, Ženeva 25.–27. 10. 2010</b> .....	7
Ing. Pavel Balíček: <b>EBU MUS seminář, Ženeva 25.–27. 10. 2010</b> .....	7
Jan Lžičař: <b>Diskusní příspěvek</b> .....	8
Mgr. Eva Nachmilnerová: <b>Hudební výměna</b> .....	8
Mgr. Petr Kadlec: <b>Obecné poznámky na závěr</b> .....	9
<b>Prix Italia 2010</b> .....	9
Zpráva Mgr. Michaely Krčmové .....	9
<b>ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE</b>	
<b>Seminář SRT na Prix Bohemia Radio Poděbrady 2010</b> .....	10
Mgr. Petr Kubica: <b>Poznámky filmového dokumentaristy k problematice obecně a úvod k českému překladu obecné teorie a typologie dokumentu</b> .....	10
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.: <b>Český rozhlasový dokument 2010</b>	
Ondřej Vaculík: <b>Diskusní příspěvek</b> .....	14
Ondřej Vaculík: <b>Romové versus neonacisté a jak to vidí lid obecný (přepis části rozhlasového dokumentu)</b> .....	16
PhDr. Bronislava Janečková – Ondřej Vaculík: <b>Ukázky české rozhlasové dokumentární tvorby napříč desetiletími</b> .....	18
<b>Vybraná vystoupení z diskuse</b> .....	20
<b>Výsledky uplynulých dvou ročníků soutěžní přehlídky REPORT v kategorii Dokument</b> .....	23

MgA. Michal Rataj, Ph.D.: <b>Prix Bohemia Radio 2010 – Mezinárodní kategorie Radioart – zvuková kompozice v rádiu</b> .....	24
Mgr. René Zavoral: <b>Český rozhlas – značka, nebo symbol? Závěry marketingové konference</b> .....	24
Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.: <b>Veřejný prostor a veřejnoprávní služba</b> .....	26

## **ROZHLASOVÁ HISTORIE**

Petr Sedlák, Ph.D. – Mgr. Jan Prokeš: <b>Nad kávou o koncepcích rozhlasového vysílání aneb Exkurze do rozhlasové lidové demokracie (1945–1947)</b> .....	30
MgA. Jiří Hraše: <b>Excelentní příklad rozhlasové montáže a také o prvenství rozhlasové sportovní reportáže</b> .....	35

## **ROZHLASOVÁ TECHNIKA**

Ing. Pavel Balíček: <b>IBC 2010 (International Broadcast Convention) Amsterdam 10.–13. 9. 2010</b> .....	38
--	----

## **OSOBNOSTI – VÝROČÍ**

Mgr. Jiří Hubička: <b>Břetislav Balcar</b> .....	40
Václav Křivský: <b>Věra Řepková</b> .....	41
MgA. Petr Budín: <b>Václav Jiráček</b> .....	41
MgA. Jiří Hraše: <b>Hana Neoveská, roz. Procházková</b> .....	42
Mgr. Robert Škarda: <b>František Vajnar</b> .....	43
Radim Kolek: <b>Klement Slavický</b> .....	44
Mgr. Jiří Hubička: <b>Josef Bezdíček a jeho jubilejní rozhovor</b> .....	45
MgA. Jiří Hraše: <b>Jan Čermák</b> .....	48
MgA. Michal Bureš: <b>Prof. PhDr. Antonín Přidal</b> .....	49
MgA. Petr Budín: <b>Josef Blacký</b> .....	52
Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.: <b>Miroslav Mráz</b> .....	52
MgA. Jiří Hraše: <b>Bedřich Utitz</b> .....	54
Mgr. Jiří Hubička: <b>Miloslav Kazda</b> .....	55
Rudolf Matys: <b>Josef Hlavnička – jeden z nepominutelných</b> .....	56
Mgr. Eva Ješutová: <b>Margita (Magda) Kollárová, roz. Schneiderová</b> .....	58

## **ROZHLASOVÝ DOKUMENT**

PhDr. Josef Maršík, CSc.: <b>Rozhlasová teorie a praxe v diplomových a rigorózních pracích obhájených na Fakultě sociálních věd UK v letech 2006–2009</b> .....	60
---	----

<b>DO ČÍSLA PŘISPĚLI</b> .....	63
--------------------------------	----

## Úvodem

*„Zdá se, že vy o tom rozhlasovém dokumentu víc mudrujete, než ho děláte,“ řekl mi se smíchem jeden rozhlasový kolega v Poděbradech po semináři o dokumentu, který se konal 7. října 2010. My, kteří jsme se na semináři podíleli, jsme naopak měli pocit, že seminář byl toliko „stručným úvodem do problematiky rozhlasového dokumentu“. „Úvodní“ příspěvky ale tvoří podstatnou část tohoto Světa rozhlasu.*

*Filmový dokument má výhodu – získal si větší pozornost, a to jak diváčkou, tak také odbornou. Od teoretických prací o filmovém dokumentu můžeme odvozovat možnosti dokumentu rozhlasového. Petr Kubica z katedry dokumentaristiky FAMU sblíží samotnou dokumentaci s „poetickým experimentováním, s potenciálem vyprávění při vědomí propustnosti hranic mezi dokumentem a fikcí a se schopností být přesvědčivým“. Pochopil jsem, že filmový dokument – možná tím, jak autenticitu prostředím vyjadřuje zvuk i obraz – může si pak dovolit podstatnější přesah do fikce, protože obě prostředí mají nejen rozeznatelnější hranice, ale také jejich vztah či vzájemné prolínání je srozumitelnější. Širší vymezení tvůrčích principů je ovšem inspirací i pro rozhlasový dokument.*

*A že o rozhlasovém dokumentu více mluvíme, než ho děláme? Český rozhlas v různých programových prohlášeních zdůrazňuje význam a úlohu rozhlasového dokumentu jako náročného a žádaného žánru, jenž mimoděk také svědčí o tvůrčích schopnostech a možnostech veřejnoprávního rozhlasu. Pokud však jde o rozhlasovou praxi, jako by se děl opak. Příhodných vysílacích časů pro dokument naopak ubývá. Ani nejvyšší vůle dát dokumentu náležitý význam ještě neznamená vytvořit podmínky pro jeho vznik a uplatnění. Vzhledem k náročnosti posluchačské i tvůrčí začíná být rozhlasový dokument v rozhlase veřejné služby stejně „nepraktický“ jako ve vysílání privátním. Obrátme list.*

*Antonín Přidal, básník, spisovatel, dramatik, překladatel... v rozhovoru s Michalem Burešem kromě jiného vzpomíná na dobu, jak po roce 1968 odešel z rozhlasu, protože „nastal nepřekonatelný rozpor mezi tím, co jsem v rozhlase dělal z vlastního zaujetí, a tím, co bych po roce 1970 musel dělat z příkazu nových šéfů, ke kterým jsem nemohl cítit ani špetku respektu, protože byli nekompetentní, dosazení na místa z vyšší stranické vůle, bez citu pro rádio, se smyslem hlavně pro to, jak zbavit rozhlas lidí, kteří by v nových poměrech byli na obtíž“.*

*A jedním z těch, před nimiž Antonín Přidal utíkal, byl Miroslav Mráz, zvaný Xaver. Jeho nechvalně známé působení v rozhlasu na začátku tak zvané normalizace připomíná Jan Vedral. Vzpomínám si, že „díky“ propagandistickým komentářům tohoto podivína a dobrodruha (jak vyplývá z Vedralova textu) jsme jednoho pošmourného dne vypnuli rozhlas možná na mnoho let.*

*Protipólem ke Xaverovi, jenž představu o poměrech v rozhlase doplňuje, je Bedřich Utitz, novinář, překladatel a představitel občanské statečnosti. Medailon k jeho devadesátinám napsal Jiří Hraše.*

Ondřej Vaculík

## ROZHLAS VE SVĚTĚ

Filip Rožánek

### Hádka o budoucnost rozhlasu

*Dvě mezinárodní konference na podzim roku 2010 do hloubky rozebíraly otázku, která trápí také Český rozhlas. Spor se vedl o to, jestli je budoucnost rozhlasového vysílání v digitalizaci, nebo spíše v těsnějším sepětí s internetem. Obě varianty mají vášnivé zastánce i odpůrce.*

Z těch dvou konferencí se zaměříme na tu větší. Byla dvoudenní a pořádala ji přímo Evropská vysílací unie (EBU). V duchu vyváženosti a nestrannosti pozvala do severoirského Belfastu řečníky „digitální“ i „internetové“. Atmosféra sychravého přelomu října a listopadu se pomyslně přenášela i do jednotlivých vystoupení. Prezentace se držely obsahové šablony, v níž byly vyzdvihnuty výhody jedné platformy a zdůrazněny nedostatky té konkurenční. Nesmiřitelný souboj mírnily věčné dotazy z publika, neboť do Belfastu nepřijeli jen technici, ale také ekonomové a marketingoví pracovníci. Spíš než na technické aspekty se tím pádem tazatelé zaměřili na jinou palčivou otázku: Kde na to, proboha, vezmeme peníze?

#### Digitální plus

Začneme digitálním rozhlasem. Do Belfastu přijeli zástupci těch zemí, kde digitální rozhlasové vysílání už nějaký ten pátek funguje. Seznámení jsme byli se situací ve Velké Británii, v Dánsku, Švýcarsku a také Austrálii. Vzdálený kontinent byl kromě pozitivního přístupu k digitálnímu rádiu zajímavý také tím, že technologii nepřijel obhajovat žádný horlivec z tamního veřejnoprávního uskupení ABC, ale naopak elegantní šéfká asociace komerčních rádií Joan Warnerová.

V Austrálii šli do digitálního rozhlasu naplno a vybrali si nejnovější normu DAB+. To je nástupkyně původní normy DAB, jejíž technická standardizace pochází z poloviny osmdesátých let. Už jenom skutečnost, že digitální rozhlas se „rozjíždí“ čtvrt století, poukazuje na to, že v soukolí této technologie cosi skřípe.

Také proto Austrálie raději sáhla po nejnovější normě, která byla k dispozici. V zemi s 22 miliony obyvatel spustili digitální rozhlas na podzim 2009 v pěti oblastech a na plný výkon. Oproti jiným státům má Austrálie situaci snazší v tom, že nemusí pokrývat celé geografické území země, protože uprostřed kontinentu jsou převážně pouště a hory, takže obyvatelstvo žije víceméně po obvodu na pobřeží.

Možná proto si drží vysokou popularitu pásmo AM, na kterém vysílají i soukromé stanice: upřednostňuje ho 48 % posluchačů. Na FM spoléhá zbylých 52 %, což je sice většina, ale při srovnání s jinými zeměmi je to dost nízké číslo. Z pohledu poslechového suverénně vedou komerční stanice, které dohromady ovládají 80 % trhu, veřejnoprávní programy ladí pěti na obyvatel.

„Komerční stanice se s veřejnoprávními shodly na nutnosti zachovat silnou pozici bezplatného rozhlasového vysílání,“ sdělila generální ředitelka Commer-

cial Radio Australia. Předem tak padl jeden z obchodních modelů, kdy by vznikly placené stanice tak, jak je to známé třeba ze satelitního nebo kabelového televizního vysílání.

Komerční stanice k podpoře digitálního rozhlasu motivovala možnost rozšířit portfolio o další licence. Warnerová podotkla, že spuštění digitálního rozhlasu skutečně vedlo k rozšíření nabídky stanic. V každém z australských států jich vzniklo osmnáct čistě digitálních. Stojí za nimi ale současní vysílatelé. Vláda totiž komerčním provozovatelům garantuje, že po dobu šesti let nepřidělí licenci na rozhlasové vysílání žádnému novému subjektu. „Vláda uznala, že naše rozpočty zatíží vysoké náklady na budování digitálních sítí, takže by noví vysílatelé byli zvýhodněni tím, že už by přišli k hotovému. Nemuseli by hradit náklady na budování infrastruktury. Aby nebyla narušena férová soutěž, zablokovala udělování licencí,“ vysvětlila Warnerová.

Digitální síť v Austrálii vlastní a provozují přímo rozhlasové stanice. Aby se nemohly vzájemně poškozovat při pronajímání kapacity sítě, stanovilo vládní nařízení základní rámec technických parametrů. Každá stanice tak musí být šířena ve stejné kvalitě. V jedné síti na jednom vysílači může být až 32 stanic, což pro majitele rádií znamená podstatnou úsporu nákladů na šíření signálu ve srovnání s analogem. I tak ale infrastruktura budovaná od nuly přijde na dost peněz.

Ale i kvalitně vybudovaná síť a vstřícné vládní podmínky nezajistí příliv posluchačů. Proto se předem počítalo s velkorysou informační kampaní. „Máme detailní marketingové plány, jak digitální rádio propagovat. Heslo je: propagace, propagace, propagace,“ řekla doslova Warnerová. Společně s veřejnoprávními rádii komerční vysílatelé spustili kampaň, jejíž ústřední slogan dobře vystihuje přínosy digitálního vysílání a zároveň upozorňuje na používanou technologii: „Je to rádio, jaké znáte – plus něco navíc.“

Po roce fungování digitálního rozhlasu a intenzivní reklamní masáži poslouchá digitální vysílání 500 tisíc lidí týdně, tedy zhruba 2,5 % všech posluchačů. Díky důvtipnému marketingu číslo docela rychle roste, protože se z digitálních přijímačů podařilo udělat žádané dárky. Na trhu je 70 různých modelů, které prodává 650 obchodních řetězců a jsou také v nabídce internetových obchodů.

Kde vlastně soukromá rádia berou peníze na investice do vysílačů a marketingu? Hlavním zdrojem příjmů jsou různé reklamní výnosy. Nejde jen o klasické sporty ve vysílání, ale také o sponzoring doplňkových slu-

žeb, producentský servis a obchodní balíčky, kdy si firma zaplatí celou dočasnou stanici pod svým názvem a pronajme si adekvátní část kapacity sítě.

Pro australská komerční rádia je investice do digitalizace obranný tah, který má zabránit odlivu posluchačů k jiným mediatypům, zejména k internetu a televizi. Místo toho, aby si mladí lidé sedli k počítači a našli si na něm, jaká písnička právě hraje, kdo ji zpívá, a stáhli si ji, zapnou si digitální rádio a jedním stisknutím tlačítka mohou udělat totéž a rychleji.

Warnerová podotkla, že politici jsou od toho, aby vyslyšeli přání trhu. „Jděte přímo za politiky a použijte je pro své zájmy,“ sdělila naprosto otevřeně, „nečekejte na to, až se rozhoupou regulátoři. Jděte v čele, nečekejte na stádo,“ dodala.

Pochopitelně nevynechala argumenty proti internetovému vysílání. „DAB+ je ve srovnání s internetovým vysíláním levnější. Jeden digitální vysílač může stejně obsloužit dvacet tisíc posluchačů v oblasti jako dvě stě tisíc. Naopak se stoupajícím počtem posluchačů na internetu rostou náklady na potřebnou šířku pásma (bandwidth), přičemž průměrná kvalita je často nižší než v digitálním vysílání,“ konstatovala.

### Bez peněz do digitalizace nelez

Když je tu norma pro digitální rozhlas už čtvrt století, proč se z ní za tu dobu nestal fenomenální hit, který by naprosto přepsal fungování trhu? Tuhle palčivou otázku si nejspíš podvědomě kladli další řečníci, když připravovali své prezentace.

Súl do bolestivé rány nasypal například Stephen Lax z Media Industries Research Centre (Výzkumné centrum mediálního průmyslu). „Nenajdete moc rozumných důvodů, proč přejít na digitální rozhlasové vysílání. DAB vyžaduje vysoké investice do infrastruktury. Abyste pokryli Manchester stejně kvalitním signálem, jako má analogové rádio, potřebujete k tomu 15 DAB vysílačů,“ oponoval výzkumník tvrzení, že digitální sítě jsou levné.

Budování digitálních sítí je v Evropě většinou na veřejnoprávních korporacích, které by ze své podstaty měly mít na podobné aktivity dost peněz. I veřejnoprávní korporace si ale v době ekonomické krize nemohou vyskakovat a kromě ekonomických komplikací jim život ztěžují nekompetentní politické zásahy. Reálně se tak může stát, že ambiciózní digitalizační plány budou stát na hliněných nohou. Pro drahý a dlouhodobý projekt není nic rizikovějšího.

Lax zpochybnil také další oblíbený argument, že digitální rádio nabízí lepší zvuk, z čehož bude většinový posluchač naprosto pať a okamžitě si poběží koupit nějaký přijímač. „Nemyslím, že lidi prahnou hlavně po kvalitním zvuku, to by nepoužívali často dost přišerná sluchátka,“ glosoval spotřební návyky zákazníků.

Při zemi se držel i další britský expert, Chris Goldson z populárního soukromého kanálu Absolute Radio. Digitálním nadšencům mírně vytknul, že se na problém dívají hlavně technickým pohledem a ve futurologickém zápalu zapomínají, že každá legrace něco stojí. „Opravdu nestačí, že si jako provozovatel rádia napíšete ‚digitální strategii‘. Vy si musíte sepsat něco jiného – obchodní strategii, jejíž součástí bude

i strategický postup při digitalizaci,“ obrátil se k publiku.

Jako byznys chápe digitalizaci samozřejmě i podnikatelské uskupení RTL, které provozuje rozhlasové a televizní kanály v několika evropských zemích. Zástupce RTL Dan D'Aversa upozornil, že ve Francii jsou stále vysoce populární dlouhé vlny, a proto se Francie kloní k digitalizaci spíše v tomto pásmu než na VKV. „Financovat digitalizaci rozhlasu je velice drahé,“ zhodnotil D'Aversa a pokračoval: „Nevěříme v placené rozhlasové kanály a nepovažujeme za vhodnou cestu ani státní dotace. Pokud zkrátíme přechodnou fázi na minimum a přepneme stříhem, ušetříme na nákladech. Nesmíme projít své rozpočty při přechodu z analogu na digitál,“ varoval.

Hlasování v sále ukázalo, že skeptický přístup k digitálnímu vysílání převažuje. Když měli zvednout ruku ti, kteří si myslí, že se digitalizace rozhlasu neobejde bez podpory a tlaku ze strany vládních institucí, přihlásili se úplně všichni. „V Itálii je vypnutí analogu sprosté slovo. Digitální rádio není pro vysílatele prioritní,“ zhodnotil situaci na Apeninském poloostrově Francesco De Domenico, prezident společnosti RaiWay, která v Itálii provozuje vysílače. Soukromým rádiím prostě vyhovuje současný stav. A to přesto, že je všechno, jen ne optimální. „Kvalita signálu celoplošných rozhlasových stanic je diskutabilní a šla prudce dolů poté, co byly uděleny licence celkem 15 celoplošným komerčním rádiím. FM pásmo je totálně přeplněné,“ postěžoval si De Domenico.

Pár hřebíků do pomyslné digitální rakve zatloukl také finský sociolog Marko Ala-Fossi. Finsko patří mezi pionýry digitálního rádia, první vysílače uvedlo do provozu už v roce 1998. „Průzkumy k digitálnímu rozhlasu dělám posledních deset let. Postupně jsem přišel o téměř všechny iluze,“ představil se přítomným Ala-Fossi. A pak už jen přitvrzoval.

„Nediskutovali bychom na konferencích, jak se pusit do digitálního rozhlasu, kdyby po něm byla poptávka,“ řekl a v konferenčních prostorách belfastského hotelu Europa se stylově rozhoukal protipožární alarm. Naštěstí šlo jen o poruchu signalizace, ne o sabotáž nepohodlného řečníka. „V kostce můžeme digitální rádio zhodnotit slovy ‚příliš pozdě, příliš málo‘,“ podotkl Fin a rozcupoval teorii, že velkou výhodou digitálního rádia jsou obrázky na displeji přijímače. „Říkám tomu paradox vizuálního rádia. Pokud se něco dá srozumitelně říct, nepotřebuješ k tomu obrázky. Když k tomu potřebuješ obrázky, už to není rádio,“ pokračoval.

V masové využívání nových služeb digitálního vysílání na základě dlouholetých průzkumů nevěří. „Mezi bezúčelným zvyšováním provozních nákladů a přidanou hodnotou vede dost tenká hranice,“ upozornil. A přidal perličku o tom, jak byla ve Finsku v roce 2006 s velkou pompou spuštěna televize pro mobilní telefony (DVB-H), jejíž zastánci také argumentovali báječnými doplňkovými službami. „Vyhodnocení DVB-H ukázalo nespokojenost s obsahem. Interaktivní funkce použil pouze jediný respondent, a to pouze jednou,“ oznámil Ala-Fossi. Není tedy divu, že provozovatel mobilní televize po čtyřech letech balí krám.

## Internetová lobby

Mezi digitálním rozhlasem a internetem je rozkročena pramáti médií veřejné služby, britská BBC. Na konferenci vystoupil ředitel její hudební sekce Tim Davie. Na příkladu pořadu „A History of the World“ (Historie světa) ukázal, jak může moderní redakce rozumně využívat nové technologie.

Pořad Historie světa vymyslela rozhlasová stanice BBC Radio 4. Dramaturgickým záměrem je prostřednictvím 100 objektů ze sbírek britských muzeí přiblížit 100 příběhů z historie – počínaje pravěkem a konče moderními dějinami. Atraktivně podaný dějepis měl nejen vysokou poslouchavost, ale navíc bodoval i na webu. „Pořad poslouchaly čtyři miliony lidí. Na internetu zaznamenal dalších 10 milionů stažení v podcastu a na stránky přišlo 700 tisíc uživatelů,“ sdělil Davie.

„Žijeme v době, kdy jsme obklopeni obrazovkami, textem a interaktivností. Nevýhodou rádia je, že zůstává jenom zvukové,“ argumentoval belgický řečník Francis Goffin z frankofonního rozhlasu a televize RTBF. „Pokud nezareagujeme správně a rychle, bude z rádia ohrožený druh, něco jako panda,“ varoval. Goffin citoval belgické statistiky, podle nichž doba poslechu rozhlasových stanic stále klesá (v polovině roku 2010 se pohybovala kolem pouhých tří hodin týdně), zatímco čas strávený na internetu naopak roste. „Klasické rádio není dost sexy. Obohatme nabídku, přidejme doplňkový obsah, ale zvuk musí zůstat to hlavní, nedělejme z toho špatnou televizi,“ poznamenal k plánu na ilustrování rozhlasového vysílání videem.

Podle Goffina musí na internetu rozhlasové veřejné služby spolupracovat se soukromými stanicemi. „Digitální doba si žádá partnerství mezi veřejnoprávními a komerčními rádii. Takové partnerství je totiž pro obě strany výhodné. Vzájemná konkurence je menší, než když mají záplavě obsahu na internetu konkurovat jednotlivě,“ podotkl zástupce RTBF.

Internetová rádia zatím trpí tím, že je sice poslouchá relativně hodně lidí, ale mnohem kratší dobu než klasické stanice. Ve Velké Británii celková doba poslechu nepřesahuje 3 hodiny týdně. „Zaplatili jsme detailní výzkum, abychom zjistili, proč lidé neposlouchají rádia přes internet a co jim na tom vadí. Většinou si je nezapnou, protože o možnosti poslouchat přes internet ani nevědí. Jenom my, lidé z oboru, to považujeme za automatickou věc. Řada uživatelů má také špatné zkušenosti nebo je zmatena z různého ovládání na různých stránkách. Internetová rádia jsou pro ně prostě příliš složitá,“ chopil se slova Michael Hill ze společnosti UK Radio Player, kterou založila BBC společně se soukromými stanicemi.

Tato firma je vyloženě jednoúčelová. Nemá za úkol nic jiného, než vyvinout univerzální internetový přehrávač rozhlasového vysílání. Všechny soukromé stanice i BBC by používaly pouze jeden jediný. Měnilo by se jenom logo, potažmo doplňková nabídka. „Vyvinuli jsme společný přehrávač, který dodržuje čtyři standardní prvky: velikost a tvar okna, ovládací prvky, umístění oblíbených stanic a umístění vyhledávacího políčka. Samotné programování trvalo rok,“

poodhalil Hill zákulisí přehrávače, jehož funkce vzápětí naostro předvedl.

Přehrávač je doslova nacpaný mohutným množstvím databázových informací. „Vyhledávací políčko si poradí se zadanými názvy písniček, se jmény osob (např. vyhledá stejného hosta v různých pořadech různých stanic), ale i s poštovním směrovacím číslem, podle kterého nabídne nejbližší regionální stanici,“ komentoval britský řečník možnosti přehrávače.

Internetová rádia ale není nutné poslouchat jenom přes počítač. Už teď jsou běžně na trhu přijímače pro domácí použití, které stačí postavit na stůl a ony prostřednictvím bezdrátového připojení k internetu naladí třeba padesát tisíc kanálů. „První internetové rádio z roku 2006 umělo zobrazit 3 řádky textu po 24 znacích, současná rádia, například model Sensia od výrobce Pure, bez problému zobrazují bohatou grafiku,“ řekl ve své prezentaci Harry Johnson z Internet Media Device Alliance. Navíc vzhledem k poměru cena/funkce vycházejí internetové přijímače výhodněji než pořízení klasického rádia s budíkem.

Ve Spojených státech už existuje společnost Triton Digital, která se specializuje na měření poslouchavosti rádií přes internet. „Provozovatel rádia může ve statistikách zjistit, z jakých měst nebo dokonce zemí jsou jeho posluchači, jak dlouho poslouchali a kolikrát si rádio zapnuli. V reálném čase může sledovat poslouchavost (co sloupeček v grafu, to desetiminutový úsek) a aktuální počet připojených posluchačů. Pokud navíc chce, může svou poslouchavost srovnávat s jinými rádii,“ vypočítal výhody internetového šíření zástupce firmy Patrick Reynolds.

Zajímavé je, že zatímco o běžné vysílání je největší zájem ráno, internetová rádia mají – alespoň v USA – jinou náběhovou křivku. „Nejvíce se poslouchají přes poledne a odpoledne,“ ukázal graf Reynolds.

## Aktuální situace v Evropě

Digitální rozhlasové vysílání funguje v několika zemích Evropy už pár let. Přehled aktuální situace si pro účastníky setkání v Belfastu připravila Grace Berkeryová, vedoucí oddělení výzkumů v irském rozhlasu a televizi RTÉ. „Asi polovina irských domácností si je vědoma, že má rádio v televizoru a že ho může naladit přes internet nebo v mobilním telefonu. O digitálním rozhlasu slyšeli 2 z 5 dotázaných dospělých,“ uvedla své statistiky.

Polovina dotázaných Irů sice slyšela zkratku DAB, ale nedokáže si pod ní nic představit. A jen několik málo respondentů dokázalo vyjmenovat funkce digitálního vysílání (například pozastavení a opětovné spuštění živého vysílání či přímé objednání písniček, které zrovna hraji).

Přesto jsou v irské populaci nadšenci, kteří táhnou zájem spotřebitelů o digitální přijímače. Je jich asi desetina a z demografického pohledu jsou to hlavně mladí muži do 35 let. „Při testu v roce 2007 respondenti oceňovali především větší výběr stanic a kvalitnější zvuk, druhá skončila jednoduchost ladění, třetí možnost pozastavit živé vysílání a na čtvrtém místě doprovodné informace,“ popsala Berkeryová.

Digitálně v **Irsku** vysílá jen RTÉ, žádná komerční stanice. Soukromí provozovatelé o technologii nemají zájem ani v případě, že by se jejich licence prodloužily o šest let. Pokrytí signálem dosáhlo 52 % populace a přijímače vlastní 7 % domácností (oba údaje platí pro podzim roku 2010). Neproběhla přitom jakákoliv kampaň na digitální rozhlas.

Ve **Švýcarsku** vysílají digitálně komerční i veřejnoprávní rádia. Pokrytí obyvatelstva signálem je v podstatě absolutní (98 %), přijímače vlastní 19 % domácností a v roce 2010 navíc proběhla kampaň placená rozhlasem veřejné služby.

V **Dánsku** také vysílají digitálně oba druhy rádií a pokrytí je ještě lepší než ve Švýcarsku. DAB je dostupné rovným stům procentům obyvatel na celém území Dánska. Digitální stanice si alespoň jednou týdně naladí 24 % obyvatel, na celkových číslech poslouchovosti se ale podílejí jen 7 %. Přijímače vlastní 33 % domácností, multiplexy provozuje jen veřejnoprávní rozhlas, který jejich kapacitu pronajímá soukromníkům. V poslední době neproběhla žádná podpůrná informační kampaň pro veřejnost.

Ve **Velké Británii** ladilo ve třetím čtvrtletí roku 2010 oblíbené stanice přes digitální přijímače asi 40 % domácností (v absolutních číslech je to necelých 20 milionů lidí). Prodal se 12 milionů kusů rádií, přičemž jen mezi roky 2009 a 2010 jejich počet stoupl o 2,5 milionu. Podíl čistě digitálních stanic na celkové poslouchovosti je 25 %, meziročně je to nárůst o 20 procent. Než vláda rozhodne o vypnutí analogového rádia, musí mít digitální rozhlas 98% pokrytí (na podzim 2010 to bylo 87 %) a musí mu dávat přednost polovina posluchačů, což by se mělo podařit v roce 2013 nebo dříve. Poslední informační kampaň proběhla v roce 2010.

„Informační kampaň je velice důležitá,“ zdůraznila Berkeryová a pokračovala: „Lidé prostě netuší, co si mají představit pod digitálním rádiem a proč by si ho

vůbec měli pořizovat, když jsou spokojeni s tím, které mají.“ Možná proto mezi digitálními přijímači zatím vedou ty úplně obyčejné se základními funkcemi. „Prodeje digitálních rádií s displejem jsou zatím nízké, tvoří malé procento z prodaných DAB přijímačů,“ přiznal Colin Crawford, marketingový ředitel britského výrobce rádií Pure. „Aby se doplňková data mezi veřejností aktivně ujala, musí stanice nabízet služby využívající interaktivní zpětný kanál, třeba hlasování, nákup písniček a podobně,“ apeloval na přítomné.

## Akční plán

Konference v Belfastu skončila důležitým hlasováním, které vybralo tři nejdůležitější věci, které je nutné udělat pro to, aby se digitální rozhlas v Evropě reálně uchytil. Hlasovali všichni účastníci, kteří tak svým usnesením zavázali Evropskou vysílací unii, aby se v podpoře digitálního rozhlasu více angažovala.

Schváleny byly tyto klíčové kroky:

- 1) Podporovat, propagovat a koordinovat taková partnerství mezi médii veřejné služby a soukromými rádii, jejichž výsledkem bude rozvoj nových a jedinečných obsahových služeb založených na digitálních technologiích.
- 2) Podporovat, propagovat a koordinovat dohody mezi provozovateli rozhlasových stanic a automobilovým průmyslem. Vstoupit do veřejných osvětových kampaní na evropské i národní úrovni, aby se digitální rádio stalo lákavou věcí.
- 3) Lobbovat v Bruselu (*tj. u Evropské komise – pozn. aut.*), aby na úrovni Evropské unie stanovil směrnice pro přechod na digitální rozhlasové vysílání, což by výrazně urychlilo opouštění analogového vysílání.

V České republice jsme zatím nedospěli ani k podobnému třibodovému akčnímu plánu...

**Ing. Pavel Balíček**

## EBU MUS seminář, Ženeva 25.–27. 10. 2010

*Ve dnech 25. a 26. října probíhal v sídle Evropské rozhlasové unie (EBU) pracovní seminář na téma mezinárodní hudební výměna. Setkání bylo určeno jak pro dramaturgy, produkční a hudební redaktory (editory), tak i pro pracovníky oddělení mezinárodní spolupráce a také technické pracovníky (mistry zvuku, správce výměnných systémů a kontaktní inženýry). Z Českého rozhlasu se zúčastnili čtyři pracovníci – Eva Nachmilnerová (mezinárodní oddělení, hudební spolupráce), Petr Kadlec (ČRo 3, hudební redakce), Jan Lžičar (úsek techniky, mistr zvuku) a Pavel Balíček (úsek techniky, kontaktní inženýr EBU).*

Z pohledu techniky byla zajímavá zejména úterní část, hlavní témata se týkala projektu výměny technologií pro přímé přenosy (Live Network), budoucí modernizace a náhrady (zastarávající HW) systému souborové výměny MusiPOP a prezentací zkušeností několika rozhlasů s hudebními nahrávkami ve formátu Surround 5.1.

Klíčovým projektem je výměna technologie Live Network, která se řeší v rámci skupiny ECE již několik let a v současnosti je těsně před dokončením. ČRo je ve značné výhodě, protože má již k dispozici kom-

pletní nainstalované zařízení a je součástí testovací „minisítě“. Na jednání kontaktních inženýrů v květnu t. r. v Praze se původně dohodlo, že celá síť bude funkční do října, vzhledem k zpoždění při dodávce zařízení s definitivními verzemi firmwaru a odstraněnými chybami však stále síť není dobudovaná. K vlastnímu vypnutí původních přenosových kanálů (Ravel, Verdi) tedy dojde pravděpodobně v lednu roku 2011.

Systém MusiPOP by se měl modernizovat zejména z důvodů fyzického stárnutí HW a ukončení podpory od původního dodavatele (Zeno Media). Novým

řešením bude systém, který by se měl nainstalovat na tzv. „virtuální server“ na vlastní IT infrastruktuře. Další změnou bude to, že hlavní přenosovou platformou bude internet, nikoliv satelitní datový kanál. Na toto téma se pak rozvinula poměrně vášnivá diskuse, zejména ze strany odborníků přes IT bylo poukazováno na sporné zabezpečení jak funkcionality, tak bezpečnosti navrženého řešení. Projekt bude dále podrobně rozpracován, jak z hlediska technického, tak i z hlediska funkcionality pro programovou výměnu.

Několik prezentací na téma Zvuk 5.1 Surround se soustředilo hlavně na prezentace historie použití 5.1 zvuku v rádiu, jak v hudebních, tak i dramatických na-

hrávkách, a případně ukázky technologií. ORF používá mixpulty Studer Vista 5 a Vista 8, Bayern používá konzoly StageTec, pro přenosy se používají kodeky Maya nebo APT s 2MBit propojením a vysílací platformou je nejčastěji satelitní kanál ve formátu Dolby Digital, v poslední době pak internetový streaming.

Zajímavou a přínosnou zkušeností je spojení semináře pro programové a technické pracovníky, kdy si obě strany mohou lépe vyjasnit potřeby a přístup k dané problematice. Na základě tohoto jednání bude vhodné iniciovat i podobné setkání hudebních dramaturgů, produkčních a technických pracovníků i uvnitř našeho rozhlasu, zejména s ohledem na plánovanou výměnu technologií.

**Jan Lžičar**

## Diskusní příspěvek

Pro pracovníky v úseku hudební výroby (zvukové mistry) zde zaznělo mnoho zajímavých informací týkajících se jak prvovýroby hudebních pořadů (koncertů), tak i následného zpracování (editace, archivace) a distribuce (v rámci regionálního vysílání či hudební výměny v rámci EBU), a to ve stále populárnějším prostorovém multikanálovém formátu 5.1. Velmi zajímavé byly prezentace kolegů z Rakouska (ÖRF) a Německa (BR, ARD/WDR). Tyto stanice mají již dlouholeté zkušenosti s prostorovým záznamem zvuku i s jeho následným zpracováním a distribucí. I když má každá z výše zmíněných rozhlasových stanic svůj vlastní postup při identifikaci a správě zvukových souborů ve formátu 5.1, liší se jen v malých detailech. Ve všech případech se jedná o velmi propracované a naprosto funkční systémy, které velmi jednoduchou a přehlednou formou umožňují interní přístup k těmto multikanálovým souborům spolu s ostatními zvukovými soubory – primárně zaznamenanými ve stereu.

V Rakousku je v dnešní době téměř 80 % koncertů vážné hudby zaznamenaná a odvysílána ve formátu 5.1 (přičemž historicky první vysílání ve formátu 5.1 proběhlo již v roce 2003 – v rámci Novoročního koncertu v Musikverein). V Německu probíhá pravi-

delné vysílání hudebních pořadů ve formátu 5.1 od roku 2005.

Velký důraz byl taktéž kladen na co možná nejlepší technickou kvalitu všech hudebních pořadů, které jsou následně nabízeny v síti EBU. Z interních statistik EBU mimochodem vyplývá, že ČRo je jedním z největších příspěvatelem do výměnné sítě EBU, což zavazuje právě nás – pracovníky se zvukem v rámci prvovýroby – k dosažení nejlepší možné technické úrovně námi pořízených nahrávek.

Velmi důležitou součástí hudebního semináře jsou tzv. diskusní skupiny, kdy se pracovníci různých profesí (od hudebních dramaturgů či redaktorů až po kontaktní inženýry a zvukové mistry) z různých rozhlasových stanic (od velmi malých organizací, jako např. Finsko, Estonsko, až po velké organizace v Německu či v Anglii) dělí o své praktické zkušenosti s výrobou a vzájemnou výměnou hudebních pořadů. Tématem letošních diskusních skupin byly mimo jiné právě i zkušenosti s technologií 5.1, kdy jsem se svými kolegy mohl detailně rozebírat např. rozestavení mikrofonů na pódiu při snímání prostorového zvuku či náhled na zvukovou estetiku při pořizování prostorových nahrávek.

**Mgr. Eva Nachmilnerová**

## Hudební výměna

Pierre-Yves Tribolet podal přehled aktivit hudební skupiny EBU a zmínil požadavek na větší zastoupení koncertů live-live v nabídkách pink offer (bude se o tom ale ještě dále debatovat, Dánský rozhlas například oponoval tím, že živé koncerty nabízí, ale přitom je živě nikdo nechce...). Dále apeloval na využití portálu euroradionews, kam mají redaktori možnost uploadovat audio a video nahrávky (rozhovory s interprety apod.), fotografie a další materiály, které mohou obohatit hudební nabídky. Ve snaze o větší pestrost nabídek se mají hudební redaktori více za-

měřit na žánry WM a FM (world music a folk music).

Marie-Cécile Billoux a Virginie Robineau zrekapitulovaly možnosti využití portálu EBU Music portal a informovaly o tom, že nový portál MUS by měl začít fungovat od r. 2012. M.-C. Billoux upozornila na záložku Music News, která umožňuje jednoduchým způsobem poslat e-mail všem členům EBU.

Graham Dixon ve své prezentaci o využití sociálních sítí představil BBC youtube channel, BBC aktivity na facebooku a twitteru a BBC i-player:

<http://www.bbc.co.uk/iplayer/radio>



Vedoucí kontaktních inženýrů Wim Moortgat informoval o nahrazení MusiPOPu novou softwarovou verzí. Hudební redaktoři mohou své návrhy na zlepšení (grafika, nástroje MusiPOPu) posílat Pierre-Yves Triboletovi.

V prezentaci, týkající se autorskoprávní problematiky, Pierre-Yves Tribolet upozornil na vymezení pojmů: místo nesprávného „broadcast rights“ je třeba používat termíny performers', authors', respektive publishers' rights.

V diskusích si jednotlivé skupiny vyměňovaly své zkušenosti týkající se spolupráce mezi pracovníky

techniky, hudebními redaktory a mezinárodním oddělením. Hudební redaktoři, zodpovědní za kvalitu hudebních nabídek (pink offers), se shodli na potřebě feedbacku ze strany přijímajících hudebních redaktorů. Ti potvrdili preferenci co možná nejkompaktnějších nabídek obsahujících všechny relevantní informace (údaje o interpretech, programové brožury nebo další texty, např. o místě koncertu). Hudební technici formulovali své zkušenosti z přenosů 5.1 zvuku.

Vzájemné sdílení informací technických pracovníků a hudebních redaktorů bylo pro všechny zúčastněné velkým přínosem.

**Mgr. Petr Kadlec**

## Obecné poznámky na závěr

Z mnoha stran zaznívaly obavy o budoucnost vzhledem k sílícímu trendu dávat méně peněz na kulturní programy obecně (neboť jsou nejdražší). V rozhlasové oblasti to například v Holandsku vyústilo k vládnímu rozhodnutí dále nepodporovat rozhlasová hudební tělesa.

Na ženevském semináři se také hovořilo o tom, že by bylo dobré nastavit obecně platné EBU-standar-

dy pro jednotlivé zvukové příspěvky (vzájemně se liší úroveň hlasitosti a obecně kvalita), aby se další práce s nimi usnadnila. Trend je ovšem právě opačný: pořad méně času či energie na poslech snímků a sledování jejich kvality.

A jeden detail: Pierre-Yves Tribolet informoval o snaze spojit nabídku Letních festivalů Eurorádia s celoroční nabídkou EBU.

## PRIX ITALIA 2010

### Zpráva Mgr. Michaely Krčmové

Hlavní město italského regionu Piemonte Turín bylo koncem září 2010 místem konání 62. ročníku Prix Italia, jedné z nejprestižnějších rozhlasových a televizních soutěží. Budovy italského veřejnoprávního vysílatele Rai (Radiotelevisione italiana) byly po dobu jednoho týdne otevřeny odborné i laické veřejnosti. Město samotné informovalo o dvou důležitých událostech, o konání festivalu a o blížících se oslavách 150. výročí sjednocení Itálie v březnu 2011, v němž Turín hraje významnou roli. V letech 1861 až 1865 byl hlavním městem Itálie a sídlil zde také první italský parlament.

Rai má podobnou strukturu jako BBC, rozhlas a televize jsou spojeny do jednoho subjektu. Soutěžilo se ve stálých kategoriích: rozhlasový dokument a drama, televizní dokument a drama, webové stránky. Zúčastnila jsem se jako členka poroty rozhlasového dokumentu.

Porota měla 10 členů, kromě evropských zemí také účastníky z Jižní Korey a Japonska. Zástupci z jiného kulturního prostředí překvapivě chápali rozhlasový dokument shodně se svými evropskými kolegy.

Porota hodnotila celkem 33 přihlášených dokumentů ve skupinovém poslechu, ke každému následovala diskuse a hlasování o postupu do dalšího kola. Naše dva přihlášené dokumenty – „Bokovky“

(ČRo 2) a „Krátká dlouhá cesta“ (ČRo 6) – postoupily na takzvaný „long list“ mezi 15 lepších prací. Vítězem se stal dokument ARD „Děti Sodomy a Gomory“ autora Jense Jarische o nelegálním odvozu elektroodpadu do zemí střední Afriky a nelegální migraci Afričanů do Evropy. Pracovním jazykem poroty byla angličtina. Porota musela své rozhodnutí o výběru 3 nejlepších prací včetně vítěze veřejně obhájit.

Trendy rozhlasového dokumentu podle přihlášených prací byly z obsahového hlediska kulturní a sociální témata, národnostní otázky, zajímavé soukromé příběhy. Z hlediska formálního je dokument editován jako filmový scénář (navozuje dojem promítaného filmu), hudba je stejně důležitá jako slovo, včetně autenticity zvuků z různých prostředí. Výrazná je také role vypravěče, který jednoduché a krátké výpovědi aktérů dává do hlubších souvislostí.

Zájemci si mohli poslechnout všechny soutěžní příspěvky, práce poroty byla transparentní, hlasování bylo za přítomnosti zástupce organizátora a bodové hodnocení jednotlivých porotců se zapisovalo. Výsledky práce poroty byly poté představeny na veřejné debatě. Festival jako takový patří k nejlepším prostředkům PR aktivit jak pro organizátora, tedy Rai, tak také pro město, v němž se koná. Záštitu nad ním převzal také italský prezident Giorgio Napolitano.

## ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

### Seminář SRT na Prix Bohemia Radio Poděbrady 2010

#### TÉMA: „Rozhlasový dokument – svědectví doby“

*Seminář se uskutečnil 7. října 2010 od 9.30 do 13.30 hodin v kongresovém sále hotelu Bellevue.*

#### Program semináře:

O dokumentu                      Mgr. Petr Kubica, zástupce vedoucího katedry dokumentaristiky FAMU

K problematice dále vystoupí:

Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Ondřej Vaculík

PhDr. Bronislava Janečková

Diskuse

(přestávka)

Ukázky rozhlasových dokumentů

Diskuse

#### Mgr. Petr Kubica

### Poznámky filmového dokumentaristy k problematice obecně a úvod k českému překladu obecné teorie a typologie dokumentu

Kniha Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu* vychází v době, kdy nástup nových médií přináší další změny v natáčení a především v distribuci dokumentárních filmů. Díky digitálním technologiím je stále snazší vytvářet obrazy světa a dokumenty už nejsou závislé jenom na promítání v kinech či na televizním vysílání, ale prostřednictvím internetu jsou přístupné nejširšímu okruhu diváků. Chceme-li podlehnout skepsi, tak stačí náhodně vybírat z velké knihovny myšlení o kultuře, filmu a médiích a s jistotou můžeme říct, že už nastala doba, kdy se každý z nás stal tím osamělým masovým poustevníkem, jak jej charakterizoval Günther Anders. Co jiného je člověk, který nemusí opustit byt, a přesto ví, co se děje na druhém konci světa. Člověk přizpůsobený strojům, který nové přátele potkává v sociálních sítích, a když se chce podívat na film, tak volí z vysílání stovek televizních stanic nebo si ho rovnou stáhne do svého počítače, případně se sám přímo podílí na sdílení multimediálních dat. Tyto neomezené možnosti reprodukce by také mohly znamenat naprostý úpadek umění. Nahlížel je tak Walter Benjamin, přesvědčený, že dílo zmnožením ztrácí svoji auru, to podstatné vyzařování, spočívající na autentičnosti a opravdovosti. Dnes považujeme za samozřejmý McLuhanův předpoklad, že média vždy působí bezohledným způsobem tak, aby určovala konzumní náladu společností. Jsme zaplaveni infotainmentem, který se podle Neila Postmana zaměřuje výhradně na zábavu a předstírá iluzi vědění. Jako by se vrchovatě naplnila Kracauerova představa továren na rozptýlení, mašinerie nekonečně reprodukovatelné zábavy, která utváří umělou skutečnost jako

předpoklad falešného vědomí střední vrstvy. Susan Sontagová zase psala o establishmentu, který si moderní umění nárokuje pro sebe, přivlastněním je neutralizuje a zbavuje díla jejich kritického potenciálu. Pozoruhodné také bylo apokalyptické poraženectví postmoderny, vyjádřené Baudrillardovou teorií simulace, vycházející z představy do sebe uzavřeného světa, kde je jakákoli realita jako produkt určité dominantní ideologie naprogramovanou scénérií. Jako optimisté toto převážně temné přemýšlení o obrazech v pohybu, příznačné pro celé dvacáté století, přijmeme s klidem, vědomi si toho, že rozvoj technologií vždy znamenal šťastný okamžik pro dokumentární tvorbu, jisti si tím, že navzdory všem intelektuálním zápisům o katastrofách se vždy objevilo a objeví umělecké dílo, které se dokáže vzepřít.

Dokumentární film se od počátku musel vyrovnávat s obecně sdílenou představou, že ctí fakta, že vypráví o skutečných lidech a o tom, co se skutečně stalo. Ale pravda ještě neznamená vnitřní pravdivost a autenticita nemusí být předpokladem věrohodnosti. Proto Nichols tvrdí, že realismus a touha naplňovat jej není dostatečným zdůvodněním smyslu vzniku dokumentu a že pro interpretaci obrazu jsou důležitější jiné faktory než to, zda je uvěřitelnou reprezentací předkamerové skutečnosti. Je přesvědčen, že k dokumentu nesmíme přistupovat se strnulými definicemi předznamenávajícími náš pohled. Definice se tak rodí ve vyprávění, které je teorií i dějepisem dokumentárního filmu, přičemž neustále se vyvíjející pojetí dokumentu vnímá jako příznak otevřené a dynamické povahy této formy kinematografie, již nelze

oddělit ani od ekonomiky a institucí, ani od kulturního dědictví či diváckého očekávání. To jsou okolnosti, které podmiňují nebo ovlivňují tvorbu a výrobu dokumentárních filmů, což se ale nevyklučuje s tím, že každému z filmů přiznává Nichols uměleckou svébytnost. Dokumentaristickou výsostnost pak nachází v okamžiku, kdy se samotná dokumentace sblíží s poetickým experimentováním, s potenciálem vyprávění při vědomí propustnosti hranic mezi dokumentem a fikcí a se schopností být přesvědčivým. Takový film pak není kopií, ale svrchovanou reprezentací světa, který obýváme.

Nicholsova klasifikace dokumentárních filmů vychází spíše ze strany konstrukce filmu než jeho recepce. Nabízí šest modů reprezentace, které charakterizuje metodami a pracovními postupy dokumentaristy. Náleží k nim přístup k sociálním hercům, funkce vybraných výrazových prostředků (komentář, práce s kamerou, střih, vytváření metafor), stejně jako etické otázky fáze natáčení a střihové skladby. Z povahy jednotlivých modů vyplývá, že se v díle mohou potkávat a křížit. A i když se objevovaly v určitých fázích vývoje dokumentárního filmu, nelze je vnímat diachronicky jako charakteristické pro určitá období. Mohou být sice reprezentativní pro určitou fázi kinematografie či technologického vývoje, nicméně spíše než vývojovou řadu tvoří pole vlastností a výrazů, které si dokumentarista přisvojuje v různé intenzitě. Mody představuje Nichols nejen jako množinu koncepčních otázek, ale také jako soubor sociálních praktik. Ve druhém vydání knihy, které českému čtenáři předkládáme, obohacuje svoji originální taxonomii o kategorii modelů, k nimž řadí již existující nonfikční modely, které dokumentární filmy přejímají z jiných kulturních oblastí a audiovizuální podobou aktualizují jejich existenci v rámci nonfikčního diskurzu.

Samotné dílo je pak podle Nicholse souborem filmařových postojů k otázkám angažovanosti, etiky a výrazu. Tyto postoje se projevují hlasem, jenž je úběžníkem rétorických a figurativních prostředků. Jako výsledek estetických a etických rozhodnutí problematizuje povahu reference ke světu. Nichols tím, že místo „reálný svět“ důsledně používá výraz „žitý svět“, zdůrazňuje vztah dokumentu k aktuálně prožívané zkušenosti. Umělecké dílo je tak pro něj také výrazem radosti z poznávání světa. Rétorika filmu stojí mezi skutečností a divákem. Zatímco Carl Plantinga, který rovněž analyzoval rétoriku dokumentárního filmu, k ní přistupuje jako k východisku pro svoji kritiku poststrukturalismu a zdůrazňuje efekty zcizení a vzdalování diváka od skutečnosti ve chvíli, kdy si divák myslí, že se dívá na její záznam, tak Nichols dokumentární rétoriku tohoto a priori kritického nádechu zbavuje a problematizuje její jednotlivé aspekty. Vychází z klasických textů Aristotelových a Quintilianových a typologii rétorických postupů přizpůsobuje pro potřeby dokumentárního filmu. Nicholse zajímá výraz, stejně tak jako epistemické a kognitivní vztahy, jimiž rozvádí i úvahu o podmanivosti a přesvědčivosti dokumentu. Rozvolněněji pracuje s pojmem žánr, když jím označuje dokumentární film jako celek, a vy-

jmenováním metodických a estetických konvencí ho přirovnává například k westernu – autor přiznaně používá žánr bez jasné vazby na některou z používaných koncepcí vymezujících tento pojem. I když odpoví na otázku, kdo vypovídá, můžeme žánrově rozlišit dokumentární a fikční film, Nichols vysvětluje pojetí této kategorie ve vztahu k dokumentu spíše v sémanticko-syntaktické perspektivě, tedy jako soubor obsahových, stylistických a významových struktur díla. My bychom tedy raději, vycházejíce z této roviny, nacházeli žánrová rozlišení v rámci dokumentárního filmu tak, jak je z hlediska sémantického charakterizován dokument historický, populárně-vědecký či z hlediska syntaktického stříhový, časosběrný nebo báseň. V otázce žánru je Nichols méně přesný než ve své brilantní charakteristice modů reprezentace.

Nicholsova kniha patří vedle souboru esejů *Theorizing the documentary* (Michael Renov ed.) a studií Carla Plantinga k současným klíčovým dílům kritického myšlení o dokumentárním filmu. Zatímco Carl Plantinga se k dokumentu a i jeho srovnání s fikcí zjevně vztahuje z kognitivistické perspektivy a Noël Carroll vychází zase z podloží analytické filozofie, tak Bill Nichols pracuje s teoretickými koncepcemi více jako s inspirací a zdroji základního pojmosloví. Ze sémiotiky si vypůjčuje vztah označovaného a označujícího a pracuje s indexovou povahou dokumentárních obrazů, k vyprávění zase přistupuje z naratologické tradice, ale knihu nezatěžuje přemírou odkazů na jiné teoretické koncepce. Lze ji tedy číst i bez podrobné znalosti terminologického aparátu. I tím *Úvod do dokumentárního filmu* neuzamyká čtenáře do stvořeného světa podmiňujících pravidel, ale nabízí utvářecí diskurz. Nepřináší univerzální platnost, ale je platný pro život s pluralitami. Svým způsobem reprezentuje post-metafyzickou kulturu, která si je vědoma toho, že každá pozice je omezená. Nichols přijal nevědnou roli stát mezi nimi, snašet jejich nesoouměřitelnost a překonávat ji promluvou o nich. Víc než přísným soudcem je velkorysým vypravěčem. Pomáhá mu při tom ironie, stejně jako etické východisko solidarity a sociální laskavosti. A vede jej přesvědčení, že režisér je zodpovědný za svět, ve kterém žije, že dokumentární film musí vždy přispívat k divákově svobodě.

Nádvkem ještě několik myšlenek:

### **Dokumentární film, předpoklady dobrého díla:**

- dění, to je základ, většina dokumentů svými obrazy pouze věci světa dokládá, případně se je snaží (nějak) vyložit, obrazy jsou tedy odsouzeny k pouhé ilustraci, jistěže film umí krásné obrazy, které slouží slovům (básnit jako vyšívát), ale dobrý dokument vychází ze situace, jež je ve střetu/sporu/nárazu předpokladem pohledu, to znamená, že zachycený život dává režisérovi příležitost k dílu
- omylem řady tvůrců je, že k dokumentárnímu filmu přistupují literárně, vědí, co chtějí říct, myslí si, že

vědí, jak to mají říct, a nechávají si od obrázků posluhovat, záměrně mluvíme o obrázcích, protože s kinematografickým obrazem nemají tyto omalovánky nic společného, dokument ale nemůže ke světu přistupovat zvnějšku, nemůže nám podsouvat svoji imitaci našich životů, nemůže nevěřit životu

- dobré dílo charakterizuje jeho stavba/skladba/struktura, nemáme na mysli předznamenáný řád jako normu, ale vůli k řádu, která zachová intenzitu dění v situacích a zároveň je povyšuje, tato vůle je podmínkou autorství (rukopis a jeho svrchovanost), neboť režisér dokumentu musí usilovat o nezměnitelnou architekturu domu filmu
- současnost!, každý dokument, který vypovídá o tom, jak žijeme teď a tady, je víc než jakékoli líčení historie, neboť vyprávění o minulosti je především svě-

dectvím o tom, jak ji chceme vidět nyní, je důležité slyšet vyprávět mukly z padesátých let o komunistických kriminálech, ale podstatnější je vidět, jak s touto zkušeností žijí dnes – tím se od výkladu dostáváme k dění, a tedy ke sporům o náš svět, které dokumentárnímu filmu dávají smysl

- k základům dokumentárního filmu patří lidství jako cit pro člověka a jeho důstojnost, neznamenaá to neukazovat rub a hnu světa, úzkost a odcizení, ale znamená to úsilí povznést člověka k síle a svobodě
- a pak je tu ještě něco nad tím vším a nedá se jednoduše říct, že by tím přechodným prostorem k dobrému dokumentárnímu filmu bylo šťastné spojení talentu s intelektem nebo daru vidění s citlivostí v záblesku okamžiku, ten kousek cesty k dílu se nedá popsat, a přesto jej vidí každý, kdo se dívá.

**Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.**

## Český rozhlasový dokument 2010

Dámy a pánové, milí kolegové, přináším vám krátké osobní zamyšlení reflektující mé pocity autorské, nikoli teoretické či historicko-kritické.

Před několika lety jsem pro svou disertaci hledala klíč k metodě popisu českého dokumentu a featuru v kontextu uplynulých desetiletí. Jak to udělat, abych nevažovala jen v kategoriích kdo, co a kdy, ale aby se do seznamu kritérií dostaly i otázky po smyslu, okolnostech, účelu, cílové skupině a důsledcích naší práce. Inspiraci jsem nakonec našla v metodě sociální historie, převzaté od tzv. nových filmových historiků, a aplikovala jsem ji na rozhlasové médium. Z otázek sociálních a sociologických kontextů odvyšovaných pořadů bych se teď ráda dotkla tématu posluchačské recepce dokumentu a featuru. Zdá se mi totiž, že vědět, kdo nás poslouchá a co si o tom myslí, může být klíčové pro odpověď, zda ve sledovaných žánrech opravdu nějaké svědectví doby přinášíme. Budu mluvit o autorské motivaci, zpětné vazbě, podcastu a o těch, kteří se s tím tzv. nemažou.

Před třemi lety jsme v Kodani, v rámci The International Feature Conference, vedli spor o to, komu jsou vlastně naše dokumenty a featury určeny. Nad pořadem mladého Belgičana, který ve svém featuru řešil vztah s otcem a dědou, jsme se shodli, že hlavním recipientem pořadu byl on sám. A že je nás víc, kdo točíme „hlavně pro sebe“. S tím jiní zásadně nesouhlasili. „Na své posluchače myslím neustále, po celou dobu natáčení. Jak jinak v rozhlase?“ tvrdila odhodlaně polská kolegyně. Tak jí to leželo na srdci, že jsme o tom pak diskutovaly ještě u kafe: „Opravdu na své posluchače nemyslíš?“ „No, moc ne,“ říkala jsem. „Hlídám si faktografii, prostor, čas a titulky mluvících hlav. Jinak si dělám, co mně se líbí.“ Přijala to jako možnost a mně to od té doby vrtá hlavou.

Ona polská kolegyně zřejmě nemá potíž se zpětnou vazbou. Ví, kdo ji poslouchá, co si o její práci myslí a co se od ní chce. Já se můžu přerazit – psát promo články, otravovat na Mluvícím panáčkovi a na facebooku, o svých posluchačích stejně nevím nic.

Zkusila jsem si to ovšem obrátit: co ví kdo o mně jako o posluchače rozhlasových dokumentů? Ví o mně vůbec někdo, vzhledem k tomu, že poslední tři roky téměř nikdy neposlouchám rozhlas v reálném čase? Od geniálního vynálezu streamovaných rozhlasových her a četby v týdenním limitu už i Shakespeara nebo naposledy třeba Balabána poslouchám například ve středu u oběda. A ranní publicistiku pak večer při skládání prádla. Opravdu by mě zajímalo, a jestli to někdo v sále ví, budu vděčná za odpověď: jaký posluchačský průzkum odhalí, že žena do 40 let, VŠ s humanistickým zaměřením si s chutí poslechne pořad, který má v reálném čase poslechovost 6 procent, a je tudíž v horizontu dvou let odkázán do ještě méně lukrativního vysílacího prostoru? A zohlední někdo v rozhlase takový údaj v úvahách o tom, kdy a kde se třeba dokument bude vysílat?

Jde o to, že v tom nejsem sama. Mí studenti jinak než z webu rádio neznají a nemají žádnou motivaci se s rozhlasovým vysílacím schématem seznamovat, pokud se nespecializují na marketing a PR. Na pokyn vyhledají a vyslechnou příslušný dokument, statistika webu zaznamená přístupy a poslech, ale co se o svém posluchači dozví v takovém případě autor? A co se o něm dozví rozhlas jako instituce, která dílo zadala a zaplatila? Jistěže je to jen jeden z posluchačských modelů, ale např. stanice Südwestrundfunk uvádí statisíce přístupů během jediného měsíce s tím, že posluchači volí právě klasické rozhlasové žánry s převahou slova a informací. To už je poslechovost malého regionálního rádia. Němečtí doku-

mentaristé už třetím rokem připravují v realizační fázi dvě verze pořadu – jednu pro běžné vysílání, druhou pro web. Důvodem bývají hlavně autorská práva na použitou hudbu, ale třeba i časové omezení běžného vysílání, které v rámci podcastu nehraje žádnou roli.

A jsem zpět u mé otázky a dříve naznačeného sporu – pro koho tedy vlastně současný dokumentarista natáčí? Neboť s tím nutně souvisí, CO točí a JAK. A z toho lze odvodit další otázky určené už pro rozhlas jako veřejnoprávní instituci: jakou důležitost a hodnotu má pro rozhlas dokumentaristická práce? Nakolik o ni stojí, za ní stojí a jak ji dokáže prodat svému posluchači?

Nedávno jsem četla recenzi na nový český dokumentární film o obří korupci v českém fotbale (Radim Procházka: Drnovické catenaccio). „Autor se s tím nemaže,“ psala autorka. To se mi líbí. V českém filmovém dokumentu vyrostlo za posledních deset let takových filmařů víc. Kolik nám jich vyrostlo za stejnou dobu v rozhlasovém dokumentu?

Přiznávám, že když jsem nedávno stála tváří v tvář takovému tématu, prchla jsem. Vzdala jsem takto kauzu výstavby větrných elektráren ve východních Čechách. Původně jsem chtěla točit o fenoménu městských lidí, kteří zakládají občanská sdružení, aby zachránili krajinu na venkově. Postupně se z hlubin vynořovala korupční chobotnice obchodníků s pozemky. Už to byly hodiny strávené nad katastrálními, obchodními a insolvenčními rejstříky. Potenciál velkého příběhu bílých starostenských koní. A s tím spojená představa velkého cestování za respondenty, telefonování, zjišťování kontaktů, čekání na příležitost. Produkčně v našich podmínkách pro externistu nemožné. Tak jsem to nechala být a vznikl drobný rozhlasový esej o vztahu lidí ke krajině. Pěkný, krotký.

Myslím při takových příležitostech vždycky na Jense Jarische, německého freelancera, externistu, jak se u nás říká. Na jeho pořad o adidaskách, který začíná nákupem v německé prodejně bot a investigativní cestou postupně narůstá do velkého příběhu jedné vietnamské rodiny a bolestivého tématu otročké dětské práce. Jens to nevzdal, cestoval mezi Evropou a Asií a svůj velký dokument natočil.

A to mě hněte! Jensovi to samozřejmě přeju, ale přála bych si, aby i Český rozhlas uměl a hlavně chtěl točit o velkých věcech, které se u nás dějí. Aby si mohli rozhlasoví tvůrci třeba rok kutat na nějaké kauze a pak s ní vyjít v parádním dokumentu, který by v prime timu vysílala nejposlouchanější stanice Českého rozhlasu.

Teď chci zmínit jeden konkrétní titul-cyklus, který pro mě splňuje všechna kritéria toho, co si vzal do podtitulu dnešní seminář. Cyklus z roku 2005 „ISMY po česku“ mapoval v dané době aktuální společenské jevy, zkoumal české konotace daného tématu a vyprávěl mnoho lidských příběhů. Very good composed, good storytelling, nice sound – říkají v ta-

kových případech obvykle porotci ve světě a v naprosté většině pořadů tohoto cyklu by to sedělo: promyšlená kompozice, poutavé vyprávění, kvalitní zvuk, dobrá postprodukce, výborné PR a konkrétní zpětná posluchačská vazba. „ISMY po česku“ jsou pro mě příkladem featurů, které se právě povětšinou „nemazaly“ s nekonečným úsilím o objektivnost, jež v důsledku často ústí v lhostejnost a apatii. Pořady jako Komunismus, Urbanismus nebo Skandalismus měly znít v tom zmiňovaném prime timu – a jednomu z nich se to výjimečně i podařilo. To už je ale pět let! Víím, že soliterně pár dalších takových pořadů vzniklo. Jde mi o to, aby to nebyla náhoda, ale záměr, který se může zdařit jen v případě cíleného úsilí.

Z posledního roku chci zmínit alespoň donkichotský boj Ondřeje Vaculíka s optimalizací železničních tratí ve středních Čechách. Nevím, jakou má Ondřej zpětnou vazbu od svých posluchačů, ale mám k tomu historku: Když jsme o prázdninách končili vandru po Rychlebských horách, čekalo nás v Javorníku právě to opuštěné, rychle umírající, zpusťlé nádraží, které v rámci optimalizace zamklo všechny dveře a vystrčilo nás na perón. Začala jsem tam vyprávět Vaculíkův feature. Nejdřív jen svým přátelům, pak ale hlouček cestujících narůstal. Měli jsme dost času, vlak měl zpoždění. A postupně jsme debatovali o optimalizaci tratě všichni. A kupodivu to nemělo jen charakter nadávání na poměry. Mluvílo se i o těch empírových sloupcích, které nejspíš už nikdo nenatře, o tom, proč je nenatře někdo z nás, a taky o tom, co tady po nás zůstane. Byla jsem v té chvíli Ondřejovi vděčná za jasně artikulovaný autorský postoj podepřený vahou cesty, kterou při natáčení absolvoval, autentickými a konkrétními činy. Právě to pro mě odlišuje feature od běžné rozhlasové produkce založené na anonymním, objektivním, politicky korektním, ale ve výsledku vlastně nevěrohodném a nevzrušivém tlumočení informací.

Začala jsem otázkou, pro koho vlastně dokumentarista točí a koho to zajímá? Německý dokumentarista Helmut Kopetzky tvrdí, že na osamělost a nedostatek zpětné vazby si autoři stěžují, co feature featurem je. Nepochybuji, že stejně to mají i tvůrci ostatních rozhlasových žánrů. Režiséři a autoři rozhlasových her už hledají cesty, jak dostat své dílo ven ze studií, mimo reprobedny domácích stereosoustav, jak nabídnout rozhlasovou hru v parku, na náměstí, ve škole. A to mi umožňuje skončit pozitivně, totiž u dětí. Ze serveru Kritické myšlení, z rozhlasového webu i z autopsie víím, jak často využívají ve školách rozhlasový dokument k výuce o historii dvacet, padesát či osmdesát let staré. Zdá se, že v tomto směru udělaly rozhlasová dokumentaristika a vydavatelství Radioservis velkou práci. Doufejme, že to, o čem dnes vyprávíme v dokumentech jako o svědectví dnešní doby, bude někoho za 20 let zajímat a že si nás kolem roku 2030 ještě někdo pustí.

Děkuji vám za pozornost.

Ondřej Vaculík

## Diskusní příspěvek

K následující úvaze o rozhlasovém dokumentu mě povzbudila kolegyně Bronislava Janečková slovy, kterými zdůvodňovala oprávněnost a význam dokumentu ve vysílání Českého rozhlasu. Byla to věta adresovaná vedení rozhlasu, formulovaná v obavách o osud rozhlasového dokumentu. Stálo v ní zhruba to, že rozhlasový dokument je důležitý, protože doplňuje veřejnoprávní vysílání tak, aby jeho program byl plnohodnotný. Ta věta je pochopitelně správná, ale vyplývá ze zkušenosti, že náročnějšími rozhlasovými žánry se vysílání nesmí přetěžovat, protože je sleduje posluchačská menšina a poslech vyžaduje soustředění. Mnohá témata našich dokumentů se také jeví být výlučná až výstřední a jejich pojetí se může jevit pro nezavěšené příliš esoterické, takže dokumentarista se vždy obává poměrně oprávněné otázky, zda jeho téma je z celospolečenského hlediska opravdu tak důležité, aby jím hodinu plnil éter a mořil posluchače. Co na to dokumentarista může odpovědět? Přeci nemůže namítat, že ve vysílacím dokumentu vyhrazeném čase (na Vltavě ve 21:45), který je zároveň časem usínacím, je už celkem jedno, „vo co v pořadu de“. Náhle budeme na dokument klást celospolečenské hledisko, i když o jeho skutečném významu ve vysílání víme své. Z tohoto pohledu se dokument opravdu může jevit jako v podstatě zbytečnou složkou našeho vysílání, kterou v programu držíme díky někdy větší, jindy menší moudrosti a velkorysosti našeho vedení, které uznává, že rozhlasový dokument by do plnohodnotného vysílání opravdu měl patřit. Ale proč by tam měl patřit, to se – na rozdíl od rozhlasové hry či publicistiky – příliš nedefinuje. Spíš jako žánr, forma a dovednost. Ale je také užitečný? V lepším případě se nám hodí při různých dějinných výročích, kdy díky dokumentu se nám vynoří hlas Konráda Henleina, Edvarda Beneše, Zápotockého, Dubčeka. Pouze tehdy se vysílání bez dokumentu skutečně neobejde, ale to je jeho víceméně služební funkce, kdy se v horším případě příliš formálně pojatý dokument může jevit jako jakési nutné zlo. Nebo povinnost.

Z takové v podstatě tápavé pozice rozhlasového dokumentu ve vysílání vyplývá také tápání dramaturgů a jeho tvůrců, kteří nepřeceňují své ambice a po většině si volí i snadno dosažitelná témata, blízká jejich zaměření. Neříkám, že nemůže vzniknout velice krásný dokument například o hře zvané petang. Já takhle strašně rád a na dost slušné úrovni vysílám o parních lokomotivách. (To má všechny zvuky, ruchy, náležitou dynamiku, autentickou atraktivitu, a navíc, když ve dvou třetinách pořadu zazní parní píšťala, každého to probudí. No zkuste mi něco vytknout. Mám některé strojvedoucí tak vycvičené, že si sami drží mikrofon.) Výjimkou byl cyklus „ISMY po česku“, v němž jsem ovšem s lokomotivismem nepochodil. Ten náhle obrátil naši pozornost k tématům,

která se nás týkají více než petang nebo parní lokomotivy – globalismus, nacismus, feminismus, altruismus – ismů bylo několik desítek. A posluchač také věděl, že po komunismu nebude následovat třeba dokument o vývoji šicích strojů. Dalším dobrým příkladem byl cyklus „Generace 20“, jenž připomínal osudy osobností spjatých s převrácením v roce 1989 po dvaceti letech. Naznačoval, co se za tu dobu ve společnosti změnilo. Výzvou k takřkajícím společensky angažovanějším dokumentu byly „Otazníky“, které vysílal ČRo 2 a které umožňovaly sledovat aktuální problémová témata. Já jsem pro tento pořad sbíral materiál dokumentující mrhání penězi na rekonstrukci přehrady z důvodu obav z povodní. Potok ve skutečnosti vysychá, ale přehrada se zvětšuje. Podivná Noemova archa, kdy tento nesmyslný čin betonové lobby ale chrání mystérium povodní. Jenže Praha „Otazníky“ zrušila a do Radiodokumentu na Vltavě se takové téma opravdu nehodí.

A teď se dostávám k tomu podstatnému: Dokument pochopitelně může být žánrem, jenž rozhlasové vysílání nejenom doplňuje, ale je jeho nedílnou složkou. Na rozdíl od publicistiky, která většinou mizí se západem slunce, dokument dává svými i uměleckými prostředky možnost autenticky zachytit a důvěryhodně vystihnout tendence, které skrytě ovlivňují naše životy. Zpravodajství nám dává přehled o nějakém aktuálním dění, jehož význam pak komentují komentátoři podle svých znalostí. Kam určité jevy směřují nebo jaký mohou mít význam, je pak otázka interpretace politologů, sociologů, filozofů a tak dále. Vždy je to více méně subjektivní výklad, jež jiní odborníci zpochybňují.

Pouze dokument má možnost zachycovat souvislosti v jejich původní podobě, vázané k určité situaci a času dění. Tvůrce dokumentu by měl mít schopnost vystihnout v autentickém prostředí charakteristické rysy důležitějších situací a dějů. Proměna času dává možnost změny zorného úhlu, a tím i možnost výraznějšího vystižení děje, vývoje. To je ale pro dokument jako žánr umělecký málo. Tvůrce musí najít způsob buď jak autentické dění dramatizovat jako konfrontaci postojů, názorů, jako střet idejí, nebo je komponovat do své řeckně filozofičtější úvahy či eseje, jež ovšem nesmí opustit logiku autentického děje. Takovým způsobem se autentické prostředí může prolínat i s fikcí, která (za pomoci fantazie) jenom umocňuje jeho logiku. Tak třeba v politickém dokumentu, velmi zjednodušeně řečeno, kdybychom měli zachyceného například ministra financí Kalouska v jeho politickém vývoji, v různých situacích, v nichž musel obstát nebo se z nich vylhat, můžeme z jeho doložených postojů nejen vymodelovat jeho osobnost, ale věrohodně odvodit, popřípadě zinscenovat Kalouska i v situacích budoucích! Takový dokumentární cyklus, nazvaný jako Portrét politika, by

mohl vysílat Radiožurnál. Voličům by jistě byl ku prospěchu. Ostatně nebylo by to poprvé, kdy právě umění fabulace lépe vystihuje panující politické nebo společenské poměry, než se daří žurnalistům nebo odborníkům.

Při malování u mých rodičů dostala se mi náhodou do rukou publikace vydaná studijním oddělením Československého rozhlasu v roce 1965 a nazvaná *Renesance rozhlasové tvorby*. S podtitulem *Sborník problémových pořadů Ludvíka Vaculíka, tedy mého tatínka*. Obsahuje přepisy jeho reportážních pásem, například z rozhlasového cyklu „Včera mi bylo patnáct“ a dalších. Pořady se ve zvukové podobě nedochovály a některé z nich se možná nesměly vysílat už v době jejich vzniku. Přesto je rozhlas tehdy vydal, možná jako odstrašující příklad, aby každý rozhlasák věděl, z čeho je průšvih. Jeden pořad, myslím že z roku 1964, je o dívce, která v internátě textilního učiliště někde na severu Čech spáchala sebevraždu nebo se o ni pokusila, skočila z okna. Prý z nešťastné lásky, tvrdilo vedení učiliště se vztyčeným ukazovákem, jak ti dnešní mladí jdou na to příliš hrr. Tatínek se do toho internátu vydal s mikrofonom. Z rozhovorů s učnicemi zjistil, že o nešťastnou lásku nešlo, neboť sebevražedkyně ani žádnou neprožívala, ale bylo to spíš z poměrů, které tam panovaly. Někteří učni se ani za půl roku nedostali domů, protože bydleli daleko, museli pořád chodit na brigády, pohraničí bylo opuštěné, žádná zábava, dvanáct holek na pokoji, objevovala se šikana, poměry poněkud vězeňské. Stížnosti učnic vedení učiliště odráželo soudružskou rétorikou. Zajímavé je, že tatínek i svými otázkami zřetelně stál na straně těch holek a nezradil je, ani když před vedením mluvil dost hloupě. Z dnešního pohledu byl neuvěřitelně mladý, i když mu táhlo na čtyřicet. Nad zdokumentovanými poměry na internátu pak vedl napsanou úvahu, do jaké míry je takový internát obrazem politických poměrů? Z autentických záběrů o poměrech v malém prostředí učiliště našel logickou paralelu s vládnoucím, tedy velkým režimem. Tyto jeho úvahy, podložené a proložené reportážními záběry, četl Rudolf Pellar. Tehdy nebylo zvykem, aby autor sám vystupoval ve svém pořadu. Pořad u tehdejšího

vedení rozhlasu narazil. Vysílal se díky odvaze tatínkových kolegů, kteří téma obhájili na stranickém vedení otázkou: A to chcete, aby nám lidé skákali z okna? Dnes by pořad zněl jako čistý dokument, kdyby nebyl za normalizace smazán.

Nedávno mě napadlo pokusit se takový pořad znovu rekonstruovat, když máme jeho přepis. A určité jeho pasáže podle přepisu znovu inscenovat, neboť po převratu se tatínkovi přihlásili i někteří tehdejší účinkující. Holčák je přes šedesát. Zeptat se jich, co si o tom dnes myslí. A pak s mikrofonom navštívit onen dívčí internát dnes, jestli ještě existuje, nebo podobný. Jak se žije dnešním holčákem na internátě? Šli bychom na to obráceně a zjišťovali, do jaké míry mají současné politické a společenské poměry vliv na život v internátě. Je dnes někomu do skákání z okna? Cítí se tak? Úvahu, do jaké míry nás politika zasahuje nebo ovlivňuje naše chování, konání a životní priority, co je v její moci a čím nám vládne, i když zdánlivě nevládne, by tatínkovi přečetl znovu Rudolf Pellar. To by mohla být nejen zpráva o stavu společnosti, ale také o její proměně po padesáti letech.

Pak mně ale došlo, kde by se takový dokument vysílal. Do Radiodokumentu na Vltavě se nehodí, je moc politický. Na Šestce by mně za něj zaplatili honorář tři a půl tisíce a zalitovali by, proč jsem to točil a raději nepozval žijící účastníky k besedě do živého vysílání. Posluchači Šestky by mého tatínka jistě rádi slyšeli. Dokument by nejvíce pasoval na Prahu, kde ale takový formát už nevedou. A tak jsem od záměru v duchu upustil nebo ho odložil na neurčito – jako už více podobných námětů.

Před několika dny se mě tatínek zeptal, kdy začneme konečně točit, kdy už pojedeme do toho internátu, že by ho to zajímalo a jestli bude držet mikrofón on nebo já. Bez pocitu viny jsem mu mohl říct, že točit nebudeme, protože Rudolf Pellar zemřel. Ten důvod uznal.

Svou úvahou jsem pouze chtěl naznačit, že možnosti rozhlasového dokumentu rozhodně nejsou ani vyčerpány, ani využity: záleží na tom, jaké zadání a význam mu dáme a na které stanici a v jakém čase ho budeme vysílat.

Ondřej Vaculík

## Romové versus neonacisté a jak to vidí lid obecný

Vítězný pořad REPORTu 2009 v kategorii Dokument

(přepis části rozhlasového dokumentu)

...

*zvukový předěl*

**Hlas z megafonu:** Dalším problémem, který zde nastal, je sestěhovávání nepřizpůsobivých lidí z celé republiky za účelem kšeftování realitních kanceláří. Zde tyto levné byty 4+1 za 100.000,- Kč – to je směšný! (*potlesk*) Po skončení tohoto shromáždění se já osobně odeberu na kruhový objezd sídliště Janov, kde zapálím svíčky k připomenutí událostí ze dne 17. listopadu. Kdo chce, může samozřejmě na tuto procházku jít za mnou. Nejde o žádné shromáždění ani pochod. (*potlesk, smích*)

*zvukový předěl*

**Ondřej Vaculík:** Jan Horváth se s rodinou přestěhoval z Ostravy do Litvínova na začátku roku 2008. Studoval romistiku na Filozofické fakultě UK. Na částečný úvazek učí romštinu na Obchodní akademii v Mostě. Jinak se živí sekáním masa v uzenářské výrobě v Krupce. Proč v Litvínově dochází k takovým nepokojům?

**Jan Horváth:** No, je to moc těžké na to odpovědět, jelikož jsem Rom. Celá moje rodina jsme čisto-krevní Romové, udržujeme své tradice, zvyky, jazyk, kterému se věnuji strašně dlouho. S naší zesnulou, naší drahou romistkou Milenou Hübschmannovou jsme léta bojovali. Bojujeme proti lidské nenávisti, proti malosti, proti netoleranci, proti lidské blbosti – jinak nelze nazvat tyto poslední události, co se děje v České republice, konkrétně tady, v Janově, kde bydlíme s rodinou. Něco se stalo a neumím to pojmenovat.

**O. V.:** Jaké vy vidíte řešení – kdo v tom může co udělat?

**J. H.:** Nechci být pesimistou, ale ono je už pět minut po dvanácté. Jsme lidi a jako takový bez rozdílu se musíme domluvit. Žijeme vedle sebe stovky let. Vedle sebe. Každý na svém písečku, jak se říká, a majorita o Romech ví lautr, neví vůbec nic. Až na ty negativní informace z médií, co by měla – já nejsem odborník na Romy, věnuji se tomu strašně dlouho a nejsem odborníkem na Romy, jako někteří ministři.

**O. V.:** Část společnosti rozhodně (i té novinářské, my se mezi ně počítáme) to vlastně dělá, že se snaží o tu domluvu. Třeba máte velice dobrého publicistu Holomka, který často píše o těch problémech. Není to věc, že by nebyly informace. Asi kdo chce, je pochopitelně má. Ale proč teda se radikalizuje jistá část, která cítí tu nenávist? O tom pořádku a co já vím, to jsou jenom záminky k něčemu hlubšímu. Proč to je teď a nebylo to dřív?

**J. H.:** I dřív to bylo, ale ve skryté formě. Mně bude příští rok padesát a zažil jsem ledacos a nepočetněkrát jsem se setkal s rasovou diskriminací, nenávistí, nezájmem okolí, s předsudkami... Je to těžké na to odpovědět, já nemám slov, já prostě nechápu – celý život pracuji a nechápu, kde se to v lidech bere, ta nenávist. Já si myslím, že ve výchově, kde naši rodiče nás tady vychovali slušně, tak já si myslím, že jejich rodiče, těch fašistů, pochýbili.

*zvukový předěl*

(*zvuk z davu demonstrantů*)

**hlas z megafonu policie:** ...zástupce místního úřadu... (*dav: Policieé! ... smích ... Jsi v hajzlu. ...*), že po ukončení tohoto shromáždění, pokud se toto shromáždění bude přesouvat do Janova, bude proti vám použito síly policie.

(*Dav: projevy nesouhlasu, pískot ... Polibte nám prdel! ... Svině!*)

**hlas z megafonu (demonstrant):** Samozřejmě do Janova půjdeme! Nepůjde o shromáždění, půjdeme na procházku ... (*změť hlasů*) ... u kruhového objezdu u Janova! Zapálíme svíčky...

**megafon policie:** ...nebylo naplánováno...

(*Dav: ... Kdo tady co porušuje? ... Odchod! Odchod! Odchod! ...*)

**ženský hlas z megafonu:** Celou dobu byl janovský problém radnicí tutlán. Jenže nepočítala s tím, že se o ni bude zajímat Dělnická strana, kterou požádali sami slušní obyvatelé Janova. Právě Dělnická strana ukázala problém celé veřejnosti. Tím si získala sympatie občanů Litvínova, a hlavně Janova, protože ONI tam žijí... (*další slova jsou přehlušena potleskem*)

*zvukový předěl*

**O. V.:** Funguje tady nějaké komunitní centrum?

**Starosta Litvínova, Mgr. Milan Štoviček:** My jsme víc jak před rokem zřídili právě na přání lidí z Janova služebnu městské policie, vytvořili jsme poměrně velký tlak na policii České republiky, aby postupovala stejně, aby posílila taky své stavy v této lokalitě. Radnice dělá maximum, to, co dělat může. Přesto nás řada lidí kritizuje, že bychom měli dělat víc. Já si myslím, že do té doby, než se změní legislativa, tak radnice neudělá v tuto chvíli nic dalšího pozitivního. Pokud nebudeme moct postihovat ty lidi, kteří páchají každodenně přestupky, trestnou činnost, ale zároveň se schovávají za zákon, který neumožňuje vlastně postihnout tyto lidi,



kteří jsou na sociálních dávkách, nezmůžeme nic. Běžný občan s touto situací jsou znepokojeni, je to pro ně velice a velice demotivující, protože oni samozřejmě, pokud se takto chovají nebo pokud by udělali nějaký takový přestupek, budou okamžitě za tento přestupek potrestáni.

**O. V.:** Jedna věc je přísnost a jakési represe a postihování všech nekalostí, které se tady dějí. Ovšem druhá věc – vzájemné vztahy. Ty se v podstatě zhoršují i těmito demonstracemi, kde problémy, které jsou a vznikají i jinde, a je to velká obtíž, jsou zveličeny natolik, že se pak zdá, že nepřítel každého bílého je Rom, respektive cikán, a že si na ně musíme na všechny dávat pozor a že je lepší se jich nějakým způsobem zbavit. Nemáte strach z toho, že dojde k naprostému rozkolu toho našeho společenství?

**M. Š.:** My dlouhodobě připravujeme různé projekty pro tuto část Litvínova, mám tým na mysli jak ty velké, tvrdé projekty, které směřují k získání prostředků na investice a k zlepšení infrastruktury v této lokalitě, ale především pracujeme na těch měkkých, malých projektech, které směřují k práci s lidmi. Chceme se ovšem opřít o takové organizace, které mají renomé – ať už je to Člověk v tísni, ale chceme spolupracovat i s Křesťanským klubem, podporujeme jejich záměry a projekty anebo je i zařazujeme jako partnery do našich projektů.

*zvukový předěl*

**J. H.:** V tomto vchodě jsou tři romské rodiny, v pohodě, zbytek jsou bílí, prostě jako starousedlíci, jak se oni nazývají. Tak jsme se zdravili s lidmi, se sousedy, po 17. listopadu jako kdyby uťal, po 17. listopadu prostě jsme se přestali zdravit. Byl jsem nařčen z toho, že jsem parazit, že nejsem člověk, že nepracuji... Takhle to začalo i v Kosovu, v bývalé Jugoslávii, že sousedi se přestali zdravit... Kam to směřuje?

**O. V.:** Co by ta radnice mohla tady dělat, aby se ta situace zlepšila, aby právě nedocházelo ke zhoršování těch vztahů?

**J. H.:** Já si myslím, že ta radnice hodně zaspala. To vedení radnice teprve řeší požár. Ale ty příčiny, z čeho to vzniklo, proč jsou ty problémy... Samozřejmě jsou všude. Hledá se viník. Tím viníkem jsou Romové na první řadě. Po revoluci, když totalita padla, tak Romové jako první... většina byla zaměstnána, jako první ztratili práci. A radnice si myslí, jenom poukazováním na to špatné, že tím něco získá?

**O. V.:** Oslovil vás někdy někdo z té radnice, že byste mohl nějak v tom pomoci?

**J. H.:** Já jsem radnici oslovil. Když jsme se sem přestěhovali, tak jsem navštívil radnici, nechal jsem kontakty. Na Ostravsku jsme dělali různá komunitní centra... s majoritou volnočasové aktivity romské mládeže... Tady jsem navštívil radnici

a nic se nestalo. Mám takový pocit, že oni ani nepotřebují Romy k tomu, aby řešili... oni si myslí, že represí, přiléváním toho oleje do toho ohně, že ještě... ty bojůvky fašistické, které nemají v této společnosti místo, zákony platí pro všechny, jim jdou, jak se říká, je to jejich, je to voda na jejich mlejno. Choděj tady pejskaři s bojovými psy bez náhubku, což je trestné. Majorita, většina tady na sídlišti říká: „My máme strach chodit ven s odpadky, my máme strach jít do krámu...“ To není pravda! MY máme strach, my, romská menšina máme strach. Ti Romové jsou naštvaní. Chceme žít se všemi v dobrém. A jsou romské rodiny, které dělají bugr, jsou romské rodiny, které prostě (některé romské rodiny), které nechtějí nebo prostě nechtějí se zařadit. Když já něco ukradnu, poruším zákon, tak jsem pachatelem. Od toho jsou soudy, od toho je policie, od toho jsou represivní orgány, aby řešily tyto přestupky a trestné činy. Ale to neznamená, že i bílí nekradou. Tady když jsem ráno šel do krámu, tady jsou samé psí sračky prostě, žádné pejskař to neuklízí po sobě... Tak tady v Cigánově se to prostě stejně všechno svede na cigány, tak vo co jde.

*zvukový předěl*

**O. V.:** Došli jsme na kruhový objezd, odkud odbočujeme silnice na Janov. Tady opravdu zapalují svíčky. Dobrý den – co se tady stalo vlastně, proč se tady zapalují ty svíčky?

**demonstrantka:** Protože 17. listopadu byla na náměstí demonstrace, která směřovala sem a tady zaútočila policie na lidi, kteří pokojně chtěli projít tady, a tak prostě na památku těch zraněných lidí od policistů se tady zapalují dneska svíčky. Byl tam jeden kluk, který přišel o prsty, pak tam byly takový menší zranění, byla zraněna jedna reportérka z Novy...

**O. V.:** Zabýváte se jako Dělnická strana taky jinými problémy než romskou otázkou?

**demonstrantka:** Ano, zabýváme se. Zabýváme se tím prostě... chtěli bysme, aby to zdravotnictví bylo na tom teda lépe, aby prostě za ty trestné činy, za které dneska vidíte ty pátky takový, to je úplně směšné někdy, jó... že jsou tady... někteří spáchají několik vražd a dostanou za to směšných pár roků. Vylezou z kriminálu a prostě co si z toho člověka vezmete, když vám zabije nejbližší...

**O. V.:** Takže tresty by vůbec měly být přísnější...

**demonstrantka:** Měl by být obnoven trest smrti a mělo by to být určitě každopádně přísnější... Já se omlouvám, já musím...

**O. V.:** Na shledanou! Po zapálení svíček na kruhovém objezdu dav pokračuje v cestě na sídlišť v Janově. Přijíždějí tam policisté na koních.

**demonstrant:** ...projdeme si sídlišť. My se chceme podívat, jak to tady vypadá, protože nás sem nikdy nikdo nepustil... My sem nesmíme chodit...

**O. V.:** Ani jednotlivě?

**demonstrant** přes směs hlasů: Členové Dělnické strany sem...

**O. V.:** Oni vás legitimují? Vy máte legitimace členů Dělnické strany? To asi ne...

**demonstrant:** Oni mají určitě seznam.

*(řev: Bud'to udělejme řetěz anebo nic! ... Kam dete, ty vole?... Tam dem, né tam...)*

**O. V. (velmi nesrozumitelné):** Ti hodní pejskové mají sundané náhubky... provokatér...

*(do psího štěkotu a řevu: „... Nic než národ! Nic než národ! Jdeme doprava, serte na ně, na Helmuty!“ ... dále nesrozumitelný řev)*

**zástupce policie:** Další výzva! Policie České republiky! Jménem zákona...

*(nesrozumitelný křik)*

**hlas z davu, místní obyvatel:** ...taky neudělal za tejděn nic. Když sem někdo nastěhuje cikány z cely republiky, tak von to za tejděn nevystěhuje... Anebo ať nám nechaj zbraně a my si uděláme pořádek sami.

**hlas z davu:** Strašně vás maj' rádi!

**hlas z davu:** Nejhorší dvě slova, který ti cikán může říct: Dobrý den, pán sused... On si jde lehnout a já jdu na šichtu.

**O. V.:** Promiňte – my nejsme odtud – a tady žádní ti cikáni nepracujou, ani jeden?

**hlas z davu:** No 99 % ne!

**O. V.:** Dá se to opravdu zobecnit, že prostě všichni...

**hlas z davu:** Já, nejsme na pracovním úřadu jako, ale když ho vidíte ráno – jde vožralej domu, vodpoledne ve čtyři je už zase vytlemenej na sluníčku a je celou noc venku a celej tejděn to vidíte, tak asi do práce nechodí... Kdy chodí do práce? Na noční? Táhle... Proč si nestávkujou táhle před svejma opuštěnjma domama? Tady tvrdí, že Janov je jejich domov, jo. *(souhlasné výkřiky z davu)* Proč nestávkujou před jejich opuštěnjma domama? To „efko“ už je dvakrát vybydlený od nich! Podle katalogu, jsou vyfocení, vemte si fotky jejich a zjistěte si je v policejním registru, kdo co má na triku. Vždyť to jsou drogoví dealři, pasáci, nemakačenkové a všechno. Vždyť je to jednoduchý, zjistit si, kdo co... a drží tam českou vlajku! Já vím, že to není nic dobrýho ty radikálové, ale jedině ti se aspoň snaží zviditelnit náš problém. Pak tady opěvujou prvního černýho prezidenta Baracka Obamu, tak Amerika na ně čeká takhle s rukama otevřenýma, tak ať tam jdou, do prdele!

**ženský hlas:** Ať tam táhnou všichni!

**hlas z davu:** Už se nikdo nezabevjá, že Američané, když potřebovali území, museli vyvraždit všechny indiány nejdřív...

*zvukový předěl*

**PhDr. Bronislava Janečková – Ondřej Vaculík**

## Ukázky české rozhlasové dokumentární tvorby napříč desetiletími

Předválečná tradice dokumentární tvorby ve srovnání s některými evropskými rozhlasovými dokumenty není velká – předchůdcem dokumentu je pásmo. Toto slovo bylo poprvé v souvislosti s rozhlasovým vysíláním vysloveno v roce 1933 a šlo o komponovaný, často několikahodinový soubor pořadů provázený jedním průvodcem.

Nejstarší zachovaná nahrávka reportážního pásma pochází z roku 1938 – jde o pořad **Haló, vzhůru do Prahy!** Pořad je natočen jako simulace přímých vstupů z nejrůznějších koutů Prahy a jako pozvánka do hlavního města v čase všesokolského sletu. Pořad je cenný snahou o autenticitu a zvukovou barevnost sdělení. Jednotlivé vstupy reportérů (Miloslav Disman a Josef Cincibus) uváděl tehdy mladý herec František Filipovský.

Při představě tehdejších jednoduchých a těžkopádných záznamových zařízení je toto dynamické pásmo ve své době technologickým zázrakem, protože se tu prolínají autentické zvuky a bezprostřední rozhovory s komentářem reportéra. Je tu reportáž z nádvoří Pražského hradu, z příjezdu amerických

krajanů na Masarykovo nádraží, úsměvná reportáž popisující dopravní provoz na křižovatce Na Můstku, vstup ze Staroměstské radnice a z tzv. sletové kanceláře.

Představitelem klasické formy pásma je František Gel. Roku 1949 natočil pásmo **Marseillaisa** o vzniku francouzské hymny. Jde o psaný text, který je prostoupen dramatizovanými částmi. Tento typ pásma se blíží hře faktu. Dalším příkladem Gelova pásma je titul **Pět průplavů** o stavbě Suezského průplavu a jeho předchůdců, které bylo natočeno jako vzdělávací pořad pro mládež. Celý text je psaný, střídání hlasů, množství historických faktů. Zde už zaznamenáváme modernější postupy, pořad má dramatický spád, bohatší zvukovou stopu, echo, scénickou hudbu.

Přemysl Matula (Brno) se roku 1957 pokusil o unikátní reportážní pásmo **Srdce Petra Bělousova**. Tématem je operace srdce 13letého chlapce. Do zvukové stopy autentické operace srdce jsou vkládány výpovědi pacienta a lékařů. Téměř všechny výpovědi však nejsou bezprostřední, ale čtené. Silný je vý-

kon reportéra P. Matuly, který ve svém komentáři usiluje o dramatické vyznění, ale je zřejmé, že i on má řadu obrátů a sekvencí napsaných a načasovaných předem. Pro posluchače 50. let to byl, jak se dochovaly ohlasy, velmi působivý titul. Ale i tento pokus byl ojedinělý, a nedá se proto hovořit o trendu či začátku tradice.

Dokumentárních pásem, na rozdíl od těch literárních či poetických, není v této době mnoho. Vznikají ojediněle, snad i proto, že dokument (pásmo) má analytičtěji mapovat současné události či životní příběhy, a to se oficiální politice příliš nehodí. Až politické uvolnění 60. let s sebou nese rozšíření možností pro dokumentaristické metody. Těchto šancí se chopili mnozí – například Ludvík Vaculík, Vladimír Príkazský a Karel Kyncl. Bohužel se nám z tohoto období mnoho záznamů nezachovalo, protože v čase normalizace byla většina děl těchto režimu nepohodlných autorů smazána. Šlo po dlouhé době opět o příběhy ze života, často s politickým a společenským přesahem. V této situaci se téměř zázračně zachovalo pásmo Karla Kyncla **Padesátá léta** z roku 1969. Tento titul můžeme z hlediska použitých metod nazvat moderním dokumentem, protože splňuje i současné nároky dokumentární tvorby. Tématem je pravda o politických procesech 50. let. V dokumentu vystupují odsouzení lidé a jejich rodinní příslušníci. Jsou to velmi silné výpovědi zřejmě i proto, že do té doby existovala o procesech pouze „oficiální pravda“. Členění tématu je moderní i v dramatických opakujících se mezititulcích jednotlivých kapitol. Výpovědi jsou ve formě bezprostředních rozhovorů, autor zobecňuje fakta a přidává v komentáři obsahový kontext, jsou použity i autentické záznamy z procesů.

**Po roce 1969 je tradice českého dokumentu (pásma) na dlouho přerušena.** V 70. a 80. letech téměř nic nevzniká. Roli těch, kteří mapují neoficiální dění, přebírají fonoamatéři (příklad besedy benešovských fonoamatérů s K. Hrabalem, která se pak dostala do rozhlasu). Oficiální pořad, který v této době nahrazuje dokument, je cyklus rozhovorů **A léta běžít, vážení...**, díky kterému se sice zachovaly hlasy řady osobností, ale cyklus je současně potvrzením vývoje tehdejšího normalizačního trendu rozhlasu. Od pořadů, v nichž byly zaznamenávány plnohodnotné příběhy i s autentickými zvuky prostředí – například porodní asistentka, archeolog... se proměňuje v cyklus potvrzující vedoucí úlohu strany a přehledku zasloužilých traktoristů, umělců a funkcionářů. Z titulku **A léta běžít, vážení...** v té době mizí slovo vážení a jeho zkratka ALB motivuje v rozhlasové hantýrce přezdívku: alobal. Alobalů se nám zachovaly v archivu tisíce, ale nelze je odsoudit všechny. I mezi těmito pořady je možné najít cenné záběry, byť k dokumentární formě mají i tyto pořady daleko.

Tradice komponovaných dokumentárních pořadů v rozhlasu znovu pokračuje až po sametové revoluci. Až po roce 1990 se mění terminologie a začíná se místo o pásmo hovořit o dokumentech a o fičrech. Dokumenty vznikají z logické potřeby znovu a jinak komentovat dějiny... Hlavní postavou této doby v české

rozhlasové dokumentaristice je Zdeněk Bouček. S řadou spolupracovníků probírá rozhlasový archiv a autentické dokumenty dává do nových souvislostí. A současně se začínají mapovat nové fenomény současnosti. Například jeho dokument **Před koncertem po koncertě** o střetu skinheadů, punkerů a anarchistů, v němž naplno zaznívají názory extremistů. Po dlouhých 50 letech se vracíme do terénu. Z. Bouček a pak i další dokumentaristé znovu vnášejí do dokumentární tvorby reportážní rovinu, kterou jsme naposledy zaznamenali v roce 1938 před sokolským sletem. Mezitím se natáčelo téměř vše ve studiu.

Po roce 1990 se začíná vyvíjet i specializovaná dramaturgie dokumentů, naši dokumentaristé začínají jezdit i „na zkušenou“ na mezinárodní festivaly a přehlídky a zjišťují, v čem nám na dokumentaristickém poli „ujel vlak“. V tématech, ve formě i v technice...

Poprvé v 90. letech vznikají v rozhlasu speciální programové řady a dokument se stává pravidelnou součástí programových schémat.

Na Vltavě vzniká **večerní dokumentární řada** a nový cyklus **Cesty** s podtitulem „S mikrofonem po skrytých cestách osudů“. V dramaturgii Jitky Škápíkové je natáčí tým převážně mladších autorů. Typické jsou pro tento cyklus niternější výpovědi; rozhlasový dokument se začíná zajímat vedle osobností, které jsou v centru pozornosti médií, také o obyčejné lidi. Příkladem může být i pořad Radky Lokajové **Až sem, kde Jánošík... aneb kterak Veronika z Varů přes hory a hoře do dřevěnice přišla, aby tam svoji duši našla**, o dívce, která se z civilizace přestěhovala na samotu.

Radka Lokajová jakoby mimochodem sleduje všednodenní činnost mladé ženy Veroniky, která přenesla svou existenci z městského intelektuálního prostředí na „lazu“, do Očové ve Slovenském rudohoří, do oblasti s posud výraznými lidovými zvyky (písňemi), kde ovšem také žili, a možná posud žijí, ti nejsvráznější (bývali dosti divocí) Slováci. Bývaly to končiny velmi chudé. Z Veroniky, školené muzikantky a vítězky literární soutěže, se stává rolnice. Slyšíme dojení kozy, která je nějaká nemocná, starost o kulhající kobyly, někdy úplně nevíme, co Veronika dělá, ale o to více cítíme, jak je zamotaná do nekonečného řetězu úkonů a starostí, aby hospodářství nikoli snad prosperovalo, ale toliko přežilo. V druhém plánu Veronika zdrženlivě vyjevuje Radce Lokajové (na její nenápadné tázání) svou minulost a důvody, které ji k tak zásadní životní změně vedly. V kontrastu mezi minulostí a přítomností vysvítá v třetím plánu otázka, nejen jestli to stálo za to, ale jestli se takový život vůbec dá vydržet. Jaká životní hodnota vzniká? Nepravdivou či stylizovanou odpověď Lokajová klidně odmítne: „To myslíš vážně?“

V rozhlasové dokumentaristice se objevují další výrazní autoři, například Miroslav Buriánek z Plzně. Jeho radost z „barevného rádia“ a hraní si se zvukem a fakty – to je další, místy až ars akustický rozměr dokumentu. V tvorbě tohoto autora se konečně do dokumentu dostává úsměv. Někdy je to však úsměv trpký jako v případě titulu **Celebrity v ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky**.

Milan Kozelka je osobnost a básník českého undergroundu. Celebrity je název jeho knihy, v níž břitce a sarkasticky představuje naše celebrity politické, šoubyznysové i kulturní. V prostředí alternativních hospod, kde on je doma, se Buriánek naopak cítí velice nejistě. Posлуhač téměř slyší, jak se mu chvěje v ruce mikrofon, s jakým ostychem se kvůli autenticitě prostředí přibližuje k mluvčím. Vzniká tak – možná i proti vůli autora – sice celkem předpokladatelný obraz Kozelky, ale na kontrastním pozadí noblesního Buriánka. V této vzájemné dichotomii nabývají Kozelkovy rysy až dramatické podoby. Kozelkův humor či spíše poetiku Buriánek originálně umocňuje: Kozelkův výsměšný text o profesoru Jařabovi čte sám profesor, rektor, senátor a možná budoucí prezident Jařab – a dosti dobře!

Po roce 2000 je český rozhlasový dokument na vzestupu. Přibývají autoři i možnosti vysílání. Jsou patrné pestré autorské přístupy, po roce 2000 začíná s rozhlasem spolupracovat řada nových slibných autorů. Roste role speciální dramaturgie dokumentární tvorby. Dramaturgie Vltavy motivuje i tematické seriály, např. **ISMY po česku** – snaha pojmenovat závažná témata současnosti, rozkrývat, mapovat a pojmenovávat vybrané jevy každodenního života, které se dají shrnout pod příponu -ismus.

Příkladem je pořad Hany Soukupové **Altruismus** – o rodině, která si vzala do péče několik opuštěných dětí. Metodou je empatický komorní přístup k lidským osudům, schopnost přátelského dialogu. S minimalistickými prostředky autorka dokáže maximum.

Po roce 2005 se dokumentární tvorba v rozhlase dále rozvíjí – začíná hlubší diferenciací cyklů podle stanic.

Na Rádiu Česko vzniká grandiózní projekt autorů Mikuláše Kroupy a Adama Drdy **Příběhy 20. století**, který má nejen rozhlasový, ale i historický význam. Výstup má však převážně publicistickou formu, jen některé z pořadů jsou na pomezí publicistiky a dokumentu.

Zavedený je již Radiodokument na Vltavě, příběhové dokumenty na Praze (**Jeden den s..., Galerie 20 – dvacet osobností posledních 20 let**), dále pak **Okamžiky** a cyklus na pomezí publicistiky a dokumentu **Dobrá vůle** o lidech, kteří mají snahu učinit svět lepším. Na ČRo 6 se začíná vysílat **politický dokument**. Je silný především obsahem – i zde jsou však zatím tvůrčí postupy převážně na pomezí publicistiky a dokumentu.

Dobrym příkladem politického dokumentu je pořad Michaely Krčmové a Jana Sedmidubského **Rudé brigády**, ve kterém autoři přinesli řadu nových faktů a souvislostí.

Od roku 2009 pokračuje tradice silných autorských osobností pátracím cyklem Stanislava Motla **Stopy, fakta, tajemství** ve vysílání ČRo 2 – Praha. Pořad mapuje téměř detektivním způsobem bílá místa v našich dějinách. Systém přípravy je postaven na silném (nerozhlasovém) autorovi ve spojení s týmem, v němž jsou ti, kteří ovládají rozhlasovou formu – dramaturg, střihač, mistr zvuku a režisér. Vznikl tak nejpouštěvanější dokumentární cyklus současné doby o tajemstvích dávné i nedávné historie. K těm nejpoutavějším Motlovým pořadům patří témata z období 2. světové války a z 50. let, například **Tři muži a smrt** o osudech těla generála Píky po jeho popravě v 50. letech.

Výše uvedený přehled vývoje rozhlasového dokumentu naznačuje, jak prudce se začal tento žánr rozvíjet po roce 1990. Navzdory nevelkým tradicím ve 30. až 60. letech, kdy lze zaznamenat jen několik autorů – „osamělých běžců“, lze konstatovat, že rozhlasový dokument zakládá novou tradici, a to navzdory složitým podmínkám, ve kterých vzniká.

Díky Českému rozhlasu český rozhlasový dokument stále žije.

(Zvukové ukázky dokumentů, které zazněly v průběhu této části semináře, je možné získat u B. Janečkové.)

## Vybraná vystoupení z diskuse na Prix Bohemia Radio 2010

### Ilona Dvořáková, ČRo Hradec Králové

Chtěla bych říct několik zásadních věcí. Jedna z nich je, že si myslím, že rozhlasový dokument má – a všichni to víme, proto jsme tady – velkou budoucnost a že to bude velkým tématem Českého rozhlasu. Otázkou je kdy, v jaké časové rovině se tak stane. Druhá věc je, jak vytvořit podmínky pro to, aby tady mohly vzniknout skutečně kvalitní dokumenty. Obávám se, že bez kvalitního dokumentárního centra se neobejdeme. Bez vedení dramaturgie a dalších věcí.

Další věc, kterou já vnímám jako člověk, který pracuje velmi a jenom v Českém rozhlase – jsem externista, ale byla jsem i v interním poměru a vím, že není možné v současných podmínkách v regionálních studiích dokumenty dělat. To prostě nelze. Já když chci natočit kvalitní pořad – tamhle sedí režisér Pavel Krejčí a ví, jak to funguje – tak to dělám mimo, někdy pozdě po večerech. Jestli máte představu, kolik dostanete v Hradci Králové za dokumenty – za hodinovou publicistiku dostanete 600,- Kč hrubého, což je další věc, která je naprosto neuvěřitelná.

Ještě věc, která mě trápí ze všeho nejvíce, ale tady by se dalo leccos změnit, to je v silách vás tady, kteří tady sedíte, a to je to: pracovat s těmi lidmi, kteří mají zájem o to ten dokument dělat. Já se to učím na koleně, čtu různé knihy, poslouchám různé pořady, dělám všechno, co je v mých silách v rámci toho času, který zbývá, ale když by tady skutečně nějaké to rozumné vedení bylo, někdo, kdo by se věnoval lidem, kteří chtějí dělat rozhlasový dokument, protože cítí, že to je prostě ta cesta, tak by to hrozně moc pomohlo.

## **Alena Zemančíková, ČRo 3 – Vltava**

Já bych se chtěla zastat Českého rozhlasu a různých jeho lidí – ono pochopitelně, že pokud na to člověk není vysloveně vyhrazen a za to placen, tak takovou službu té výchově nedokáže dělat dlouho, protože mu do toho přijde třeba tvůrčí úkol nebo rodinné komplikace. Ale Marek Janáč svolával Klubko, pokud vím, dva roky – Andrea Hanáčková, byla-li k dispozici, tak se toho zúčastnila, přece bylo propojení zvukovým mostem mezi regiony a centrem, takže ono taky jde o to spíše se o tom dozvědět, než že by se to nedělalo. Diskutujeme o dokumentech na REPORTu, máme ostatně i tento seminář. Mohlo by se, samozřejmě, dělat mnohem víc, ale zase abychom byli spravedliví – není pravda, že by se nedělalo nic, a dělá to a dělala to spousta lidí i ve svém volném čase. Překládají se zahraniční dokumenty, které se pouštějí při různých příležitostech atd. To jenom abychom nestrhli toto naše setkání do obvyklého stýskání. Já bych řekla, že opravdu si važno toho, že tady máme experty, kteří připravě referátů věnovali spoustu práce a výzkumu, a pojďme se opravdu bavit o dokumentu jako o oboru. Věci organizační tady stejně nevyřešíme.

## **Lukáš Hurník, prozatímní programový ředitel a ředitel ČRo 3 – Vltava**

Já jsem sem přijel před chvílíčkou. Nemám pocit, že tady panuje nějaký moc optimistický, bujarý tón, a já se tomu moc nedivím, protože mám dojem, že ten váš obor, tedy myslím rozhlasový dokument, opravdu prožívá krizi, a za druhé, že ho ale také čeká velká budoucnost. A obojí vidím ve vztahu k technologiím a k technologii vysílání rozhlasu. Protože ubývá, vlastně skoro už neexistuje posluchač, který si hledá v programu pořad, který ho zajímá, čeká na něj, upraví si svůj životní režim tak, aby mohl v tu chvíli sedět u rozhlasu a poslouchat. Všechny stanice směřují ke streamu, k proudu. Poslední změny, ohlášené Radiožurnálem, rozšiřují proud do dalších večerních hodin. Praha bude ještě více směřovat k proudu. Druhý neúspěšnější a nejposlouchanější pořad na Vltavě po Četbě na pokračování je proud Mozaika. A to je dáno rytmem této doby. Dokument jako rozhlasový žánr (nemyslím jako forma, o které bych se ještě rád zmínil) vždycy bude ve vysílání nějakým solitérem, pořadem, na který je potřeba čekat. Pořad, který je potřeba si zakroužkovat v Týdeníku Rozhlas. To tak je. Myslím, že i vaše myšlení to trochu ovlivňuje, protože voláte po zřízení různých laboratoří, po zavedení specialistů. Zatímco všechny ostatní obory fungují v rámci struktury stanic, tak vy voláte po nějakém vyčlenění, po nějakých speciálních podmínkách. Myslím, že to je logické, ale že to je dáno tou solitérností dokumentu jako takového. Ať si představíme dokument na kterékoliv stanici, nikdy tak úplně nesrůstá s tím programem, který ta stanice má, a týká se to i Vltavy. Ale – rozhlas bude velmi brzo vnímán, podle mého názoru, a je to podpořeno dalšími výzkumy a prognózami – jako obrovský producent pořadů, které budou k dispozici na vyžádání. Bude asi jediný a žádná konkurence ho neohrozí ve výrobě komplikovaných forem, které budou k dispozici. Říkejme tomu dneska internet, ale ono to bude za pár let vypadat jinak. Prostě k tomu, aby si člověk, který má o pořad zájem, ho poslechl v okamžiku, kdy cítí, že to tak má být. Pořád to vnímáme tak, že musíme někde klikat na internetu a hledat něco v Googlu, ale tak to nebude. Za chvíli budeme mít čtečky, kam si cvakneme, že nás zajímá dokument, a od toho okamžiku ta čtečka bude sama načítat ty pořady jeden za druhým a to je věc, kterou zvládne každá babička a každé dítě. Ten internet se z toho vlastně dostane. Myslím si, že tento obor opravdu čeká velká budoucnost, protože to bude bezpochyby to nejlepší, co na internetu budeme mít. Je to navíc i móda, myslím, že mladí lidé už dávno v tomto jedou a že brzy se to rozšíří do dalších oborů.

Uvědomuji si, že dokument i v této době potřebuje nějaké speciální podmínky. Víte o tom, že Rozhlas čeká volba generálního ředitele a že ten bude muset rozhodnout o zásadní přestavbě v lecčems v Českém rozhlase. Ten nynější pověřený generální ředitel velmi vážně uvažuje o centrech, dokonce už jako jediný zárodek takových center existuje, právě dokumentární centrum. Myslím, že se to asi uskuteční, že to centrum vznikne, ale po pravdě řečeno, ani mezi vámi dokumentaristy na to není jednotný názor, ani mezi vámi nejsou všichni takoví, kteří takové kroky vítají. Takže, myslím, že i mezi vámi, kteří tomu věnujete velký kus tvůrčího života, je ještě kus cesty před vámi.

Poslední poznámka – to celé, co jsem říkal, je můj názor na pořad jménem dokument, na žánr jménem dokument, ale ta forma dokumentu může prolínat daleko více vysílání. My se snažíme na Vltavě, aby přestávky koncertů měly dokumentární formu, aby dokumentarista natočil průběh zkoušek, minidokumenty, které se dotýkají zpravodajství... To všechno já bych hrozně rád viděl. To už si dovedu představit jako součást programu kterékoliv stanice od Radiožurnálu přes Šestku až po regionální stanice. Tam zejména.

## **Andrea Hanáčková**

Já jsem na jaře přivítala to, že bude vytvořeno dokumentaristické nadstaniční centrum, s velkou radostí. S tím, že budou konečně ustanovena a definována jasná pravidla právě pro vytváření, které je nutně mnohaleté, tohoto týmu lidí, kteří budou točit dokumenty, budou se to navzájem učit, budou si pomáhat atd. Je říjen, o dokumentaristickém centru nemám žádné zprávy a teď slyším s překvapením, že na to nepanuje ani jednotný názor. Takže pokud mohu položit nějaké téma do diskuse, tak by mě zajímalo, jak budoucnost

centra vidíte vy, případně, jestli nám o tom může paní Janečková něco říct. Je-li to téma, které zajímá i vás ostatní.

### **Bronislava Janečková**

O dokumentaristickém centru začal poprvé hovořit zhruba před rokem pan ředitel Duhan ještě v roli programového ředitele. Pak mě požádal o to, abych vypracovala jakýsi nápad na to, jak by mohlo toto centrum vypadat, co by mohlo dělat, a já to učinila. Následovala delší odmlka, způsobená i tím, že máme stále pověřené ředitele, kteří v tuto chvíli, a já to chápu, nechtějí měnit strukturu ČRo, a že je možné tu strukturu ČRo měnit až po dokončení voleb a všeho toho, co s tím souvisí. Netajím se tím, že vím, že na některých stanicích ve vztahu k centru nepanuje souhlas, je představa o tom, že stanice ve vztahu k dokumentu by měly být svébytnější a že nemá smysl tady budovat cosi, co by mělo být mimo stanice a co by mělo soustředit tento žánr nebo druh. Můžeme o tom hovořit, že by byla dvojí dramaturgie. Jsem toho názoru, že dokumentaristů je tak málo, že stojí za to soustředit jejich síly a pracovat s nimi uváženěji ve vztahu k celému Českému rozhlasu a že dokument je tak výhradní žánr, že by to za to stálo, protože opravdu např. jenom dramaturgů, kteří se zabývají rozhlasovou dokumentární tvorbou (já jsem to počítala), lidí, kteří jsou schopni dokumenty dramaturgovat, je pouze pět. Pět, z čehož jeden je externista a jeden člověk se tím v tuto chvíli nezabývá, dělá v Rozhlase úplně jiné věci, což je pro ten dokument bohužel typické. Myslím si, že jenom tyto síly soustředit by stálo za to, protože víc hlav víc ví, a např. i pro takové akce, které by měly být nadstaniční, např. stanicemi by to stálo za to. Čeká nás zanedlouho devadesáté výročí Rozhlasu, čekají nás taková výročí, jako je dvacet let odchodu sovětských vojsk, a když jsem mluvila se šéfy stanic, tak je jasné, že to by mělo být zpracováno nadstaničně, aby se tím všude jinde nezabývali různí lidé stejnými věcmi, aby se bralo z různého materiálu a pak se dělaly různé výstupy do stanice nejrůznějších forem dokumentů, dokumentárních cyklů nebo větších pořadů. Takže to by určitě třeba i ušetřilo peníze a mělo by to smysl. Nicméně situace je, jaká je, a já nejsem schopná k tomu v tuto chvíli nic říct – uvidíme.

### **Michaela Krčmová, ČRo 6**

Chtěla bych se zeptat na pozici a roli tzv. producenta rozhlasového dokumentu, protože se domnívám, že naše tvorba bude vždycky z velké části postavená na externistech. Samozřejmě, že to souvisí i s tvůrčím potenciálem toho člověka, že nemůžeme chtít od interního zaměstnance, aby každý měsíc vyprodukoval rozhlasový dokument. To prostě není možné. Takže tvorba dokumentu stejně bude odkázána na spolupráci s externisty, kteří třeba v našem pojetí jsou vnímáni jako skoro nedílná součást naší tvůrčí práce a rozhodně nás neohrožují, a ani to tak nevnímáme, že by ohrožovali naše pozice.

Ale zajímá mě role toho producenta, protože pokud se vrátím k Prix Italia a vítěznému dokumentu – tady padlo už několikrát jméno německého dokumentaristy Jense Jarische, a to je externista, který přijde, konkrétně v tomto případě na ARD, a řekne, že má nějaký nápad, má nějaký tvůrčí záměr a teď žádá určité zázemí od té stanice, jestli do toho půjde, nebo nepůjde. Protože samozřejmě ten dokument je dost finančně náročný, byl to dokument o nelegální migraci z Afriky do Evropy, která ovšem byla v souvislosti zase s nelegálním vyvážením elektroodpadu do Afriky, do zemí střední Afriky. Takže tam byla reportážní cesta do Afriky atd., což je finančně, produkčně velmi náročná záležitost. Takže mě zajímá role producenta v rámci toho uvažovaného dokumentaristického centra.

### **Bronislava Janečková**

Samozřejmě je jasné, že ten, kdo má peníze, může splňovat tuto roli. To znamená, že v tuto chvíli jsou to jednotlivé stanice, a jestliže by v této roli bylo jednou centrum dokumentu nebo centrum dokumentární tvorby – jak to budeme nazývat – možné to je, ale samozřejmě to centrum dokumentární tvorby by muselo mít pravomoc o těchto věcech uvažovat i ve vztahu k financím. Je otázka, jestli finance by měly zůstat na stanicích anebo jestli by měly přejít alespoň částí na tzv. větší projekty právě do centra. Bez toho to možné není. Samozřejmě, že se počítá s tím, že právě toto centrum – zatím teoreticky řečeno – by mělo takto fungovat. Tato praxe už v tuto chvíli funguje ve vztahu k cyklu pana Motla na Praze a kde právě, klasický případ, přišel Stanislav Motl s cyklem, s nápadem. Ovšem není to rozhlasák, tzn. kolem něj se musel vytvořit tým lidí, kteří mu pomáhají s dokončovacími pracemi a kteří to dovádějí do té rozhlasové podoby. O tom ví hodně Vlado Příkazský. Jsem přesvědčená, že právě tato role by tomu centru jednou měla patřit. Ale samozřejmě tak, že musí úzce, velice úzce spolupracovat se stanicemi, nemůže dělat tvorbu izolovaně od vysílání stanic. Tyto větší projekty by tam určitě patřit měly. Souvisí to ale i s otázkou autorských práv, která je řešena na každé stanici jinak, vůbec otázkou honorářů, protože i to je v tuto chvíli velice různorodé ve vztahu k tvůrcům externistům.

## Výsledky uplynulých dvou ročníků soutěžní přehlídky REPORT v kategorii Dokument

<b>Report 2009</b>		
<b>1. místo:</b>		
<b>Romové versus neonacisté a jak to vidí lid obecný</b> Ondřej Vaculík	pro ČRo 2 – Praha	39:20
<b>Další pořady:</b>		
<b>Příběhy tiché spoluúčasti</b> Lenka Svobodová	ČRo 6 pro ČRo 3 – Vltava	51:35
<b>Buddhismus na Západě</b> Alena Blažejovská	ČRo Brno	38:33
<b>Na kraji světa (Borderland)</b> Jiří Slavičinský	ČRo Ostrava pro ČRo 3 – Vltava	27:25
<b>Strýc Ota ze Stockholmu</b> Gabriela Albrechtová	pro ČRo 3 – Vltava	50:33
<b>František (Když pozitivní nemusí znamenat kladný)</b> Daniel Moravec	ČRo Čes. Budějovice pro ČRo 2	35:59
<b>Češi v srbském Banátu</b> Hana Soukupová, Libor Soukup	ČRo Čes. Budějovice pro ČRo 3	55:50
<b>68:69 Brno</b> Radim Nejedlý	pro ČRo 3 – Vltava	31:58
<b>Report 2010</b>		
<b>1. místo:</b>		
<b>Nebe plné dýmu</b> Miloš Doležal	ČRo 3 – Vltava	54:12
<b>Další pořady:</b>		
<b>Bokovky II</b> Andrea Hanáčková	ČRo 2 – Praha	54:36
<b>Galerie 20 – Pohled za temnou oponu</b> Radim Nejedlý	ČRo Brno pro ČRo 2 – Praha	38:26
<b>Já nejsem ztracen, vždycky nalezen</b> David Vaughan	ČRo 3 – Vltava	58:18
<b>Přežila jsem...</b> Tamara Salcmanová a Miroslav Buriánek	ČRo Plzeň pro ČRo 3 – Vltava	34:24
<b>Akce NÁSILÍ</b> Hana Soukupová	ČRo Čes. Budějovice pro ČRo 3	54:08
<b>Věčně zachmuřený chlap</b> Jan Herget	ČRo 1 – Radiožurnál pro ČRo 2	51:55
<b>Stará dráha se loučí</b> Ondřej Vaculík	ČRo 3 – Vltava	53:15
<b>Všechno mám! aneb Krabice od banánů</b> Alena Blažejovská	ČRo Brno	47:00
<b>Mathilda</b> Bronislava Janečková	ČRo 2 – Praha	36:50

MgA. Michal Rataj, Ph.D.

## Prix Bohemia Radio 2010 – Mezinárodní kategorie Radioart – zvuková kompozice v rádiu

### Zpráva o práci poroty

V roce 2010 se v rámci mezinárodního festivalu Prix Bohemia Radio poprvé objevila mezinárodní kategorie shromažďující rozhlasové programy z oblasti, která je zpravidla v mezinárodním kontextu považována za jakousi progresivní dílnu současné rozhlasové tvorby – takové, která jde napříč jazykovými i estetickými oblastmi, žánry, vyjadřovacími prostředky i standardizovanými programovými schémata: **radioart**. V úzkém slova smyslu bývá takto napříč rozhlasovými kulturami celého světa označována taková oblast umění v rádiu, která se snaží jaksí znovu a znovu ověřovat, prověřovat a podněcovat k dalšímu vývoji to nejvlastnější, co dělá rozhlas rozhlasem, totiž zvuk: zvuk jako elementární prostředek komunikace, jako matérie, která – formována v čase – získává muzické kvality, zvuk jako zdroj fantazie a zároveň předmět jejího zájmu.

Radioart se snaží v širokém slova smyslu objevovat stále novým způsobem myšlení zvukem, a to především všude tam, kde už jej ani nečekáme, kde jej nevnímáme, protože jsme na něj zapomněli a dali přednost nezajímavým poslechovým schématům, která už dávno neumí vyprovokovat naši pozornost, zvědavost či důvtip. A také zvuk, který bojuje stále znova o důvěru všude tam, kde se raději spoléháme na mnohem srozumitelnější (ovšem zároveň neskonale pohodlnější a méně zábavné) sémantické kódy lidské řeči či prostého narativního zvuku.

Budtež tímto stručně nastíněny hlavní mantinely, v nichž se pohybovala debata poroty mezinárodní kategorie „Radioart“, uvnitř nichž však napříč celým festivalem do značné míry převládalo jedno hlavní kritérium: *kompozice zvukem*. Zvuková kompozice je – zdá se – něčím, co se v posledních letech v širokém kontextu veřejnoprávní rozhlasové tvorby poněkud vytrácí. I proto se stal tento aspekt dominantním při diskusi porotců.

Těmi byli: Elizabeth Zimmermann – producentka pořadu Kunstradio Radiokunst rakouského veřejnoprávního kanálu Österreich 1, Marek Choloniewski – profesor krakowské Hudební akademie, skladatel, performer a významný organizátor na polské hudební scéně, Julius Fajak – hudební sémiotik a muziko-

log, docent na Filozofické fakultě Univerzity Konštantína Filozofa v Nitře a Michal Rataj – hudební režisér a producent z Českého rozhlasu, který zároveň porotu vedl.

Výsledková listina včetně zdůvodnění rozhodnutí poroty je k dispozici na webu festivalu, budiž však podtržena jedna věc, která – zdá se mi – je klíčovou pro účast více jak desítky domácích nominací v kontextu více než padesátky nominací ze tří světadílů. S jednou výjimkou pochází všechny domácí nominace z původní produkce pořadu ČRo 3 – Vltava **Radioateliér**, jejichž kompletní realizace probíhá v Producentském centru. Celé dvě nominace se svou kvalitou vyhouply mezi prvních dvanáct snímků jakéhosi finálového předvýběru, jejichž autory lze v globálním kontextu považovat za absolutní špičku současné radioartové tvorby. Zdá se mi, že je to signál, který nelze přehlédnout, který je zapotřebí vidět, a i proto se porota rozhodla udělit oběma autorům (Pavlu Novotnému a Ladislavu Železnému) národní cenu *ex aequo* s cílem poukázat na tuto skutečnou kvalitu zvukových kompozic, kterou oba autoři vstoupili do první ligy současného radioartu. Český rozhlas se i tímto zcela nepopíratelně vrací do živého mezinárodního povědomí.

Závěrem bych rád zmínil jeden aspekt, který se ukázal v průběhu festivalu palčivým napříč míněním celé poroty. Porota postrádala větší otevřenost, účast mladých umělců, studentů, snad i zasedání poroty formou jakési veřejné debaty s možností sdílení poslechlů s odbornou veřejností apod. Mohu-li na základě takto vedené debaty tlumočit jedno přání do budoucna, pak je jím možnost uspořádání takto vedené progresivní soutěžní kategorie ze světa nejsoučasnějších akustických umění (a snad nejen jí) kdesi v prostředí veřejně přístupného rozhlasového studia, univerzitního campusu (např. IIM v Dejvicích apod.), a to za účasti nejmladší generace umělců (studentů z celé řady vysokých uměleckých škol), mezi nimiž tak může Český rozhlas stimulovat nemalé množství zájmu o toto „médiu zvuku“, zájmu, jehož potřeba – zdá se – se limitně blíží nekončnu.

Mgr. René Zavoral

## Český rozhlas – značka, nebo symbol?

### Závěry marketingové konference

Jaro roku 2010 patřilo v životě Českého rozhlasu dvěma zásadním akcím. Programové a následně marketingové konferenci. Jestliže se účastníci první jmenované akce zamýšleli nad uchopením pojmu veřejnoprávnost či potřebě redefinice stanic ČRo, akteři druhého setkání rozhlasáků napříč stanicemi

a rozhlasovými divizemi diskutovali o směřování ČRo v oblasti marketingové komunikace v roce letošním i v letech následujících a o podobě strategie v budování značky (značek) Českého rozhlasu. Výrazným oživením byla vystoupení zahraničních hostů, zástupců vybraných rádií veřejné služby sdružených



v Evropské vysílací unii. Budování značky, tzv. branding, či imageovým kampaním veřejnoprávních médií se ve svých prezentacích věnovali jak Peter Claes z belgické VRT, tak Carmen Petcu z Rumunského rozhlasu nebo Lena Henriksson ze Švédského rozhlasu. Budiž útechou Českému rozhlasu, že na poli marketingové komunikace řešíme totožné problémy, s jakými se potýkají i naši kolegové z jiných evropských veřejnoprávních médií. S ohledem na nutnost systémového rebrandingu, na které se jednomyslně shodli všichni účastníci konference, se významnou inspirací jevila podoba a postup rebrandingu Rumunského rozhlasu, na němž se podílela i britská konzultantská společnost.

O tom, jaký význam sehrává v dnešní době v každé společnosti, tedy i v médiu veřejné služby, otázka korporátní identity, hovořila v úvodu konference doc. Jitka Vysekalová, prezidentka České marketingové konference a guru českého marketingu. Ostatně jedním ze závěrů konference je konstatování významu korporátní identity i pro fungování ČRo, pro zvýšení míry sebeidentifikace a loajality rozhlasových zaměstnanců. Zatímco se první den jednání odehrával ve znamení strategických úvah na téma „Branding: Značka Český rozhlas, její vnímání, řízení a strategie“, druhý den se nesl v duchu ryze pracovních témat. Před detailnějším pohlednutím se za závěry diskusí právě na téma branding Českého rozhlasu představme nejprve dílčí závěry druhé, spíše ryze pracovní části konference.

Z diskusí vyplynula potřeba přípravy zásadního materiálu, který bude podkladem pro definování vize, poslání, klíčových hodnot a strategických cílů ČRo. Tento materiál s označením „Mise, vize, hodnoty a cíle Českého rozhlasu“ – coby základní materiál pro další plánování programových i neprogramových aktivit ČRo – byl ve své první podobě představen na gremiální poradě vedení ČRo na přelomu srpna a září letošního roku. Tento základní dokument, který najdete mezi elementárními dokumenty řady evropských veřejnoprávních médií včetně BBC, by měl světlo světa spatřit do konce roku 2010. Konference dále doporučila přípravu a zavedení self promotion pořadu na stanicích ČRo, internetových stránkách a v nových médiích vůbec s případnou účastí zástupců vedení ČRo. Účastníci konference se shodli na rovnocennosti programových a marketingových složek při realizaci komunikačních aktivit ČRo; předpokladem úspěšnosti těchto aktivit je pak vzájemná kooperace a včasná vzájemná informovanost. O potřebě komunikace prostřednictvím sociálních sítí už netřeba hovořit.

Z dalších konkrétních závěrů konference jmenujme shodu na potřebě interního zaměstnaneckého časopisu, ovšem dále již jen v jeho elektronické podobě, úkol uskutečnit na podzim roku 2010 kampaň na podporu stanice ČRo 1 – Radiožurnál (coby lídra portfolia rozhlasových stanic) a imageovou kampaň ČRo. Samostatnou kapitolu tvoří oblast mediálních spoluprací a partnerství a vlastně vůbec celá doména, která se dnes v marketingu a PR obecně označuje anglickým pojmem „Corporate Social Responsibility“

(CSR), tedy oblast jakési společenské odpovědnosti a uvědomělosti firmy. Vytvoření jednotné strategie právě na tomto poli je pak dalším úkolem plynoucím ze závěrů marketingové konference. Stejně jako i v jiných činnostech rozhlasu se i v rámci marketingu a PR hovořilo o potřebě aktualizace a případné nové kodifikace interní a externí komunikace a o nastavení nových závazných pravidel v čerpání prostředků na propagaci. Nový systém v rozpočtování této oblasti bude platný už pro rok 2011.

Ústředním tématem prvního jednání dne byla diskuse o již zmiňované strategii řízení značky Český rozhlas, chcete-li diskuse o branding. O marketingu, značce ČRo a efektivitě marketingových kampaní hovořil šéf výzkumu Václav Hradecký. Historické okolnosti názvosloví regionálních stanic ČRo připomenul ve svém exposé intendant regionálního vysílání Ruzbeh Oweyssi. Středobodem diskuse však byla prezentace dr. Lenky Mynářové z ostravské společnosti Datamar, s níž Český rozhlas úzce spolupracuje již řadu let. Základním vstupem pro tuto prezentaci, následnou diskusi a pro z této diskuse vyplývající a jednomyslně schválený závěr konference, byl výzkum na téma „Značky Českého rozhlasu – jak dále?“ z dubna 2010. Nutno dodat, že tento výzkum navazoval na stejné šetření z konce roku 2007. Výzkum hledal odpovědi na tyto základní otázky:

- Jak vidí značky ČRo posluchač?
- Role Českého rozhlasu – symbol, nebo značka?
- Co je nositelem identity značek – čísla, nebo „brand name“?
- Jak řešit otázku „brand name“ regionálních studií?
- Jaký typ brandové strategie zvolit?
- Jakou architekturu značky zvolit?

Výsledky výzkumu jednoznačně potvrdily, že Český rozhlas emocionálně nesytlí svoji značku a pro posluchače je v současné době symbolem, který ukotvuje u posluchačů záruku kvality a objektivitu vysílání. Ukázalo se tak, že Český rozhlas sehrává v současnosti roli nenahraditelného „symbolu“. Opakovaně se výzkumem potvrdil fakt, že Český rozhlas v současnosti není značkou ani tzv. „umbrellou“, ale je symbolem, který je velmi silně ukotven prostřednictvím tří základních prvků – důvěryhodnosti, hudby a zpráv a informací. Oproti roku 2007 již chybí prvek tradice. Mezi základní benefity, které posluchači silně vnímají ve vazbě na Český rozhlas, patří spolehlivost, aktuálnost informací, profesionalita a kvalita. Posluchači nepoužívají pro název stanice přívlastek „Český rozhlas“ ani číslo. Téměř výhradně používají zkrácené označení obsahující pouze název stanice, a to bez rozdílu, zda se jedná o celostátní nebo regionální stanici. Nositelem identity stanic Českého rozhlasu tak není ono číselné označení, ale naopak tzv. BRAND NAME, tedy jakýsi přídomek k názvu Český rozhlas. Tedy Radiožurnál, Praha, Vltava apod. Důvodem této skutečnosti je zažitost těchto názvů a navíc u regionálních stanic je pak identita dána geografickým vymezením jejich vysílání.

Jaké jsou dnes vzájemné vazby mezi celoplošnými a regionálními stanicemi, jak vidí posluchač architek-

туру značek? Vlajkovou lodí mezi stanicemi Českého rozhlasu zůstává ČRo 1 – Radiožurnál, na který jsou navázány ostatní stanice. Posлуhač diferencuje mezi celoplošnými a regionálními stanicemi. Z pohledu další brandové strategie, tedy strategie řízení značek, se nabízejí tři možné cesty:

- Strategie „House of brands“ – majitel značek vytváří různé značky pro různé segmenty. Tyto značky mohou, ale nemusí mít společný prvek. Značky jsou zcela samostatné. Příkladem budiž P&G, J&J, Unilever a další.
- Strategie „Branded House“ – pro řadu produktů existuje pouze jedna zastřešující značka s jedním positioningem. Produktové linie nemají svůj vlastní positioning. Příkladem budiž SAVO, NIVEA atd.
- Strategie „Co-branding“ – Různé možnosti kombinace značek. „Alignment“ znamená jednoznačné „seřazení“ více značek pod jednu zastřešující. Značky mají vlastní positioning, spojuje je společný základ.

Účastníci konference se pak při hledání konkrétní podoby nutného rebrandingu Českého rozhlasu jednomyslně přiklonili ke strategii, která nejlépe odpovídá vnímání posluchačů a umožňuje využít všechny silné stránky nabalené na Český rozhlas. Tedy ke strategii tzv. co-brandingu – alignmentu, kdy se názvy stanice skládají z názvu Český rozhlas + „brand name“ stanice, tj. Český rozhlas Radiožurnál, Český

rozhlas Vltava, Český rozhlas Brno apod. V rámci nové rebrandingové koncepce bude nutné vyřešit problém s názvy značek Český rozhlas 2 – Praha, Český rozhlas 6, Český rozhlas Regina a Český rozhlas Region. Marketingová konference pak vzala na vědomí též nefunkčnost značky Český rozhlas 5 jako „umbrella brand“ pro síť regionálních stanic Českého rozhlasu. Název ČRo 5 je možné užívat výhradně pro obchodní účely. Pro marketingovou komunikaci by užívání tohoto názvu znamenalo popřít základní benefit regionálních stanic, tedy jejich regionalitu.

Výzkum definoval i další problematiku okruhy: nejasné cílové skupiny (řada stanic „bojuje“ o jednoho a téhož posluchače), nejasná produktová diferenciaci stanic (ta je ale nutným základem pro marketingovou strategii), „náboj“ klíčových stanic – Radiožurnálu a Prahy – je téměř vyčerpán, chybí tudíž „palivo“ značky schopné nabírat nové posluchače. Stejně tak dochází k poklesu významu tradiční vzdělávací funkce značek ČRo, posluchači „jdou“ pro informace a vzdělání jinam. Tyto neduhy bude nutné urgentně řešit. Jaké budou nové benefity? Jaké budou nové produkty? Tento závěrečný odstavec jen podtrhuje fakt, že nutným předpokladem celkového rebrandingu Českého rozhlasu je redefinice stanic, vyjasnění konkrétního ukotvení těchto stanic, chcete-li jejich jasný a všem srozumitelný positioning. Jinak hrozí, že jakýkoliv rebranding Českého rozhlasu bude jen kosmetickou změnou bez obsahu, a tedy jakéhokoliv efektu.

**Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.**

## Veřejný prostor a veřejnoprávní služba

*(Několik poznámek k rámci, v němž je možné přemýšlet o veřejnoprávním rozhlasovém vysílání, resp. vysílání veřejné služby.)*

1. Pojem **veřejný statek** souvisí s vývojem agrární, v principu feudálně organizované společnosti (různě distribuující svobody, práva, povinnosti a možnosti). Původní veřejné statky byly také spojeny zejména s držení půdy. Obecní pastviny či obecní lesy zajišťovaly své obci jistý **společně sdílený a užívaný prospěch** a vyžadovaly nějakou normami vynucovanou **společnou správu**. Užívání těchto veřejných statků souviselo zejména s regulací svobody pobytu a pohybu osob (nevolnictví, poddanství, posléze např. institut „domovské obce“).

*Veřejným statkem v tomto smyslu a z hlediska našeho zájmu jsou dnes zejména frekvence využitelné k šíření auditivního a audiovizuálního vysílání a nepochybně též movitý a nemovitý majetek veřejnoprávní instituce ČRo.*

*Veřejným statkem hodným zvláštní ochrany je archiv ČRo, záznam auditivní paměti země, který je součástí národního kulturního dědictví.*

2. **Veřejným prostorem** původně byla agora (fórum, novodobě např. Hyde park), místo, kde lidé mohou být fyzicky pospolu a komunikovat

vzájemně věci společného (obecního) zájmu. **Vývoj médií** (nosičů a šířitelů) psaného slova (knih-tisk, sekularizace vzdělání a zakládání univerzit, růst gramotnosti, pohyb osob a informací – tedy rozvoj dopravy a vznik prvních periodik) vytváří fenomén **virtuálního veřejného prostoru**. V něm lidé vytvářejí pospolitost nikoli fyzicky, ale **společným sdílením obsahů a rozvíjením společně přijímaných hodnot**. Užívání veřejného prostoru je lidem umožněno díky osvobození, které jim přineslo **vzdělání**, a také díky fenoménu tzv. **„volného času“**. (Mít „svůj“ čas a rozhodovat o něm je významným výrazem svobody lidské bytosti. Omezení svobody – například jako forma trestu – přináší minimalizaci „svého času“ a možnosti jej užívat. Bylo a je spojeno s omezením nebo zamezením sdílení veřejného prostoru.) **Veřejný prostor současně nárokuje pro své uživatele (a skýtá jim) větší míru svobody (základně svobodu výběru) a má potřebu rozšířit se pro co největší okruh uživatelů (vtahování do sdílení)**. Teprve ve veřejném prostoru nabývá významu deklarace lidských práv. **Existence virtuálního veřejného prostoru je podmínkou a součástí**

demokratické správy věcí. Zápas o reglementaci a kontrolu nad veřejným prostorem je zápasem o svobodu, připomeňme jen trojí „dobývání“ budovy Českého rozhlasu (v roce 1945, 1968 a 1989).

Je vhodné také připomenout, že technický pokrok informačních technologií v 70. a zejména 80. letech postupně znemožňoval státně propagandistickou reglementaci veřejného prostoru a přispěl tak významně k pádu totality v Evropě.

Deregulace auditivního a audiovizuálního vysílání a nabídnutí „veřejného statku“ dalším správcům, k níž došlo při vytváření duálního vysílacího systému v první polovině 90. let, vedly v tomto ohledu také k extenzi a historicky nebývalému rozšíření a zaplnění veřejného prostoru, přičemž i jeho privatizovaná část simuluje, že je nadále, pokud jde o otevřenost a např. objektivitu, veřejná. Zejména v 90. letech budila privatizovaná část mediálního veřejného prostoru úspěšně zdání, že bezplatně poskytuje srovnatelné i lepší služby (tedy správu veřejného prostoru).

Vytvoření širší mediální nabídky ve veřejném prostoru bylo výrazem osvobození společnosti. Tato svoboda vedla k tomu, že se pro mnohé pracovníky odpovídající v mediálním, kulturním a akademickém provozu za mediální obsahy až překvapivě nepříjemně projevíly skutečné, často potlačované zájmy společnosti. Tyto zájmy neodpovídaly ani socialistickým projektům „kulturně výchovné práce“ a „osvěty“, jež ostatně měly přinejmenším ve dvacetiletí normalizace jen vesměs potěmkinský ráz a byly součástí obecně akceptovaného pokrytectví; neodpovídaly dokonce ani sebezpředstavě, kterou vytvořila československá komunistická inteligence 60. let. Tuto dodnes živou představu ve zkratce obsahuje image „umělce jako svědomí národa“ a „muzického a vzdělaného národa“. Často propagandisticky opakovaný údajný „kardinálský“ výrok (součást husitského mýtu) o tom, že každá česká selka umí číst Bibli, ukázal, konfrontován se svobodou, že většina „gramotného selského národa“ má zájem o baviče více než o básníky, o produkty masové kultury více než o výlučné tvůrčí činy.

Vznik duálního vysílacího systému odstranil toto pokrytectví. Ač státem korigován prostřednictvím rad, vyvíjel své obsahy ve směru k uvolněné poptávce po produktech masové kultury a mediálního průmyslu velmi živelně a podnikatelsky bezohledně. Pokusy zamezit tomuto rozvoji v duchu nějakých mýtů a sebezpředstav – například v podobě „boje proti násilí v televizi“ – byly (naštěstí) neúspěšné. Prokázaly však, do jaké míry se profesionální či jinak privilegovaní osvícenci (včetně pracovníků veřejnoprávních médií) spoléhají na to, že osvícenecké ideje budou ve veřejném prostoru prosazovány, udržovány a chráněny v něm za pomoci státní moci.

Při vzniku duálních vysílacích systémů v evropských posttotalitních zemích došlo k efektu „překlopení důvěry“, původně monopolní, dříve státní vysílatelé i přes de jure (častěji než de facto) provedenou změnu ve veřejnoprávní instituci (médiá veřejné služ-

by) byli auditoriem ztotožněni s původními mocenskými uzurpátory veřejného prostoru, zatímco noví vysílatelé (i díky obratně vedenému marketingu) se, často pouze deklaratorně (případ programu TV Nova, resp. rozdílnost tohoto programu od programového projektu, na který společnost CET získala licenci) identifikovali svobodným veřejným prostorem. Přitažlivost „novosti“ dovedně spojovali se zájmem o dříve „zakázané ovoce“. Podíl na trhu mezi veřejnoprávními a komerčními vysílateli je tak v posttotalitních zemích (včetně např. Španělska či Řecka) oproti tradičním demokratickým evropským zemím povážlivě vychýlen v neprospěch veřejnoprávního sektoru. Této skutečnosti využívají komerční vysílatelé (a v širším pohledu i jiní podnikatelé působící v deregulovaném veřejném prostoru) v posledních cca pěti letech k ostrému nastolování problému, zda veřejný prostor není příliš rozsáhlý a zda je spravován dostatečně kvalifikovaně, finančně přiměřeně a efektivně. V zásadě jde o snahu privatizovat veřejné statky, které umožňují provoz ve veřejném prostoru.

- Existence veřejného prostoru napomohla vzniku sekularizovaného nefeudálního státu a proměně poddaných v občany. Revolucemi vzniklý modernizující se stát rozšiřuje a demokratizuje pro své občany rozsah a obsah veřejného prostoru. Veřejný prostor je záhy do té či oné míry identifikován s prostorem státního zájmu. Státním zájmem se stává potřeba regulovat veřejný prostor a chránit ho před podvrtnými idejemi, jež se v něm generují a šíří. Více než represe (v mediální oblasti cenzura) se osvědčuje finanční a majetková ingerence státu do rozvoje (a správy) veřejného prostoru. Z veřejného prostoru se tak stává veřejný statek sui generis. Nastoluje se otázka způsobu jeho správy a kultivace, ale také jeho využití a dostupnosti pro „řádné“ či „neřádné“ občany. Tuto otázku můžeme chápat jako klíčovou, je to problém obsahu pojmu veřejný zájem. Tento pojem je zneužíván a manipuluje se s ním v současném již zmíněném souboji o rozsah, správu a financování veřejného prostoru.

Protižidovské zákony ukazují, jakým způsobem byl v Třetí říši upírán Židům podíl na sdílení veřejného prostoru. Zákaz vlastnit rozhlasový přijímač patřil ke zřetelně symbolickým prvkům tohoto vyobcování.

Jiným případem totalitní okupace veřejného prostoru je státní monopolizace divadelního a filmového podnikání v poválečném Československu (došlo k ní již před únorem roku 1948). Stát převzal veškerou odpovědnost, ale i kontrolu nad kulturním provozem ve veřejném prostoru, zestátnil všechny statky, které tento provoz potřeboval ke své existenci. V některých oblastech došlo ke skutečnému rozvoji veřejného prostoru (např. na Slovensku ke vzniku sítě dotovaných profesionálních divadel) i k rozvoji oborů (české divadlo, rozhlas, československý film 60. let). Mnozí tvůrci v totalitní společnosti se naučili využívat veřejných statků k dosahování svých individuálních zájmů. Stesk po tomto stavu, vyjadřovaný zejména

generací tzv. osmašedesátníků, značně zkomplikoval a znepřehlednil uvádění vztahu veřejných statků a veřejného prostoru do neideologizované podoby (privatizace Barrandova, Divadlo Za branou II.). Tyto resentimenty a myšlenková schémata dodnes živě působí a limitují organický rozvoj duchovního obsahu veřejného prostoru.

Veřejný zájem je politiky často zaměňován se státním zájmem, přičemž není vždy jasné (a někdy, žel, to naopak jasné je), co si ten který politik pod státním zájmem představuje. Důkazem toho budiž naše nedávná excentrická (ve smyslu výstřední, ale také ve smyslu z několika center nejednotně rozvíjená) zahraniční politika.

Státní zájem by však měl být výsledkem veřejného zájmu, ne naopak. Stát je nástrojem vytvořeným ke správě veřejných statků, obsah, rozsah a způsob této správy je veřejným zájmem utvářejícím stát a jeho organizaci. Rezidua poddanství ve společnosti ale umožňují fungování této záměny a rezidua omnipotentního papalášství je dokáží pro své zájmy („stát jsem já“) stále rozehrávat.

Spor o to, kdo a jakým způsobem artikuluje veřejný zájem, je sporem o správu naší společnosti posledních 20 let. Ve veřejném prostoru se vedou otevřené spory o to, kdo ve veřejném zájmu má spravovat veřejné statky. Idealistický koncept občanské společnosti je viněn z elitářství, nedemokratičnosti a „engoeismu“ (podle anglického názvu „nevládních organizací“ – pojem prezidenta Klause), torpédován pragmatickými manévry těch, kteří se „neziskového sektoru“ dokázali zmocnit. Marketingový primitivismus ztotožňuje veřejný zájem se zájmem výrobců umístit své výrobky na trhu. (Rozhlasový názor: zeptejme se posluchačů, co se jim líbí, a to pak – ve veřejném prostoru – vysílejme.) Profesionální budovatelé občanské společnosti často vnímají veřejnost jako méně kvalifikovaného donátora uspokojování vlastních tvůrčích, vědeckých či vizionářských potřeb. Pragmatictí politici vnímají veřejnost stále jako poddané. Marketingoví manipulátoři vnímají veřejnost jako stádo ovlivnitelných potenciálních zákazníků. Co se stane, když se tyto tři mylné přístupy vzájemně skočují, ukázaly letošní volby.

V souvislosti s předchozí větou je třeba ještě dodat, že poprvé označili za věc „veřejného zájmu“ vrcholní politici (premiér, prezident, předsedové obou komor parlamentu) to, že je třeba konat předčasné volby v říjnu 2009. Zdá se, že Ústavní soud má k tomu, aby formuloval veřejný zájem, přeci jen vyšší oprávnění a schopnost než státní služebníci veřejnosti.

4. K paradoxům osvícenectví (Adornův pojem) patří i „znárodnění“ původně univerzálního (latinou komunikujícího) vzdělaneckého veřejného prostoru. Na dlouhou dobu je ztotožněna idea státu s ideou národa, vznik národních států vede na jedné straně ke vzniku a rozvoji specifických národních kultur (a jejich veřejně dostupných, ve veřejném zájmu zbudovaných kulturních institucí), na druhé straně až k univerzálním (světovým)

válečným excesům. Veřejný zájem je tak často zaměňován za národní zájem, kultura ztotožněna s národní kulturou. Státní paternalismus pak spravuje veřejný prostor jako národní prostor, ten se snaží co nejvíce otevřít příslušníkům národa a dotuje jeho dostupnost. Obecně dostupné je tak ale v zásadě zejména to, co jednotlivý národní prostor vyčleňuje a hranicemi (včetně jazykových a ideových) odděluje od původně univerzálního veřejného prostoru.

Vysílání do zahraničí je případem snahy prosadit vlastní státní hledisko do diskurzu probíhajícího v jiných státních veřejných prostorech. Je proto správné, že je ve státním zájmu financováno státem. Záleží na stavu, úrovni státu, jak bude působit jím zastávané hledisko v tomto širším prostoru.

Snaha o vytvoření evropského veřejného prostoru a evropského diskurzu je v EU více než zřetelná. Náš podíl (jako ČR) na tomto procesu je spíše rozpačitý. Integrovaní evropské procesy, provázené přemírou regulace, posilují zejména ve státech s nedostatečným sebevědomím (k nimž z logiky věci patří posttotalitní státy) nacionalistické recidivy. V praxi se setkáváme s tím, že např. členové Rady ČR vytykají veřejnoprávní stanici pro mladé Wave, že některé (převzaté) programy vysílá v angličtině (i když v nastupujících generacích integrují se Evropy již angličtina funguje jako „lingua franca“), že někteří posluchači se ohrazují proti vysílání slovenské popmusic (i když Slováci tvoří největší národnostní menšinu v ČR).

Přeznívající ztotožňování veřejného prostoru s národním prostorem je a bude zdrojem řady idiosynkrazí, vyplavujících kaly usazené ve společenském těle.

5. Masifikace a demokratizace jsou dva vzájemně související společenské procesy. Demokratizace společnosti, činící druhy výlučné statky dostupnými stále dalším a větším společenským skupinám (masifikující je), způsobuje ztrátu jedinečné kvality těchto statků. Vznik a distribuce těchto „kvalit“ se stává součástí průmyslové výroby. Demokratizace a masifikace přístupu k hodnotám, jež byly z původně výlučného privátního vlastnictví (umění, ale také informace) zahrnuty do sféry státem spravovaného veřejného prostoru, vyvolává tlak na zajištění jejich nejvyšší možné, současně nejlevnější a současně stále ještě kontrolovatelné dostupnosti. Díky tomuto tlaku vznikla moderní média umožňující technické šíření a prakticky nekonečnou reprodukovatelnost duchovních obsahů obíhající ve veřejném prostoru. Rozdíl mezi kvalitou originálu a její kopie je rozdílem mezi tvorbou a výrobou.

W. Benjamin poprvé uvažuje o „aurovém“ díle a díle „masově reprodukováném“ a postihuje tak konstitutivní rozpory vznikající masové kultury.

Organizace sériové výroby a distribuce jejích produktů se stává základním paradigmatickým organizace činnosti mediálních a kulturních institucí. Rozpor mezi tvorbou a výrobou se prohlubuje právě tak jako rozpor

mezi individuálním náhledem a názorem a potřebou jeho obecné přijatelnosti a srozumitelnosti.

Český rozhlas je historicky stigmatizován postobrozeneckou představou kulturní a vzdělávací instituce z doby vzniku Československé republiky, kdy se národní zájem stal státním zájmem a ztotožnil se se zájmem veřejným.

Mediální kulturní instituce své obsahy produkuje, vyrábí, avšak tvorba je možná jen v nějakém výrobním zájmu.

Skutečná tvorba (ve smyslu dobývání nových, původních obsahů) zpravidla není tak plánovatelná a tak plodná (čili, chcete-li, produktivní) jako re-produkování či re-cyklování již známých obsahů, charakteristické např. pro tzv. showbiznys.

6. Paradoxním naplněním osvícenectví tak je na jedné straně vznik fenoménů kulturního průmyslu a masové kultury a na straně druhé podřízení veřejného prostoru ideologickým zájmům totalitního státu (tedy – což je součástí onoho paradoxu – rozvoj veřejných statků za cenu takové míry regulace obsahů veřejného prostoru, které vlastně tuto virtuální agoru likvidují). Na jedné straně tak průmyslově (a marketingově) tržně fungující média, zajišťující levnou reprodukovatelnost a masifikované šíření obsahů, umožňují merkantilizaci duchovních obsahů, ovšem za cenu jejich narůstající nepůvodnosti a bezobsažnosti. Na straně druhé ztotožnění veřejného prostoru s ideologizovaným státním, rozuměj zpravidla národním prostorem a intezifikované využití mediálních technologií umožňuje nejen propagandistické nastolování témat a eliminaci tzv. nežádoucích obsahů, ale proměnu veřejného prostoru z pomyslné agory v prostor lágrového apelplacu. Bylo-li původní intencí osvícenectví osvobození lidského ducha, je jeho nechtěným výsledkem novodobá forma duchovního zotročení.

Český rozhlas ve své historii prošel všemi formami vnímání a ovládání veřejného prostoru. Protože jako médium se stále hrne dopředu, je tento vývoj nedostatečně reflektován.

I díky tomu v současné době v rozhlase pracují lidé, kteří díky své autopsii prosazují různé koncepce utváření veřejného prostoru.

Vedle zaníceného národně obrozeneckého osvětářství se zde setkáváme i s merkantilními či ideologickými přístupy. Tato směska postojů nemůže vést k tomu, aby se ČRo jasně hodnotově a společensky odpovědně profiloval.

Silně jsou ještě pocítována společenská paradigma 60. let, na něž se – nesmyslně a neúspěšně – často navazovalo (díky recidivě osmašedesátníků) v letech 90. Podobně pak organizují obsahy rozhlasového vysílání i recidivy nenaplněných ideálů roku 89. Obsahy vysílání tak často „zbrojí na již prohrané války“, namísto současnosti udržují posluchače v minulosti, jíž je – ke svému neprospěchu – součas-

nost poměřována. To je jeden z důvodů, proč ČRo nemá sílu navázat kontakt s mladšími posluchačskými generacemi, jejichž vnímání reality je méně zatížené nostalgii.

Stále působí paradigma normalizační kultury a organizace společnosti. Zpravodajství tehdy nebylo zpravodajstvím, ale propagandou, kultura a umění ve větší části zdegenerovala na zábavu. „Vědecky“ řízená společnost (marxismus leninismus byl vědou, z níž jsme byli zkoušeni všichni, kdo byli v 70. a 80. letech vysokoškolsky aprobováni) nabízela jednoduché odpovědi namísto analýz složitých problémů. Nejen v problematické popmusic husákovského období, ale i v požadavcích na specificky českou nekonfliktní zábavnost (tzv. laskavý humor) a na zjednodušující mudrování přežívá v programu ČRo normalizace.

7. Sama idea „veřejnoprávních služeb“ je výrazem patriarchálního postoje státu moderní doby (tj. doby „promyšleného“, průmyslového rozvoje více či méně centralizované a několikastupňovou, hierarchizovaně strukturovanou organizací spravované sekularizované společnosti) k potřebám jeho obyvatel (ne už poddaných, ale občanů). Občanská společnost je – zejména v posttotalitních zemích – znovu budována jaksi odshora. Veřejnoprávní média jsou důležitým prostředkem k prosazování hodnot, k nimž se hlásí demokratický stát. Toto prosazování nemá a nesmí mít ideologický charakter, není účinné, je-li prosazováno „majiteli pravdy“ podle chruščevovského hesla „Soudruzi, tlačte mandarinky na sever!“. Nemůže však skončit naprostým pragmatismem nerozlišujícím mezi ideálem jako projektem a okamžitou neodkládanou spotřebou.

Český rozhlas nebyl založen jako veřejnoprávní instituce, státní a vesměs propagandistický nástroj byl zprvu přejmenován a posléze postupně metamorfován v něco, co by představě veřejnoprávní instituce mělo odpovídat. Tento vývoj se však – nezbytně – zkomplikoval. Dnes ČRo postrádá vědomí veřejnoprávního étosu, jímž by se jednak legitimoval, jednak řídil. Od změny ducha začíná možná náprava.

Představa o veřejném prostoru a veřejnoprávní službě na začátku 90. let neodpovídala tehdejší realitě, ale dobovému ideálu. Společnost se však objektivně vyvinula jinak, komplikovaněji. Formulace v Zákonu o Českém rozhlase již neodpovídají tomu, co je dnes možné vymezit jako – zatím jen pocítovanou – potřebu veřejnoprávní služby.

Proměna ducha ČRo začíná otázkou, jaká má být na začátku třetího milénia v integrující se Evropě veřejná služba občanům svobodného státu, a tím, že se rozhlasoví pracovníci sami přestanou vnímat jako poddaní zjednaní k manipulaci dalšími poddanými, resp. že nepřipustí, aby se k nim kdokoli jako k takto poddaným choval.

Červenec 2010

## ROZHLASOVÁ HISTORIE

Petr Sedlák, Ph.D. – Mgr. Jan Prokeš

### Nad kávou o koncepcích rozhlasového vysílání aneb Exkurze do rozhlasové lidové demokracie (1945–1947)

#### Úvodem

V budově rozhlasu se přímo mezi vrátnici v Římské ulici a bufetem nachází badatelská podniková archiv. Každý si zde může nechat připravit třeba časopis někdejšího Československého rozhlasu, *Náš rozhlas*. Ten vycházel již za první republiky, v průběhu války a po ní, je tudíž přímým předchůdcem dnešního *Týdeníku Rozhlas*. Tři bezprostředně poválečné ročníky časopisu *Náš rozhlas*, 1945, 1946 a 1947, nabízejí nanejvýše výmluvnou vizi plnění dané rozhlasové koncepce. Stejně jako v jiných oblastech byl v této době veřejnosti předkládán i obraz poslání a usměrnění rozhlasového vysílání nejen prostřednictvím precizní a srozumitelné argumentace, ale také jako logická součást všeobjímajícího světového názoru. Krátké období mezi květnem 1945 a únorem 1948, tzv. třetí republika či lidová demokracie, je přitom obdobím, v němž došlo patrně nejvíce v české historii k naplnění obecně sdílených idejí a přesvědčení v praxi. Stalo se tak ovšem za situace, kdy idealizaci rozhlasové koncepce začali zneužívat a zneužili k ospravedlnění svých mocenských ambicí komunisté, aby mj. i prostřednictvím rozhlasu posvětili v únoru 1948 uzurpování mocenského monopolu.

#### Ideje

Lidově-demokratickou rozhlasovou koncepcí, v dobové řeči spíše „rozhlasový programový soubor“, lze předložit jako souhrn idejí, v souladu s nimiž měl po skončení druhé světové války státní rozhlas vysílat v novém politickém zřízení republiky. Tyto ideje zakládal konsenzus legitimních politických stran o nutnosti uspořádat stát na nových politických základech, jako tzv. lidovou demokracii a národní stát Čechů a Slováků. Toto uspořádání bylo předkládáno a široce chápáno jako spravedlivé a jediné možné vyřešení se s dosavadním vývojem, tj. traumatickou zkušeností existencionálního a kolektivního ohrožení během hospodářské krize a nacistické okupace, respektive s nenaplněností sociálního a kolektivního odkazu první republiky. Nový řád se deklaroval jako historicky zdůvodněný proces, v jehož rámci se měla veřejnost odvrátit od překonaného a směřovat k slibné budoucnosti. Ducha přechodné doby ztělesňovaly prakticky tyto příkazy: politická jednota, spolupráce a společný vládní program uznaných politických stran a organizací v rámci „Národní fronty“.

Československý rozhlas byl coby zestátněný orgán a důležité médium vnímán jako jeden z klíčových pro-

středků k šíření a prosazení politické a společenské změny ve veřejném mínění. Tento úkol byl zdůrazňován historickou rolí, jakou měl rozhlas sehrát v nastolování této změny během Pražského povstání. O pochopení příkazu doby svědčí četná vyjádření vedení rozhlasu. Vůči starému a překonanému byla vymezena též nová rozhlasová koncepce. Obraz prvorepublikového rádia vyvstával spíše jako zprostředkovatel umění a zábavy, tj. jako „*prostředník lidovýchovní v úzkém smyslu toho slova*“, jak to vyjádřil šéfredaktor nově zřízeného politického zpravodajství Jiří Hronek.<sup>1</sup> Nyní ale vystupuje rozhlas jako politický orgán, slovy rozhlasového novináře F. K. Zemana „*vytvářející i řídící či usměrňující veřejné mínění*“,<sup>2</sup> samozřejmě v duchu směřování společnosti k slibné, socialistické budoucnosti ve svazku národního státu. Rozhlas měl zajistit přenos lidově-demokratických postulátů do vědomí všech občanů a v jejich duchu je měl informovat, vzdělávat, vychovávat a bavit, tj. založit i jejich mysl. Tak měl být nový řád naplňován v každodenní praxi prostřednictvím lidí samotných.

Lidově-demokratický rozhlas představoval zestátněnou instituci.<sup>3</sup> Úplné zestátnění Československého rozhlasu přitom ulehčilo jeho předchozí zglajchšaltování během nacistické okupace. Státní správa zajišťovala plné subvencování rozhlasu prostřednictvím koncesionářských poplatků aneb uhrazením licence za užívání rozhlasového přístroje ze strany posluchačů. Tyto poplatky činily dvacet pět tehdejších korun měsíčně, rozhlas se však o ně dělil se státní poštou v poměru 15:10.<sup>4</sup> Subvencování představovalo důležitý argument rozhlasové koncepce, vymezený vůči jeho komerčním protějškům v zahraničí. Příjem z reklamy byl odsuzován jako předpoklad závislosti programového výběru na jejím zadavateli, respektive politické manipulovatelnosti. Komerční rádia zároveň neměla být dostatečně motivována vychovávat společnost.<sup>5</sup>

Vedení rozhlasu a jeho odborů rádo a sebevědomě odkazovalo na konkrétní projevy naplňování lidově-demokratické rozhlasové koncepce jako vytčeného politického úkolu. Například to byla pomoc při repatriaci československých občanů ze zahraničí po skončení války, informování ohledně měnové reformy na podzim 1945 nebo pomoc při náboru pracovních sil pro brigády a zprostředkování zaměstnání pro zájemce o odchod do zahraničí atd. Nová koncepce přitom neměla odrážet pouze realizaci politických úkolů. Rozhlasové vysílání se mělo posunout i v technickém slova smyslu. Svět se zmenšil, jak bylo často

opakováno v souvislosti s mimořádnou rolí rozhlasu během války, kdy prokázal kolektivní spojení na velkou dálku, mezi exilovými orgány a obyvatelstvem zemí okupovaných nacisty. Změnila se též skladba a způsob podání informací. Válka urychlila vývoj a možnosti rozhlasové reportáže a její zahraniční záběr. Československý rozhlas pracoval na zavedení vlastní zpravodajské činnosti (redakce), obnávající též vysílání vlastních zpravodajů do zahraničí (do roku 1947 jen Londýn, Varšava a Bělehrad). Na druhou stranu rozhlas vysílal své relace do zahraničí, včetně státně-politických kampaní, například při sporu s Maďarskem o vzájemné výměně obyvatelstva v roce 1946 a 1947, anebo jednoduše kvůli propagaci západočeských lázní. Rozhlas se měl v tomto ohledu vypořádat se zahraničními rozhlasovými trendy, i když přirozeně svým způsobem a podle vlastních potřeb a možností. V tomto ohledu se uplatnilo rozšíření vlastní programové produkce o vysílání regionálních stanic, doplňující program nosných stanic Praha I a Praha II. Regionální neboli tzv. krajinské stanice se nacházely v Českých Budějovicích, Plzni, Teplicích-Šanově, Brně a Moravské Ostravě.<sup>6</sup>

Informační obsah programu neměl být posluchačům naléván pověstným trychtýřem, jako – slovy zpravodaje Hronka – indoktrinace „*nějakého hotového světového názoru*“, nýbrž být „*podnětným zdrojem myšlenek, co dnes hýbou světem*“.<sup>7</sup> Přirozeně, že mnohé tak záleželo na podání. Prostor v časopise *Náš rozhlas* dostávaly hlasy požadující, aby se v lidovém rozhlasu mluvilo lidovou řečí též o odborných věcech – jak to uměl zvláště Jan Masaryk. Tradiční výchovnou a vzdělávací oblast představovalo vysílání pro mládež a děti. Hronek připomenul, jak důležité je šířit lidově-demokratickou myšlenku též prostřednictvím zábavy a uměleckým zážitkem, tj. nikoliv jen poučením a informací. Tuto stránku vysílání plnily tradičně literární a dramatická pásma, kulturní hlídky a samozřejmě koncerty.<sup>8</sup> Pracující člověk zde měl dojít svého práva žádat po rozhlasu vyplnění svého prostoru na odpočinek, na „*umělecký zážitek i čistou zábavu, které nevyžadují soustředění, nýbrž právě naopak působí rekreačně*“. Rozhlas měl spět k tomu, aby taková zábava vyhovovala jak „*co nejširšímu okruhu posluchačů*“, tak odpovídala „*civilizačnímu i kulturnímu stupni našeho lidu*“. Shrnuto s Hronkem, „*rozhlas chce informovat a orientovat soudného posluchače, chce být jeho poradcem a příjemným společníkem*“.<sup>9</sup> Rozhlas tak měl vzhledem k stavu společnosti a příkazům doby blažit rozum i cit jejich příslušníků. Co více si přát?

## Zpětná vazba

Lehké by to neměl při četbě časopisu *Náš rozhlas* a dobových publikací o lidově-demokratické rozhlasové koncepci skeptik. Autoři by jej okamžitě přesvědčovali propracovanými argumenty o tom, že jejich koncepce není naivní a oni nejsou pouzí idealisté. Byli posedlí kritikou vycházející z praxe a sami o ni vehementně žádali. Stavěli se při tom rádi do pozice,

v níž uznávali, že na světě není nic dokonalého, tedy ani jejich rozhlas. Reflektovali nastolování témat jako náročné vyrovnávání nabídky vůči poptávce veřejnosti, například tímto příměrem s počasím: „*Když je dlouho hezky, chtějí někteří lidé, aby přšelo. Jiní chtějí, aby svítilo sluníčko a mohli se koupat, a opět jiní si přejí, aby sněžilo a mohli jet s lyžemi do hor. Krátce, každý chce něco jiného*.“ Autoři se snažili až sebemrškačsky vymezit vůči obrazu „*pánů v rozhlase*“, kteří „*jsou uzavřeni jako mniši ve své kobce a že si dělají program podle svého*“. Třeba s odkazem na slova ministra informací si naopak přisoudili roli těch, kteří „*hodlají pěstovat v rozhlase radostný kulturní život*“.<sup>10</sup>

Kritika rozhlasu měla představovat jeden z hlavních prostředků k naplnění koncepce rozhlasového vysílání. Rozhlasový novinář F. K. Zeman, vyjadřující se často a obšírně v rozhlasovém časopise a publikacích k teoretickým záležitostem koncepce, jednou například nazval kritiku vítaným prostředkem k diskusi a rozpravě, „*kteří nemusí být na škodu vyjasnění některých otázek o poslání a smyslu práce moderního rozhlasu vůbec*“.<sup>11</sup> Kritika a jiná zpětná vazba měla být tudíž brána v úvahu při tvorbě konkrétního rozhlasového programu. Základní komunikace rozhlasu s posluchači a vnějším světem se odehrávala prostřednictvím klasické pošty. Jen za rok 1947 zaregistrovala podatelna rozhlasu asi 207 tisíc příchodích poštovních zásilek. Rozhlasové vysílání uváděl a komentoval také běžný denní a jiný tisk. Rozhlasové vedení přesto nepovažovalo zpětnou vazbu za dostatečnou. Rozhlasáci si stěžovali, že běžní posluchači i novináři sepisují své připomínky obvykle jen v případech nespokojenosti, a to ještě jen k vybraným pořadům, bez návrhu na zlepšení, tj. neobjektivně. Prostor pro zpětnou vazbu měl zůstat ponechán pro reakce neoborné veřejnosti, žádající od rozhlasu třeba jen nízké formy zábavy.

Rozhlas proto začal na podzim 1945 ve spolupráci s rozhlasovým odborem ministerstva informací provádět vlastní průzkum rozhlasového poslechu. Spočíval ve vybudování sítě dobrovolných zpravodajů, starajících se o deset až patnáct korespondentů z řad běžné veřejnosti a vybraných statisticky reprezentativním způsobem. Průzkum trval v případě jednotlivých korespondentů jen čtrnáct dní, aby jim dotazování nezevšednělo a jejich vyjádření zůstala co nejvěrohodnější. Dotazování se dělo prostřednictvím formulářů. Další průzkum se odehrál v roce 1946, již na vyšší statistické úrovni i mimo Prahu, na základě tzv. rozhlasového rodinného deníku. Vybraní posluchači do něj dobrovolně vyplňovali, jaké pořady poslouchali, a hodnotili je.<sup>12</sup>

Potvrdila se tak skutečnost, že zdaleka nejvíce lidí poslouchá rozhlas během zpráv, po sedmé hodině ránní, před jednou odpolední a po sedmé večerní. Absolutním vítězem poslechovosti v roce 1946 se stalo vánoční poselství (projev) prezidenta republiky – poslouchalo jej 99,7 % posluchačů účastnících se tehdy průzkumu; alespoň to poznamenali do svých deníků.<sup>13</sup>



Rozhlas demonstroval svoji otevřenost „zrakům veřejnosti“ při příležitosti tzv. programových konferencí Československého rozhlasu, konaných v roce 1946 v Lázních Jeseník a v roce 1947 v Karlových Varech. Četné referáty a diskuse z obou konferencí vyšly samostatně tiskem. Vedle časopisu *Náš rozhlas* proto představují zásadní pramen k poznání lidově-demokratické rozhlasové koncepce.<sup>14</sup> Záznamy referátů jsou zajímavým doplněním detailů z rozhlasové praxe a její reflexe ze strany samotných tvůrců a realizátorů. Překvapující může být mj. dobová znalost toho, co lze nazvat s trochou nadsázky psychologí posluchače. Vědělo se například o významu ranního programu pro četné posluchače připravující se během něho na odchod do zaměstnání apod. Podle referenta ministerstva informací však vysílání „*soustavně podtínaly ranní hudební pořady*“, které „*přímo proti rozhlasu popuzovaly*“.<sup>15</sup> Známa byla skutečnost, jak rozhodující je pro udržení posluchačů u přijímačů po odeznění oblíbených zpráv výběr dalšího pořadu, zvláště hudby. Hudební náplň vysílání po odeznění zpráv mohla snížit počet posluchačů od třetiny až k méně než desetině. Klasická hudba odrazovala od dalšího poslechu nejvíce...

...což přivádí zájemce o lidově-demokratickou koncepci a její srovnání tou současnou, veřejnoprávní, k nejzajímavějšímu a zároveň nejproblematičtějšímu obsahu rozhlasového vysílání: k hudbě. Právě hudební odbor rozhlasu se musel nelehce vypořádávat s úsilím sladit příkaz nabízet hudební výchovu i rekreaci s poptávkou po lehké hudbě ze strany veřejnosti. Trefně se vyjádřil k dilematické situaci zaměstnanec ministerstva informací na konferenci v Lázních Jeseník. Ten se pokusil situaci nahlédnout netradičním způsobem a k vytyčení hudebního výběru přistoupit dobově oblíbeným sociálně-realistickým způsobem. Úředník upozorňuje, že pokud by měla být hudba dělena jako obvykle na vážnou, populární a lehkou, potom, vzhledem ke zkušenosti autorů rozhlasového vysílání, první „*odstrašuje*“ a poslední „*znevažuje*“. Přednášející proto navrhl přesnější definování výběru hudby:

„*Hudba vážná jest vlastně hudbou uměleckou. Hudba populární by měla být hudbou uměleckou, jejíž mluva, tvůrčí problematika a tvůrčí vyznání se staly buď ihned nebo časem srozumitelnými lidu, pronikly k jeho citění a způsobily, že se tato hudba stala drahou a nepostradatelnou jeho srdci, součástí jeho denního života. Hudba lehká není ve své podstatě nic jiného, než náladová funkční hudba. Je to hudba úkojná, adresovaná fyziologické sféře, pramenící z nezbytné potřeby člověka projevovat svou živnost. Projev živnosti může být zdravý nebo nezdravý. Všechny naše pudy se mohou projevovat zdravě nebo scestně. To jest tajemství tak řečené špatné lidové hudby, která není ničím jiným, než scestným vybíjením rytmického a melodického pudu člověka.*“ Mělo tedy jít o nalezení a šíření takové populární hudby, která jako přirozená nemohla být podle referenta zcela odmítána jen pro akademická umělecká kritéria. Rozhlas měl šířit takové hudební styly, pokud „*vytryskly z vnitřní potřeby*“, tj. především lidovou píseň, přičemž „*musí bouřit proti šlágrům, jejichž autoři jsou nedoukové, proti těm chtěným věcem, kýčům, proti věcem nikoliv tvořeným, nýbrž apriorně budovaným, s úmyslem vyvolat určitou náladu*“. Výběr hudby představoval nutnost volby „*buď silně podepřít všechno naše budovatelské úsilí, nebo je podemlít svou dekadentní vlnou, nenápadnou, ale přece jen hlodavou*“.<sup>16</sup> Regresivní element představoval v tomto ohledu především kabaret či jiné formy humoru považované za pokleslé a vulgární.

### Něco shnilého je ve státi ideji...

Četba dobového podání a výkladů lidově-demokratické rozhlasové koncepce přináší též dostatek informací o tom, jakou nejlepší, ideální cestou se mělo k rozhlasovému ideálu dospět. V případě kritiky a zpětné vazby může soudobý čtenář z charakteru této cesty záhy nabýt záporný dojem. Skeptik a stěžovatel musel předložit své případné námítky v takové podobě, aby byly skutečně kritické, tj. věcné a umírněné, či seriózní a informované, vedené s ohledem na faktické skutečnosti ovlivňující momentální stav vysílaného programu. Velmi příkře by byl odmítnut ten, v jehož kritice by se našly stopy postranních úmyslů, motivace osobními cíli apod. Věcnou kritiku jistě přivítá každý. O jejím konkrétním obsahu ale rozhodovali sami rozhlasoví tvůrci – a to dost aktivním způsobem. Samozřejmým mělo být předznamenání jakékoliv kritiky uznáním technických obtíží rozhlasu a krátké doby na jejich nápravu od války. Kritici však byli upozorněni i na hranice, jejichž překročením by se jejich námítky staly mylnými a přímo nepřátelskými hlasy. Autoři rozhlasové koncepce odmítali především případné obvinění ze stranického zaujetí rozhlasu a lpěli na jeho nadstranické službě společné, lidově-demokratické věci. Status rozhlasu byl kladně vymezován vůči předválečnému stavu, kdy mělo být vysílání předmětem politikaření a manipulace, nežádka sloužícího k politickému a osobnímu skandalizování. Slovy



F. K. Zemana: „*Nadstranickost politická ve smyslu objektivitu k názorům obhajovaným různými politickými stranami, kterou si rozhlas zachovává, nesmí tedy být zaměňována s liberální a lhostejnou nestranností, která poskytne místa názoru dobrému i špatnému a bez kritiky a bez vlastního stanoviska by vnášela do širokých vrstev národa jen zmatek a nejistotu.*“<sup>17</sup> Odvádění obvinění z politické zaujatosti lpěním na nadstranickém ideálu mohlo být vhodně doplněno protiútokem a označením kritiky za politický atak.

Kritika, byť nehodná toho jména, by nemohla ovšem zastánce rozhlasové koncepce rozházet. Autoři teoretických statí o historicky daném poslání rozhlasu mnohdy předznamenávali jeho platnost upozorněním, že na tom nemohou (ne)kritické hlasy stejně nic změnit. Nejúčinnější argument představovalo posvěcení vlastní verze dobovou vůlí nejvyššího a nezpochybnitelného arbitra, totiž lidu samotného. Na lid či národ, tj. blíže nespecifikovanou veřejnost, zato však nositele veškeré moci ve státě, jenž je jeho jménem demokracií lidovou, se odvolávali tito autoři téměř neustále. Lid měl nejlépe chápat pravý stav věcí a rozpoznat špatné úmysly, intriky a politikaření svých nepřátel, tzv. reakce. Typickým se stalo zdůrazňování historické role lidu a pasování rozhlasu do role tlumočnicka jeho nadějí a tužeb, jeho vůle odkazem na roli rozhlasu během pražského povstání. Trefně to vyjádřil F. K. Zeman: „*[rozhlas] vyvozuje povinnost hájiti zásady lidové demokracie, jejichž hodnota byla příliš draze vykoupena, aby kdokoli mohl demokracii a dílo výstavby, které koná, ohrožovati, aniž [by] se ústy svých novinářů ozval rozhlas jako národní instituce varovně nebo bojovně.*“<sup>18</sup> Není proto divu, že „*široké vrstvy rozhlasových posluchačů pochopily, jak je nutné, aby Československý rozhlas byl den ze dne kontrolován a aby jeho styk s národem byl trvalý, zcela tak, jak nám to káže idea lidové demokracie.*“<sup>19</sup>

F. K. Zeman a ostatní se však nespolehali na lid, přišlo-li na zpětnou vazbu od něj a jeho veřejné mínění třeba právě o rozhlasové skladbě. Byla v tom obava, že mysl dosud manipulované a politicky neuvědomělé veřejnosti je ještě příliš otrávena, než aby tato pochopila dobré úmysly, byť činěné v její prospěch a v jejím jménu. Rozhlas zde nebyl proto, aby poslouchal na slovo jednotlivé lidi, ale aby je vychoval v lepší a nové lidi, k jejich vlastnímu materiálnímu a duševnímu dobru a v jejich jménu jako celku, z vůle lidu. Zeman reagoval na jedné své přednášce odmítavě na požadavek obecnstva, aby se připustila všechna mínění pro a proti, se zdůvodněním, že „*rozhlas má v duchu zásad lidové demokracie a vlády Národní fronty veřejné mínění nejenom ovlivňovati, ale přímo je i tvořiti. Kdyby rozhlas přinášel bez vlastního zásahu nás novinářů, které pověřuje právě vláda [v přenesené působnosti i přímo] zvláštním úkolem této nové a dosud mnohými nepochopitelné činnosti, došli bychom ke zmatkům v myslích i nazírání, který přirozeně nemůže být přáním a požadavkem nikoho.*“<sup>20</sup>

Výmluvný F. K. Zeman požadoval, aby byla realizována lidově-demokratická rozhlasová koncepce navzdory demokratické zásadě o rozhodování většiny, neboť tato se může mýlit. Svůj postoj opět vymezil vůči první republice, v níž měla volba většiny vést údajně k agrárnícké a fašistické politice Berana a Háchy.

Zeman se táže: „*Nebojovala proti této většině menšina oprávněná a mravně legitimovaná? Kdyby většina národa v této době si [ne]libovala ve lhostejnosti k postavení našeho hospodářského života i v nečinnosti, nevolala by menšina právě rozhlas do boje za brigády a povinnou občanskou pomoc?*“<sup>21</sup> Lid se mohl k rozhlasovému vysílání jistě vyjádřit, ale nerozhodoval o něm. Zeman to vysvětluje v souvislosti s upozorněním na pravou podstatu touhy rozhlasáků po zpětné vazbě veřejnosti: „*Mínění posluchačů je nutno brát jako základ orientační ve smyslu pedagogickém. Není možno se domnívati, že rozhlas může upustit od své osvětové funkce a že může znivelizovat svou programovou úroveň podle přání převážné většiny posluchačské. Proto výsledky výzkumu posluchačského mínění jsou orientací nikoli pro objektivní způsob volby programu, nýbrž pro formu podání jistých programových hodnot. Právě proto, že záleží na tom, aby některé myšlenky a hodnoty přešly plně v lidový myšlenkový svět, je zapotřebí provádět posluchačský výzkum v rozsahu větším a dosažitelnějším, než se dalo doposud.*“<sup>22</sup> Technicky si Zeman představoval šíření politické uvědomělosti následovně: „*Bezděčné a nechtěné slyšení je také kus výchovy. Časem se promění v uvědomělé naslouchání.*“<sup>23</sup>

## Závěr

V četbě časopisu *Náš rozhlas* a shromažďování odkazů k jednotlivým bodům rozhlasové koncepce po skončení druhé světové války by bylo možné pokračovat. Uvedený exkurz však postačí. Svazky ročníků 1945, 1946 a 1947 je možné zavítat a badatelnu opustit. Zbývá si odpovědět, k čemu mohl tento exkurz posloužit, totiž může-li pomoci promýšlet programové vysílání veřejnoprávního rozhlasu ucelené, tj. uchopit jeho dilematickou podstatu, napětí mezi programovou nabídkou a poptávkou. Tento exkurz měl doložit především dvě skutečnosti: že koncepční uchopení a promýšlení rozhlasového programu není ničím novým a že v prvních třech poválečných letech představovalo souhrn do detailu vyargumentovaných ideálů a logického zdůvodnění jejich naplnění v praxi. Lidově-demokratická rozhlasová koncepce přitom představuje typický modernistický nástroj sestavený sociálními inženýry, jakým byl F. K. Zeman, k usměrnění a získání veřejného mínění pro režimní světónázor.

Takové vyčerpávající uchopení a promýšlení koncepce rozhlasového vysílání se nabízí k hodnotovému zhodnocení, respektive k úvaze, zda a případně jak představuje návod a inspiraci pro dnešní potřebu.

Lidově-demokratické ideály rozhlasového vysílání se mohou zdát současníkům sympatické pro svoji logičnost. Realizace těchto ideálů je však zároveň varováním. Společné ideje se staly předmětem boje o jejich jediný a pravdivý výklad, čímž došlo k jejich argumentační radikalizaci, k „ideologizaci“. Rozhlasová koncepce této doby je typickou ukázkou výkladové arogance a účelnosti. Nastolení koncepce se sice dělo s odkazem na zpětnou vazbu a kritiku, její tvůrci si ale přivlastnili právo vyložit odezvu a kritiku po svém a rozhodnout o její oprávněnosti. Svoji představu o tom, co je správné a co nikoliv, vysvětlovali tyto tvůrci odkazem na nejvyšší, společné a kladné hodnoty, respektive do omrzení opakovali zakotvení koncepce v panujícím lidově-demokratickém systému, zdůrazňovali její legitimitu historicky, jako projev vůle veřejnosti, lidu. Tak mohla být odrážena jakákoliv nevhodná kritika či námitka.

Udržování obrazu rozhlasové koncepce a lpění na její idealizaci jako kolektivně konsenzuální hlásné trouby představovalo skvělý nástroj k protlačení stranické verze jako obecně platné a prospěšné. Význam rozhlasu si dobře uvědomovali zvláště aktivní komunisté; v rámci ÚV KSČ pracovalo od roku 1946 rozhlasové oddělení. Nenapadnutelné podání informací vyhovovalo totiž nejen čirým idealistům, ale především komunistům (mezi nimi). Rozhlas představoval důležitý informační kanál pro jejich stranickou stylizaci do role obránců a zachránců údajně přirozených a historicky daných lidově-demokratických (květnových) hodnot a výsad. Rádio informovalo veřejnost o tom, že opustit tyto hodnoty by znamenalo duchovní úpadek společnosti, neboť by přišla o svůj maják na cestě k lepší budoucnosti, čímž by byla číhající reakce uvržena zpět do tmy liberálního tápání a nemožnosti. O politické krizi v únoru 1948 se pak posluchač rozhlasu dozvěděl již zcela v její komunistické interpretaci. Komunisté tak jen zdánlivě paradoxně vyprázdnili (též) ideály rozhlasového vysílání a tím i jeho koncepce, když lpění na přímočaré realizaci těchto ideálů dogmaticky ztotožnili s naplněním a oprávněním svých politických cílů: získat mocenský monopol.

Nezbývá než badatelnu konečně opustit a tázat se, zda by nemohla být hodnotovou pointou naší exkurze například obezřetnost k cizím (i vlastním) příliš jasným a vše objímajícím a řešícím názorům a koncepcím. Takové otázky si ale bude již lepší položit s přáteli u kávy, třeba přímo v rozhlasové budově v bufetu hned vedle badatelný.

#### Poznámky:

- 1) Hronek, Jiří: Poslání rozhlasu v nové republice. *Náš rozhlas*, č. 52 (23. prosince 1945), s. 3.
- 2) Zeman, F. K.: K diskusi o rozhlase a veřejném mínění, I. Tamtéž, č. 34 (24. srpna 1947), s. 4.
- 3) Autoři tohoto textu si nekladou za cíl suplovat podrobné politické, správní, personální a programové dějiny rozhlasu. K tomu viz vyčerpávajícím způsobem a v reprezentativním podání Ješutová, Eva: *Budovatelský rozhlas 1945–1948*. Kol. autorů: *Od mikrofonu k posluchačům*. Praha 2003, s. 184–234. Full text k dispozici on-line: [http://www.rozhlas.cz/\\_binary/01075578.pdf](http://www.rozhlas.cz/_binary/01075578.pdf)
- 4) V květnu 1947 činil počet koncesionářů 1 509 853 a neustále rostl, na více než dva miliony v roce 1948.
- 5) Odpor rozhlasových stanic vůči úsilí o částečnou programovou regulaci v USA po skončení války komentoval v Našem rozhlase J. Ehrlich jako problém, který již není nutné v tuzemsku našťestí řešit. Jako paradoxní a s ironií komentátor podal argumentaci stanic, bránících se regulaci odvoláním na ohrožení svobody slova. Ehrlich, Jiří: *Komerční rozhlas. Náš rozhlas*, č. 31/1946 (28. července 1946), s. 3.
- 6) Ručil za ně odbor pro zvláštní úkoly a krajových pořadů.
- 7) Hronek, Jiří: Poslání rozhlasu v nové republice.
- 8) Odbor hudební a odbor literární dramatický.
- 9) Hronek, Jiří: Poslání rozhlasu v nové republice.
- 10) Jak se poslouchá rozhlas, s. 9 a 10.
- 11) Zeman, F. K.: K diskusi o rozhlase a veřejném mínění, I.
- 12) Účast na průzkumu jeho zadavatelé motivovali stovkou výher, z nichž nejvyšše stály tři radiopřijímače, dále uhrazení koncesionářských poplatků na jeden rok a předplatné časopisu *Náš rozhlas* atd.
- 13) K průzkumu rozhlasového vysílání viz souhrnně Ehrlich, Josef (ed.): *Jak se poslouchá rozhlas: Význam, činnost, výsledky i plány průzkumu rozhlasového poslechu*. Praha 1947.
- 14) *Programové problémy rozhlasu. Programové porady Československého rozhlasu v Gräfenberku ve dnech 10.–13. července 1946*. Praha 1946; *Jaro a léto 1947 v Československém rozhlase. Programové porady Československého rozhlasu v Karlových Varech ve dnech 27. ledna – 1. února 1947*. Praha 1947.
- 15) *Jaro a léto 1947 v Československém rozhlase*, s. 44.
- 16) *Jaro a léto 1947 v Československém rozhlase*, s. 44 a 45.
- 17) Zeman, F. K.: *Náš úkol. Náš rozhlas*, č. 41/1946 (6. října 1946), s. 3.
- 18) Zeman, F. K.: K diskusi o rozhlase a veřejném mínění, I.
- 19) *Jak se poslouchá rozhlas. Význam, činnost, výsledky i plány průzkumu rozhlasového poslechu*. Praha 1947, s. 7.
- 20) Tamtéž.
- 21) Jak se poslouchá rozhlas.
- 22) Jak se poslouchá rozhlas, s. 15.
- 23) Zeman, F. K.: O nutnosti rozhlasové kritiky. Tamtéž, č. 1 (30. prosince 1945), s. 7.

MgA. Jiří Hraše

## Excelentní příklad rozhlasové montáže a také o prvenství rozhlasové sportovní reportáže

Ve sborníku příspěvků z jarního semináře SRT roku 2001 „K rozhlasové historii a teorii“ jsem otiskl stať „O prvenství rozhlasové sportovní reportáže“ (str. 22–26). Dnes se chci vrátit dalším výrazným příkladem ke své tehdejší argumentaci. Příkladem, který zveřejní názorně situaci a možnosti rozhlasové montáže. Ta byla jádrem výkladu o sportovní reportáži, ale její princip je rozhlasově obecný. Abych tento nový příklad (z pořadů umělecké slovesnosti) vsadil do kontextu původních úvah (o reportáži), musím zopakovat fakta svého článku z roku 2001.

„Za první rozhlasovou reportáž u nás je považován přenos z VIII. všesokolského sletu, který se konal v Praze v roce 1926,“ píše správně dr. Maršík 1). Je-li to tak, v čem je problém?

*Chronologie vysílání Radiojournalu, pokud jde o naši otázku a o prvé roky, je následující:*

- |             |                                      |
|-------------|--------------------------------------|
| 2. 8. 1924  | mezistátní utkání v boxu             |
| léto 1926   | VIII. všesokolský slet               |
| 3. 10. 1926 | mezistátní utkání Slavia – Hungaria. |

Toto říjnové fotbalové utkání, jež bylo první reportáží Josefa Laufera, je „prvním sportovním přenosem u nás a v Evropě“ 2) pro Laufera. Sletový přenos není prvním sportovním přenosem nepochybně proto, že tělovýchovná činnost není činností sportovní podle definice, že sport je „pohybová činnost soutěžního charakteru“ 3). Slet tedy z aspirace na prvenství odpadá a zbývá rozhodnout mezi akcí roku 1924 a 1926. Zdánlivě není o čem diskutovat, leč – jak se dá předpokládat – jsou ve hře „jisté okolnosti“.

Okolnosti toho časově prvního sportovního vysílání (o tomto prvenství by zřejmě nemělo být žádných pochyb) a zároveň také sportovní reportáže (o její prvenství právě běží) jsou poněkud zvláštní, pro náš dnešní pohled atypické. Pod názvem kapitoly „PRVNÍ REPORTÁŽ“ píše o tom Jarmila Votavová: „Všichni jsou stále ještě připoutáni k jedinému nepohyblivému mikrofonu a přece se zrodila reportáž. 2. srpna 1924 se konalo na tehdejší klusáckém stadionu na Letné utkání Frank Rose (Růžička) a Rocki Knight. Ale jak reportovat, když nebyly žádné přenosové vozy, žádné modulační, dorozumivací linky, žádný reportér? Rozhlas požádal tehdy boxerského odborníka Jiřího Hojera, zda by toto utkání ČSR–USA netelefonoval. Slíbil. A pak líčil do telefonu, co se děje na Letné, a na druhém konci telefonu seděl ve Kbelích Adolf Dobrovolný a opakoval jeho slova do rozhlasového mikrofonu...“ 4)

Ten telefon v reportáži je tu jaksí na obtíž. Proto Votavová v kalendariu dává slovo reportáž do uvozovek a dr. Běhal ve statistických tabulkách svého „Soupisu přenosů“ 5) přepisuje hvězdičku se zdůrazňující vysvětlivkou „první, telefonická reportáž z rohovníckého

utkání...“. Odůvodňuje odlišnost „telefonické reportáže“ její exkomunikací? Není to jen ahistorické přenášení našeho dnešního cítění a vnímání reportáže do historické klasifikace? Vždyť jindy neuplatňujeme takové puristické hledisko! Pšnou a ve studiu realizovanou reportáž (např. Alfreda Technika) respektujeme v sousedství reportáže vysílané z terénu. Za první filmové zpravodajství považujeme snímky vytvořené inscenací situace na jevišti pro nemobilní (ještě) kameru. Tedy: ještě jednou, od začátku!

*Chronologie je jasná, problém je jinde: je relace z Letné r. 1924 reportáž, nebo není? Jde tedy o otázku teoretickou, která může rozřešit sporné formulace historické a s tím i míru naší úspěšnosti ve světovém srovnání.*

V literatuře se pro daný případ objevují velmi různorodá označení: první sportovní přenos v Evropě (Karel Koniček), první pokus o jakousi reportáž, „reportáž“, první sportovní přenos v Evropě (Vladimír Kovářik), první sportovní rozhlasový přenos, první sportovní reportáž na světě (Jaroslav Pacovský), první sportovní reportáž – nebo spíše sportovní přenos (Václav Cibula). Naplno ty rozpaky pojmenoval Milan Pokorný v Týdeníku Rozhlas 36/2007 slovy: „Je ovšem nutno sportovně přiznat, že nešlo o reportáž v dnešním slova smyslu: Adolf Dobrovolný totiž na Letné vůbec nebyl. Místo toho dlel jako obvykle ve Kbelích.“ Jde o úryvek z chystané knihy o počátcích českého rozhlasu. V knize Bájecni muži s mikrofonem (Radioservis, 2008) autor svoji formulaci rozvedl a také uvedl na správnou míru.

*Začněme tedy u reportáže. Definice se shodují v základních parametrech: jde o živé vylíčení aktuální či významné události na základě přímého pozorování nebo dokumentárního materiálu. Některé doplňují formulaci: jde o skutečnou událost, svědectví je očitě, jde o přesný a pravdivý popis skutečnosti, krom vlastní prezentace významného či zajímavého faktu, události a postoje, zaujímá reportáž zároveň k zobrazené skutečnosti analytický a hodnotící přístup.*

„K vysvětlení probíhajícího děje... využívá rozhovorů s dalšími přítomnými osobami a také dokumentárního zvukového zachycení prostředí“ (Dr. Maršík).

*Přiložíme-li tento metr na letenský přenos, zjistíme, že to bylo vskutku autentické, okamžité, věcné svědectví o průběhu zápasu, bezprostředně sdělované posluchačům, což je činilo spoluúčastníky sportovní události. (Rozumí se, že nehodnotíme kvalitu tohoto sdělení, na to máme málo podkladů a také o to nejde, jde o povahu této relace.)*

Splněná aktualita a autentičnost má své dva háčky, které vyvolávají – vyslovené či nevyslovené – pochyby. První z námitek, ta, které bych rozuměl, ale která se zpravidla nevyslovuje, spočívá v nepřítomnosti

dokreslujícího zvukového pozadí, „zvukové kulisy“ stadionu, kterou dnes předpokládáme jaksí samozřejmě. Druhá vězí v tom, že při vši předpokládané kvalitě popisu, analýzy a hodnocení zápasu (neboť Hojer byl odborník) to nebyl hlas reportujícího svědka, co slyšeli posluchači, nýbrž hlas jeho tlumočnicka, dubla. Proberme ty námítky po pořádku.

Zvukové pozadí. Když Miloslav Disman za svou reportáží sestoupil do podzemí k archeologicky ošetřenému pohřebišti lidských koster, měl asi dost málo možností zachytit také zvukovou kulisu. Josef Laufer byl v jedné své reportáží situován tak vysoko nad plochu hřiště, že měl dokonalý přehled, ale neslyšel zdola vůbec nic: ani rozhodčího, ani publikum – posluchači ale slyšeli kulisu díky mikrofonu mezi diváky na tribuně; tu ovšem neslyšel Laufer a jeho projev se na ni nevázal. Naproti tomu Karel Kyncl v reportáži o městě Dallasu, kterou točil na střeše vysoké budovy, vypráví o všem, co vidí kolem, aniž z toho okolí může být cokoli slyšet – jen vítr se snaží profouknout mikrofon. Jsou prostě situace, kdy zvuk kulisy se neváže na slovní sdělení nebo se dokonce ani nepředpokládá. Je jistě vynikající, podaří-li se osadit nejrůznější místa reportované události, jako se to podařilo už při vysílání VIII. všesokolského sletu 1926 – včetně jednoho mikrofonu, který snímal zvuky kroků, tlesků atd., kterými se ozývala sama akce cvičenců. Už ve fotbalovém utkání je to jinak: co lze zachytit jako kulisu, není akce hráčů, ale reakce ochozů a tribun, sekundární zvuk – pravda, dynamizující reportérovo sdělení. A jsou i přenosy automobilových závodů či dostihů, kde nemusí či nemůže být za reportérovým slovem slyšet pranic. Jsou to jistě méně časté případy, ale prokazují, že tato výhodná a žádoucí složka reportáže není její absolutní podmínkou. Ostatně autor „Poučení ze sportovního rozhlasu“, kterého cituje dr. Běhal<sup>6</sup>), už věděl v roce 1933, že zvukové projevy přenášené akce jsou „záležitostí podřadnou“. Zdůrazňoval tím prioritu slovního sdělení v polemice vůči dlouho přežívajícím přenosům bez průvodního či reportéřského slova.

Osoba reportéra. Háček je tu v jejím zdvojení. Otázka je, jak velký rozdíl je mezi dvojicí Hojer – Dobrovolný v r. 1924, kde druhý do mikrofonu tlumočí text prvního, a mezi dvojicí Malina – Matlocha v Mexiku v r. 1968, kde do reportáže prvního dodává popisy výkonů v sportovní gymnastice druhý, protože ty disciplíny ovládá.

Mne zvláště zaujala situace Dobrovolného, kterému se nelíbí předčítání stenozáznamů dle telefonátu Hojerova a bere si sám do ruky telefonní sluchátko. Kovářík se domnívá, že se mu „nelíbilo, že takovýto způsob předávání zpráv zpožďuje, byť jen o málo, informace o probíhající akci“.7) Vidím to jinak. Kovářík se zřejmě nemylí, říká-li o hlasateli Dobrovolném, že „měl neobyčejný cit pro specifiku rozhlasu“, a právě proto (tím spíš, že měl Dobrovolný celoživotní školení v dramatické akci jako herec na jevišti) musel se jeho rozhlasový cit vzepřít nikoli proti zanedbatelnému (a nezjistitelnému) zpoždění, ale proti trhanosti, nesouvislosti, nepřilíš dynamické povaze

vlastního projevu. Právě to odstranilo sluchátko na jeho uchu. Mohl se vcítit do Hojerovy situace a tlumočit jeho sdělení (nejen okamžitě, ale hlavně) bezprostředně dál s jeho tempovými proměnami, dynamickou rozrůzněností a (nepochybně!) také s nakažlivým napětím. A na tuto stránku zdvojeného reportéřského projevu je třeba – po mém soudu – vztáhnout Běhalova slova: „To je okamžik, kdy si oba aktéři uvědomili opojnou možnost média, které mají k dispozici...“<sup>8</sup>) V té chvíli překonali neautentičnost reportážního přenosu, již Dobrovolný musel pociťovat ve svém zpočátku pasivním, nedynamickém reprodukování Hojerova sdělení.

Nejen Malina s Matlochou byli spoluautory reportáže před mikrofonem, bylo tomu tak v mnoha reportážních situacích sportovních i mimosportovních. Redaktor, rozhlasák, si bere k tématu odborníka, místního znalce, svědka. Když Tomáš Sedláček procházel s Petrem Králem Montmartre, byli oba rovnocennými reportéry. Když procházel pařížský hřbitov Père la Chése s Věrou Hrabánkovou-Kunderovou, zůstal jen chápatým posluchačem a zaujatým návštěvníkem: reportérem byla paní Věra. A k takovým spolupracím a proměnám rolí dochází velice často. Potud by tedy dvojice naší sporné reportáže byla v pořádku. Ale její rozdělení úloh je přece jen poněkud jiné, dá se namítnout: jeden z obou je svědkem zápasu, ale není ho slyšet, zatímco druhého slyšet je, leč není svědkem zápasu.

(A tady jsme u klíčového místa v argumentaci. K tomuto místu se závěrem článku připojí náš nový příklad!)

Jenže jsme na půdě rozhlasu – a kde jinde by bylo víc na místě respektovat možnost montáže! Slyšíme herce v roli Paganiniho a slyšíme houslistu přehrávajícího jeho part: pro nás se spojují v obraz jedné postavy. Dokonce se do jedné postavy v operetě skládá mluvené slovo činoherečky a zpívané slovo operní divy. A dokonce jsme mohli slyšet zřetelný zvuk pásu tanku ve vojenské akci, který suplovala housenka lezoucí po mřížce mikrofonu. Montáž jako spojení dvou zdrojů nebo záměna jednoho za druhý tak, aby se z nich vytvořil jeden celek – představa jednoho zdroje ve zvukovém obrazu je charakteristický rozhlasový či – chcete-li – fonografický výrazový prostředek. A jestliže se ho podařilo uplatnit, ať jakkoli osobitým a vícekrát neopakovaným způsobem, už v počátečních měsících rozhlasového vysílání, považují to za důvod uznání a hrdosti. Nemyslím si, že bychom v proměnlivosti rozhlasových možností a za pionýrských okolností letenského přenosu měli trvat na slovech „očité svědectví“, tím spíš, že tu – v poněkud transformované podobě – bylo vlastně realizováno.

Navíc: Ve výsledku reportáže se projevil jednoznačně s úspěchem příznivý dojem posluchačů ve slovech: „Referentský výkon pana Hojera byl skutečně obdivuhodný.“ Posluchači si prostě dvojici postav zjednodušili na postavu jedinou. Ve sporných hodnoceních byla tedy chyba ve fixované představě reportéra, který s očima na akci mluví do mikrofonu, tedy v dílčí představě určitého výkonu. Nebyla to celková

představa rozhlasu, kterému je principiálně vlastní jeden prostředek vysílání – a to je tlumočení právě cizích textů do mikrofonu.

V původním článku z roku 2001 zcela obdobně realizované reportáže z demonstrací v polovině 60. let v Itálii telefonicky – přes prostředníka ve Švýcarsku – tlumočil do mikrofonu pražský redaktor nelegální (druhé, vedle oficiální) italské redakce. To je podrobnost, která přesahuje v této chvíli náš zájem. Ten se totiž vrací k argumentaci o ryze rozhlasové metodě montáže a příklady rozšiřuje o velice osobitý případ.

Režisér Jiří Horčíčka zaznamenal svoji vzpomínku na rok 1958 až roku 1983. (Naleznete ji v publikaci „Thespidova kára Jana Pivce“, Odeon 1985.)

„Před natáčením byl Jan Pivec vždycky v dobré náladě, řečný a veselý. Ale toho dne prohlásil: ‚Pozor pánové, dneska se krajta tygrovitá vyhřívá na slunci.‘ Hluk čekárny se okamžitě ztišil, oči přítomných sledovaly zamračeného, dlouhými kroky přecházejícího Mistra. Mladý režisér se zvýšenou frekvencí srdečních tepů pozval Jana Pivce do studia. Bude se zkoušet a točit scéna, kdy kapitán Van Toch se poprvé sejde s panem Bondym. Režisér vykládá, jak si tu scénu představuje, mluví víc, než je třeba, a ‚krajta tygrovitá‘ přes okraj brýlí fascinuje svoji oběť.

Najednou se ozve to slavné, to typické, to tolikrát napodobované: ‚Ježišmarjá!‘, režisér bleskově přemýšlí, kde udělal ve svém výkladu chybu. Znovu zopakuje svoji poslední větu, a zase: ‚Ježišmarjá!‘ Režisér zmlkne a čeká na pokračování. Je mu už všechno fuk, bude se s Mistrem hádat, za svým výkladem scény si bude stát. Jenom pořád neví, oč jde. ‚Kolik že toho vypil?‘ ptá se Pivec. ‚Tři láhve‘. ‚Ježišmarjá – a to mám jako vypít já?‘ ‚Pan Bondy přece poslal Povondru pro tři láhve plzeňského. Už jsem vám, Mistře, nechal přinést limonádu.‘

Scéna se pročítá, piluje, zkouší u mikrofonu. Pivec hraje v pohodě, radost poslouchat, a místo piva nalévá a usrkává limonádu. Konečně se režisér odvá-

ží: ‚Stop! To srkání, pane Pivec, vám nejde do figury. Kapitán Van Toch, chlap jako hora, nemůže srkat pivo jako slečinka čaj. Ten dokáže prolít krkem celou sklenici na jedno loknutí.‘

Krajta tygrovitá se náhle rozvinula v celé své velikosti a kategoricky prohlásila, že se nebude nalejvat bublinkami. Režisér na to, že pošle inspicienta pro pět lahví plzeňského (aby byla rezerva), že na ně dá ze svého. ‚Ostatně – limonáda, Mistře, to není ono, při nalévání do sklenice příliš žbluňká a není slyšet to typické pění!‘ Krajta prohlásila už velmi zvýšeným hlasem, že se vším praští, ona že nic pít nebude, že tekutiny jí škodí.

Konečně spásné řešení: koupí se plzeňské, nalévat bude pan Pivec, pak ‚jako‘ polkne a udělá, že mu to chutná. Bylo to pro všechny velmi dobré řešení. Jenom se musel perfektně nazkoušet synchron ‚pití‘ mezi Pivcem a inspicientem. Padly na to tři lahve, ale vypadalo to znamenitě, nikdo by nepoznal, že Van Toch (či Van-Toch) v téhle scéně funguje ve dvou aktech. Inspicient mírně, ale náležitě nalitý, padl ze židle a usnul.“

#### Odkazy a poznámky:

- 1) Josef Maršík, Teorie a praxe reportáže, in: Reportáž v tisku a rozhlasu, Praha, SRT 1997
- 2) Josef Laufer, Tělesná výchova a sport v Čs. rozhlasu, in: Rozhlasová práce II/2, 1948. Čs. rozhlas
- 3) Ilustrovaný encyklopedický slovník, Praha, Academia 1982
- 4) Jarmila Votavová, Stručný nástin historie Čs. rozhlasu, Praha, SO ČRo 1993
- 5) Rostislav Běhal, Soupis přenosů aktuálních událostí, reportážních přenosů a rozhlasových reportáží, Praha ČsRo 1962
- 6) Rostislav Běhal, Vývoj české rozhlasové reportáže 1923–1989, in: Reportáž v tisku a v rozhlasu, Praha, SRT 1997
- 7) Vladimír Kovářík, Proměny rozhlasové publicistiky I., Praha, SPN 1982
- 8) Rostislav Běhal, Soupis přenosů aktuálních událostí, reportážních přenosů a rozhlasových reportáží, Praha ČsRo 1962

## ROZHLASOVÁ TECHNIKA

Ing. Pavel Balíček

### IBC 2010 (International Broadcast Convention)

Amsterdam 10.–13. 9. 2010

V pravidelném zářijovém termínu proběhla v Amsterdamu největší evropská výstava technologií souvisejících s přípravou, vysíláním a distribucí audiovizuálních médií. Výprava Úseku techniky zahrnuje celkem osm pracovníků, za rozhlasové technologie pp. Balíček, Lehnert, Karas, Krátký a Nikl, za IT pp. Vondrášek a Bureš a také p. Křivánek z ČRo Hradec Králové. Rozsah výstavy zabral celé (neustále rozšiřované) výstaviště RAI, celkem 13 hal a vnější expozici, i v tak početné sestavě je prakticky nemožné podrobně absolvovat celou výstavu.

Zaměření výstavy je zhruba rozděleno do tří oblastí, označovaných jako „Creation“ – tedy výroba a příprava vysílání, studiové vybavení, kamery, displeje atd., „Management“ – integrace systémů, správa obsahu, odbavování... a „Delivery“ – vysílací a distribuční technologie, satelity, IP sítě, broadband apod. Řada firem však nabízí produkty ve všech kategoriích, je tedy poměrně obtížné se při takovém rozsahu zorientovat.

Pro Český rozhlas byly nejzajímavější technologie zejména z oblasti produkce a studiových systémů a ty, které se zaměřují na technologie zvuku, tj. stánky takových firem jako Studer, Lawo, DHD, Neumann, Sennheiser, Avid (Digigram), AEQ, Mayah, Dalet, Genelec, SOnifex, APT a další. V technologiích je pochopitelné zdůraznění surround a prostorového zvuku, zejména opět ve spojení s obrazem.

Přesto celkovým duchem médií spíše vládne videotechnologie – tedy HD video, HDTV, 3DTV, zobrazování (3D displeje a 3D projekce), tedy záležitost je velmi módní, sledovaná a tedy i nejvíce prezentovaná.

#### Výběr firem, které nás zaujaly nebo se kterými jsme jednali:

##### STUDER

Prezentace nového mixážního pultu Studer VISTA9 (pro nejvyšší kategorii nahrávacích studií), nová funkcionality ovládání, nové měření signálu.

##### DHD

Nová řada mixážních pultů 52/RX a 52/SX, kompaktní design (XS MultiBox I/O, XS Core DSP), přepracované ovládání, nové DSP šasi, využití IP audio technologií. Předběžně dohodnutá možnost prezentace v ČRo.

##### LAWO

Nové mixpulty pro vysílání – Sapphire, větší možnosti propojování, též nižší řada Zirkon.

##### MEMNON

Společnost se zabývá převodem analogových (pásků a DAT) médií do digitálních souborů, poskytuje služby formou outsourcingu, kromě vlastní digitalizace nabízí též indexaci audioobsahu, identifikaci hudba, řeč, rozpoznávání mluvčího, klíčová slova nebo převod mluveného do psaného textu. Mají velký zájem o spolupráci s rozhlasem.

##### APT

Firma je dodavatelem AudioIP kodeků pro kontribuční síť nebo pro projekt Euroradio Live Network. Diskutovali jsme oba dva projekty, zejména případné rozšíření funkčnosti kontribuční sítě o další (mobilní) lokality, přímé zpracování IP streamů pro logging, internet streaming nebo in-house poslech.

##### MAYAH

Firma je dodavatelem kodeků pro ISDN a IP, prezentovali novou řadu kodeků CentauriIII s vylepšenou funkcionalitou a ovládáním a softwarový kodek SendIt – pro využití PC jako live kodeku.

##### EBU

Souhrnná prezentace EBU jako instituce (letos 50leté výročí), pro rádio velmi zajímavý koncept RadioDNS – propojení analogového (FM), digitálního (DAB, DRM) a internetového (stream, wifi) šíření obsahu, využití všech distribučních platform, vysílání multimédií – tj. aktuálních obrázků, textů, slideshow v rámci DAB a přeneseně i FM (společně z wifi), například pro mobilní telefony.

Řešení kompletního digitálního vysílacího řetězce DAB jako výpočetního SW procesu na PC, nutný pouze výstupní zesilovač/vysílač a anténa, řešení umožňuje podstatně levnější pořízení multiplexeru a zdrojového kodéru, bylo by možné dohodnout prezentaci v ČRo, zajímavé např. i pro ČTU a RRTV.

##### DALET

Prezentace poslední verze DaletPlus Radio Suite, integrovaný nový stříhací modul OneCut, opravená řada nedostatků, rozšířená podpora HW zvukových a GPI karet pro PCIe sběrnice. Diskuse nad projektem ČRo, dohodnuté další jednání a postup.

##### KIT Digital

Prezentace řešení zejména pro streaming a distribuci videoobsahu, systémovou integraci, ale také přenosový vůz české firmy Rekord ve vnější expozici, plně vybavený 12kamerový vůz pro HDTV s možností odbavení dvou samostatných programů,

zvukovou režii..., používá se zejména pro zahraniční sportovní přenosy (např. fotbal Žilina/Chelsea), je plně srovnatelný s vozem České televize.

#### **D&R, StageTec**

Vysílací a produkční mixpulty (AXUM a ON-AIR 24).

#### **YelowTec**

Nahrávací mikrofon iXm, nové signalizační světla OnAir.

#### **Další zajímavosti a perličky:**

- plazmová TV/displej Panasonic – 152“, rozlišení 4096/2048 bodů
- speciální 3D projekce filmu Avatar na nejmodernějším projektoru SONY 8k

- SONY – tentokrát obsadili téměř celou novou halu 12
- 3D technologie všech druhů a velikostí, pokusy se sledováním i bez speciálních brýlí
- miniaturizace kamer pro pohyblivé snímání, využití modelových vrtulníků pro letecké záběry

#### **Závěr:**

IBC výstava shrnuje moderní trendy v audiovizuálních médiích a broadcasting. Převažují zejména módní TV témata (3DTV), je patrný obrovský rozmach distribučních digitálních sítí a konvergence mediálního a datového (počítačového) světa. Návštěva takové akce přináší řadu podnětů, které stojí za to následně rozvíjet.

## OSOBNOSTI – VÝROČÍ

Mgr. Jiří Hubička

### Břetislav Balcar

1. 7. 1930 Nové Město nad Metují, okr. Náchod – 4. 8. 1999,

*novinář, redaktor, ředitel regionálního studia  
v Hradci Králové*

Osud Břetislava Balcara patří k těm příběhům, ve kterých se člověk vlivem převratných dobových událostí dostane tam, kam by se v dobách, jež jsou méně převratné, patrně ani dostat neusiloval. Břetislava Balcara vyneslo dění po Únoru 1948 do postavení novináře, redaktora, později rozhlasového redaktora, rozhlasového ředitele, aby ho další převratné dění po roce 68 opět uvrhlo zpět, tam, kde začal. A k tomu se v tom příběhu odehrálo ještě leccos, co zůstalo skryté a co, patrně, skryté navždy zůstane. Zbývají tedy jen dohady, ale na těch medailon, který vzniká proto, abychom si připomněli, že dotyčný by se býval v tomto roce dožil 80 let, stavět nebudeme.

Na sklonku války se Břetislav Balcar vyučil v Náchodě zedníkem (u stavitele Ing. Bednáře). Po skončení války (v letech 1945–49) vystudoval stavební průmyslovku. Ve stavebnictví chtěl původně patrně zůstat, soudě podle toho, že v letech 1949 a 1950 pracoval u celé řady stavebních podniků – ovšem převážně jako brigádník. A pak se v roce 1950 ocitá v pražské redakci Zemědělských novin jako redaktor. Protože v jeho životopise nenacházíme zmínky o tom, že by ho k tomuto přestupu opravňovalo jakékoli vzdělání, je pravděpodobné, že se k novinářině dostal jako součást dělnické výpomoci, které se tehdy dostávalo redakcím, zatímco redaktori a další intelektuálové naopak šli pomáhat průmyslu a zemědělství.

Pak ovšem musel na vojnu (1951–53). Po návratu se vrací za redakční stůl, a to v časopise, ve kterém nepochybně mohl zúročovat čerstvě nabyté vojenské zkušenosti – až do roku 1958 pracuje v měsíčníku „Obrana vlasti“. A pak už přechází do rozhlasu. Ve studiu Československého rozhlasu v Hradci Králové nejprve pracuje jako redaktor zpravodajství, v té úloze se mu patrně daří, protože se po krátké době stává krajským zpravodajem pražského rozhlasu pro Vysochodočeský kraj. V letech 1964–65 dohání vzdělání studiem na Vysoké škole politické při KSČ. Tato kvalifikace ho pak katapultuje do ředitelské židle. Ředitelem královéhradeckého studia se stal v roce 1967. O rok později se ovšem silně angažoval při srpnovém vysílání Československého rozhlasu, podílel se na hradecké účasti v proslulé štafetě, tedy střídavém vysílání jednotlivých studií během srpnových dní; Hradec byl místem, ze kterého se podařilo protiokupantské vysílání udržet nejdéle.

Je zřejmé, co následovalo: Balcar byl nejprve zbaven ředitelského místa, v roce 1970 pak z rozhlasu

zcela vyhozen. Vrátil se ke své původní profesi – i když ne doslova. V národním podniku Lesostav už nepůsobil jako stavař, tedy v oboru, který kdysi vystudoval, byl zde po dalších dvacet let v roli skladníka. Do důchodu odešel v roce 1990.

Přehledný, jednoduchý osud, řekli bychom. Ne však tak docela.

Ve snaze dobrat se přece jen bližších okolností z Balcarova života, zejména z jeho rozhlasového působení, obrátil jsem se na několik jeho někdejších kolegů. Narazil jsem na rozpaky, dokonce v jednom případě na striktní odmítnutí se k tomuto tématu vůbec vyjádřit.

Podstatu oněch rozpaků mi pak naznačil jeden z Balcarových dávných spolupracovníků.

Napsal mi: „Po roce 1989 jsme zjistili divné věci. Břetislav Balcar je veden v seznamu tajných spolupracovníků StB pod krycím jménem Trabantista. Taková přezdívka byla proto, že byl aktivním členem královéhradeckého Trabantklubu a také v tomto vozidle jezdil. A aby to nebylo tak jednoduché, jeho jméno se vyskytlo ve stranickém seznamu těch, kteří měli být v případě nutnosti jako první zajištěni a patrně zlikvidováni. Tuto skutečnost jsme s dalšími kolegy nikdy nepochopili. Toto tajemství si vzal do hrobu.“

V případě druhého seznamu jde nepochybně o tzv. černou listinu, tedy o „Jednotnou centrální evidenci představitelů, exponentů a nositelů pravicového oportunismu, organizátorů protistranických, protisocialistických a protisovětských kampaní a akcí“, kterou v letech 1971–73 vypracoval ÚV KSČ. V tomto seznamu se ocitl po boku dalších 95 bývalých rozhlasových pracovníků, které normalizační režim označil za nepřátele prvního řádu.

V seznamu spolupracovníků StB (figuruje v něm podle Cibulkových seznamů hned ve dvou funkcích – jako agent a jako tajný spolupracovník) je po boku možná mnohem většího počtu bývalých rozhlasáků. Raritou zůstává právě jeho příslušnost k oběma seznamům. Okolnosti, za kterých k tomu došlo, situace, které to v životě B. Balcara přinášelo, si lze jen těžko domýšlet. Rozhodně by mohly posloužit za námět k nepochybně dramatickému příběhu.

Ale jak jsme si řekli v úvodu – cestou dohadů se ubírat nebudeme.

Zůstaňme u konstatování, že někdejší zpravodajský redaktor, posléze ředitel královéhradeckého rozhlasového studia, by se v tomto roce býval dožil 80 let.



Václav Křivský

## Věra Řepková

21. 7. 1910 Držkov – 3. 5. 1990 Košťálov

První hudební vzdělání získala česká klavíristka Věra Řepková od svého otce, řídicího učitele a pedagoga. Pro své mimořádné hudební nadání, které prokázala v mladém věku na mnoha koncertech v Podkrkonoší (na prvním samostatném koncertu vystoupila již r. 1916 v Semilech jako šestiletá), byla tato budoucí významná umělkyně přijata přímo na mistrovskou klavírní školu při Pražské konzervatoři, a to bez absolutoria Pražské konzervatoře. Na mistrovské škole se stala žákyní Karla Hoffmeistera. Studia dokončila s výborným prospěchem v roce 1928 a následovalo angažmá v tehdejší Československém rozhlasu v následujícím pořadí: 1929–1935 Ostrava, 1935–1938 Košice, 1938–1940 Brno a konečně 1940–1964 Praha. V Československém rozhlasu působila jako klavíristka-sólistka; smlouva byla definována následovně:

*„Podle směrnic hudební redakce (redakce symfonické, vokální a komorní hudby) jste povinna vykonávat klavírní činnost, tj. sólové i komorní výkony, jakož i doprovod zpěváků a instrumentalistů, i doprovod při konkursech.“*

Věra Řepková se proslavila především jako znamenitá interpretka klavírního díla Bedřicha Smetany. Soustavnému studiu klavírního díla tohoto skladatele se začala věnovat za okupace v roce 1944, kdy objevila, následně poprvé provedla (leden 1944) a nahrála jeho dosud neznámou klavírní sonátu g moll. To ji vedlo k nastudování a následnému nahrání kompletního Smetanova klavírního odkazu. Vladimír Šolín o tomto významném počínu píše v časopise Vlasta z 22. 7. 1970:

*„...celé sólové klavírní dílo svého milovaného autora nahrála – jako vůbec první náš umělec – na jedenáct dlouhohrajících desek. Obsáhla ho z paměti a do všech podrobností tak, že ani při nahrávkách neměla před sebou noty!“*

MgA. Petr Budín

## Václav Jiráček

3. 8. 1920 Hradec Králové – 24. 11. 1966 Bratislava

*dirigent*

Dne 3. srpna uplynulo 90 let od narození vynikajícího českého dirigenta Václava Jiráčka. Osud tomuto mimořádně talentovanému umělci dopřál pouhých 46 let; slibně se rozvíjející uměleckou kariéru předčasně ukončila tragická havárie dopravního letadla u Bratislavy 24. listopadu 1966, jejíž obětí se stala i dvaadvacetiletá bulharská sopranistka Katja Popova. Jiráček svou dirigentskou i dramaturgickou prací získal na všech svých působištích velké uznání a byl považován za jednu z našich nejvýraznějších diri-

*klavíristka*

Se souborným provedením kompletního Smetanova klavírního odkazu se mohli posluchači seznámit v rozhlasových cyklech a dvakrát také v opakovaném cyklu sedmi koncertů v sále Smetanova muzea v Praze, které slovem doprovázel hudební vědec a popularizátor hudby Mirko Očadlík. Za tento počín jí byla udělena Státní cena (1952). Zaměstnání klavíristky-sólistky v Československém rozhlasu jí také otevřelo cestu ke skladbám tehdejších soudobých českých skladatelů (Kapr, Doubrava, Vycpálek, Slavický, Dobiáš aj.), komorní tvorbě nebo nespočtu doprovodů vokálních děl. S tím souvisí obrovská šíře a žánrová rozmanitost jejího repertoáru (nahrála přes 10 000 skladeb od více než 1000 autorů).

V. Řepková se ovšem nespokojila jen s rolí rozhlasové pianistky. Na přelomu 40. a 50. let podnikala řadu koncertních zájezdů do zahraničí (1947 Dánsko, 1948 Francie, 1949 Polsko, 1950 a 1953 SSSR, 1950 NDR) a hrála i na koncertech mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro (kde později mj. působila i v mezinárodní porotě). Podnikala také mnoho cest po českém venkově, kde propagovala především klavírní dílo Bedřicha Smetany.

Věra Řepková obdržela r. 1948 Státní cenu v oboru rozhlasové práce, r. 1952 již zmíněnou Státní cenu za souborné provedení klavírních skladeb Bedřicha Smetany a r. 1960 jí byl udělen titul Zasloužilá umělkyně.

Na závěr cituji slova Vladimíra Šolína z časopisu Vlasta (22. 7. 1970):

*„Když přišel její čas a naplnila se léta činné a pokorné služby českému umění, stáhla se do ústraní. Vrátila se „domů“, do Pojizeří, aby tam trávila dny zaslouženého odpočinku. Její posluchači na ni však nezapomínají, byť k nim promlouvá teď již jen ze zvukových záznamů.“*

gentských osobností (při konkurzu do Symfonického orchestru Čs. rozhlasu zvítězil i nad Václavem Neumannem).

Narodil se v Hradci Králové, ale mládí prožil v Třeboni, kde maturoval a získával i první hudebnické zkušenosti jako hráč na křídlovku a pozoun. Na Pražské konzervatoři vystudoval skladbu u Rudolfa Karla a Karla Janečka, řízení sboru u Metoda Doležila a dirigování u Pavla Dědečka. Dirigentská studia završil po válce v mistrovské třídě u Václava Talicha.

Dráhu profesionálního hudebníka nastoupil Jiráček již za války jako korepetitor a dirigent baletu Národního divadla v Praze. Své divadelní zkušenosti dále rozvinul v letech 1948–1951 jako dirigent ostravské opery, kde uváděl především český repertoár, kromě děl Smetanových i opery Z. Fibicha a J. B. Foerster. Za projekt „Balety tří staletí“ ze skladeb Mozartových, Schumannových a Szymanowského získal třetí cenu v Divadelní žatvě roku 1949. Roku 1951 se stal na deset let druhým dirigentem Symfonického orchestru Čs. rozhlasu vedle Aloise Klímy a v posledním roce i uměleckým vedoucím rozhlasového pěveckého sboru. Na jeden rok (1961–62) stanul v čele Symfonického orchestru Bratislavského rozhlasu. Jeho posledním působištěm byla Ostrava, kde se stal šéfdirigentem zdejší Státní filharmonie.

Jeho dirigentská práce se vyznačovala respektem k struktuře skladby, nikdy nedirigoval na efekt, nenechal se unést laciným muzikantským prožíváním, ani nekrácel vyšlapanými cestami rutiny interpretační tradice. Byl si vědom toho, že skutečný výraz je založen

na tvarové čistotě – nečistý tvar dává nečistý výraz. Znamá díla očišťoval od letitých nánosů interpretačních manýr a zároveň prosazoval tvorbu autorů 20. století. Zvláště blízkými skladateli mu byli J. Suk a S. Prokofjev. Roku 1957 uvedl na Pražském jaru v československé premiéře 2. klavírní koncert D. Šostakoviče (zkomponovaný v témže roce). V době působení v Československém rozhlasu se kromě jiného systematicky věnoval nahrávání děl svých českých současníků; mezi více než stovkou Jiráčkových rozhlasových snímků nalezneme díla O. Ostrčila, L. Vycpálka, R. Karla, J. Řídkého, E. Hlobila, I. Krejčího, P. Bořkovce, O. Jeremiáše, V. Trojana, J. Srnky, V. Sommera, K. Slavického, J. Podešvy, J. Hanuše, O. Máchy aj. Velký význam mají i Jiráčkovy kompletní nahrávky oper: Armida A. Dvořáka, Nevěsta messinská Z. Fibicha, Lucerna V. Nováka, Paleček P. Bořkovce, Honzovo království O. Ostrčila. Za zvláštní zmínku však stojí kritikou vysoce oceněná kompletní rozhlasová nahrávka Prokofjevovy opery Vojna a mír, grandiózního, téměř čtyřhodinového díla s více než 60 rolemi.

## MgA. Jiří Hraše

### Hana Neoveská, roz. Procházková

20. 8. 1935 Praha

*rozhlasová technička, hlasatelka*

Narodila se jako Hana Procházková otci dozorcí Dopravního podniku a matce prodavačce. V létě 1953 složila maturitu na žižkovském gymnáziu. Požádala o přijetí do rozhlasu: „Velmi se zajímám o rozhlasovou práci a chtěla bych pracovat v některém oddělení Čs. rozhlasu. Mám ráda recitaci a umím dobře rusky slovem i písmem, a proto bych se nejraději zajímala o práci rozhlasové hlasatelky. V recitaci jsem vyhrála první a druhou cenu v STM. Velmi by se mi líbila práce v dětském vysílání nebo v dramatickém odboru.“

Čs. rozhlas ji od 4. 9. 1953 přijal jako techničku s určením pro provoz zahraničního vysílání (ZV). Patrně jí tu mohl být na prospěch druhý cizí jazyk – francouzština. Platové zařazení vykazuje profesní hodnocení jako technička zvukozápisu (1953) a posléze (1954) jako technička s rozhlasovou praxí, již jsou svěřovány úkoly ve speciální technické skupině a samostatně natáčí program všech sekcí ZV.

Ke dni 11. 3. 1957 byla na základě úspěšného konkurzu přeřazena mezi rozhlasové hlasatele. Příjemný, měkce znějící hlas a inteligentní projev založily její úspěch v hlasatelské praxi.

V roce 1961 nastoupil v Praze jako slovenský hlasatel Miroslav Neoveský (od roku 1957 byl hlasatelem v Bratislavě).

Uzavřeli manželství v roce 1962. Dítě se jim narodilo v květnu 1964.

Léto 1968 trávili manželé na dovolené v Beskydech a tam je zastihl příchod okupačních vojsk. Ihned se oba zapojili do protiokupačního vysílání ostravského rozhlasu.

K 1. 4. 1969 byl pro Hanu Neoveskou připraven návrh na zvýšení platu, ale nebyl realizován. Oba manželé požádali totiž o rozvázání pracovního poměru k 31. 5. 1969 a společně emigrovali z republiky a zřejmě dodnes žijí v USA.

Mgr. Robert Škarda

## František Vajnar

15. 9. 1930 Strašice u Rokycan

František Vajnar je dnes právem řazen k předním českým dirigentům 20. století, který se dokázal prosadit i v mezinárodním měřítku. Předobraz budoucího povolání měl ve svém otci, který ve Strašicích vedl dechovou kapelu. První hudební vzdělání získal od skladatele a teoretika Antonína Modra.

Vajnar začínal nejprve jako houslista a v roce 1945 nastoupil na Pražskou konzervatoř do houslové třídy Karla Šnebergera. O tři roky později byl přijat na dirigentské oddělení a stal se žákem Aloise Klímy, tehdejšího šéfdirigenta rozhlasového orchestru v Brně a později v Praze. Během studií získal zkušenosti jako orchestrální hráč v pražském Národním divadle (1951–1953), více se však začal věnovat dirigování. Po absolutoriu v roce 1952 až do roku 1979 prošel několika českými divadly, kde si získal jméno renomovaného operního dirigenta. Postupně působil v Armádní opeře Praha (1953–1955), Hudebním divadle v Karlíně (1955–1960), Státním divadle Ostrava (1960–1962), ve funkci šéfdirigenta v Divadle Ústí nad Labem (1962–1974) a Národním divadle v Praze (1974–1980).

V roce 1979 dostal Vajnar nabídku z Československého rozhlasu, aby převzal taktovku rozhlasových symfonií po Jaroslavu Krombholcovi, který odstoupil ze zdravotních důvodů. Pro Vajnara bylo toto místo velice lákavé a odpovídalo jeho uměleckému naturelu. Proto ho bez váhání přijal: „Když mi bylo nabídnuto místo šéfdirigenta SOČR, ani na chvíli jsem nezaváhal. S členy orchestru jsme se už dávno poznali jak umělecky, tak lidsky a mne navíc lákala studiová práce, která se podstatně liší od přípravy symfonického koncertu nebo operního představení... v rozhlasu se jde cestou neekonomičtější a efektivnější. A to se mi zamlouvá.“<sup>1</sup> Nejprve byl dirigentem orchestru, skutečným šéfdirigentem se stal až v roce 1982, kdy přijal také funkci uměleckého vedoucího hudebních těles (orchestrů a pěveckých sborů). Do té doby byl hlavním dirigentem, pověřeným úkoly šéfa orchestru, Josef Hrnčíř. Vajnar byl umělcem velice činorodým a umělecké úkoly plnil nejen doma, ale i v zahraničí. V době, kdy působil v SOČRu, nalezneme jeho jméno také na šéfdirigentském místě u Komorního a symfonického orchestru ve švédském Örebro (1980–1982) a na pozici dirigenta v České filharmonii (1982–1984).

V rozhlasovém orchestru působil Vajnar do roku 1985 a dosáhl uznání své práce. Například šéfredaktor Hlavní redakce hudebního vysílání Ladislav Kubík zhodnotil v roce 1983 Vajnarovu práci takto: „Zasl. umělec František Vajnar patří mezi špičkové československé dirigenty. Jeho příchod do funkce šéfdirigenta SOČRu znamenal výrazný umělecký přínos, který je patrný na celkové úrovni tělesa a jeho pracovním stylu. V rozhlasové práci se velmi dobře uplatňuje jeho mnohostrannost, široký repertoár a schop-

dirigent

nost přístupu k různým hudebním slohům a žánrům. Vůči orchestru působí inspirativně, má přirozenou autoritu.“<sup>2</sup> Přes tyto pozitivní momenty byl však Vajnarův odchod z rozhlasu provázen problémy osobního rázu. V historii SOČRu se dočteme, že „po nepravě korektním jednání ze strany nejvyššího vedení rozhlasu se svého místa vzdal a vrátil se do Národního divadla“.<sup>3</sup>

V Národním divadle vydržel do roku 1987, další štačí pak byla Státní opera Praha v letech 1991–1993. Dlouhodobě stál také v čele souboru Collegium musicum Pragense (1968–1993), s kterým se věnoval převážně starší hudbě. V letech 1991–2001 svou dirigentskou dráhu zakončil působením u Filharmonie Hradec Králové. Během tohoto angažmá přišla Vajnarovi nabídka z Tokia vést na univerzitě dirigentské oddělení. Přestože Vajnar podepsal smlouvu na dva roky, do Tokia kvůli nemoci nakonec neodjel. Nad nemocí však zvítězil a k dirigentskému pultu se posléze vrátil.

Nahravací činnost byla pochopitelně hlavní náplní Vajnarovy pětileté práce v rozhlasu, natáčel však hojně po celou dobu své dirigentské kariéry. Výčet jeho nahrávek zahrnuje nesmírně široký repertoár, za pozornost stojí například mnoho jedinečných snímků operních árií. Již při nástupu do rozhlasu v roce 1979 Vajnar píše: „V pražském rozhlasovém studiu jsem asi od roku 1963 natočil stovky snímků s orchestry SOČR, Národního divadla, FOK, PKO a dalšími z oblasti symfonické, operní (řada oper v čsl. premiérách) a komorní tvorby.“

Přestože František Vajnar nebyl členem žádné politické strany<sup>4</sup>, byl v dobách tzv. normalizace za svou činnost mnohokrát oceněn. Vedle krajských ocenění získal např. v roce 1978 Zlatou desku Supraphonu, v roce 1980 titul Zasloužilý umělec. Z mezinárodních úspěchů stojí za připomenutí nastudování Prodané nevěsty v australském Sydney nebo 4. cena na soutěži v Riu de Janeiru. Úspěšně vystupoval s orchestry v desítkách zemí světa.

Vedle praktického dirigování vyvíjel Vajnar již od roku 1974 bohatou činnost pedagogickou na pražských hudebních školách. Po ročním působení na Pražské konzervatoři trvale zakotvil na Hudební fakultě AMU, kde v roce 1999 získal akademický titul profesora. Vychoval řadu dirigentů mladé generace, kteří dnes úspěšně působí v hudebním životě, např. Tomáše Netopila, Marka Štryncla, Stanislava Vavříčka nebo Jiřího Maláta.

### Poznámky:

1 Vajnar, František, Rozhlas a já, Rozhlas č. 40/1984

2 Umělecké hodnocení L. Kubíka in: osobní spis F. Vajnara, uložený v rozhlasovém archivu

3 <http://www.rozhlas.cz/socr/historie/>

4 Uvedeno in: Dotazník při nástupu do Československého rozhlasu 1. 10. 1979, součást osobního spisu F. Vajnara, uloženého v rozhlasovém archivu

Radim Kolek

## Klement Slavický

22. 9. 1910 Tovačov, okr. Přerov – 4. 9. 1999 Praha

*hudební skladatel*

### „Psal jsem, co jsem cítil, že musím napsat.“

Klement Slavický pocházel z muzikantské rodiny. Jeho otec vystudoval varhanickou školu v Brně a byl jedním z prvních žáků Leoše Janáčka. Později působil jako regenschori v Tovačově a Přerově a byl vyhlášeným improvizátorem (věnoval se mimo jiné stavbě houslí a jeho nástroje byly dokonce i ve sbírce J. Kociána). Specifika tohoto hudebního prostředí samozřejmě ovlivnila pozdější tvorbu K. Slavického, i když on sám později tvrdil, že jeho největším zážitkem bylo v tomto období setkání se Sukovou hudbou, především s Písní lásky a Serenádou pro smyčce.

Přes své moravanství, které jej spojuje s Janáčkem a Novákem, se stal Suk jeho idolem a logickým cílem byla jeho touha a záměr u něj studovat. Suk však učil pouze na mistrovské škole, a tak se jeho prvním učitelem na konzervatoři stal K. B. Jiráček (1927–1931). U Josefa Suka poté studoval v mistrovské třídě, kterou absolvoval v roce 1933.

Slavický se nevěnoval za dob studií pouze skladbě, ale i dirigování (P. Dědeček, V. Talich), klavíru (I. Štěpánová-Kurzová) a viole (F. Stupka). Po studiích a vojenské základní službě se začal rozhlížet po zaměstnání. V Radiojournalu působil nejen jeho učitel skladby K. B. Jiráček, šéf hudebního oddělení a později odborů, ale i jeho kolegové a přátelé – Miloslav Kabeláč a Iša Krejčí. K. Slavický, který logicky cítil možnosti tohoto týmu, svého osobního rozvoje a uplatnění svých schopností a zkušeností, se přihlásil do hudební redakce a byl přijat jako hudební režisér, lektor a příležitostně též jako dirigent rozhlasového orchestru.

Při jednom odpoledním hudebním programu se zde seznámil i se svojí budoucí manželkou – Vlastou Voborskou. „*Tehdy jsem netušil, že bychom si mohli být osudem, později jsem poznal její hudební a kulturní zájem – byla dobrá zpěvačka a pianistka. Hodně nás sblížovalo to, že pocházíme z muzikantských rodin.*“ (Otec Voborské byl žákem A. Dvořáka.) Vlasta Voborská ovládala dokonale několik jazyků a patřila od 1. 1. 1936 k prvním hlasatelkám Radiojournalu vedle Marie Magdy Tomanové a Olgy Walló. Velmi brzy, již v roce 1941, po nástupu Heydricha, musela odejít. Kancelář K. H. Franka totiž překontrolovala záznam odpovědi na Londýnskou tryznu za prvních 250 popravených a označila ji za sabotáž. Do rozhlasu se vrátila až 11. 5. 1945 a zůstala do narození syna Milana.

K. Slavický sám činnost v rozhlase považoval za školu praktického poznávání hudby v celé její šíři – střídaly se zde pořady s hudbou orchestrální, vokální i komorní a K. B. Jiráček své mladší kolegy orientoval na nové kompozice, což pro Slavického znamenalo objevování a seznamování se s mimořádnými osobnostmi a pronikání do jejich kompozičních postupů.

Před válkou se v kompozici věnoval především instrumentální tvorbě – u K. B. Jiráčka Fantazie pro klavír a orchestr (1931), u Suka Smyčcový kvartet (1933), Dvě skladby pro violoncello a klavír (1936) a Trio pro hoboj, klarinet a klavír (1935).

Svoji touhu po velkých formách („*Mým snem jsou velké formy, které mně vyhovují svou širokodedochostí a velkými možnostmi gradačními*“) uplatnil již v letech 1939–1940.

V Symfoniettě pro velký orchestr č. 1 „Impetus“ – Útok (1940) reaguje na Mnichov a následnou fašistickou okupaci. Toto dílo označuje za jeden ze základních kamenů své první etapy. Symfonieta je v krátkém sledu následována několika dalšími, ve většině vokálními kompozicemi – Svě matce, Přírodě, Duchovní písně a Zpěv rodné země. Slavický nebyl jediný, který v tomto čase uplatňoval lidovou melodiku ve svých skladbách. Lidová píseň byla ve válečných letech hlasitým projevem národního života a citění a stala se vlasteneckým vyznáním. Válečná tematika se poté ještě objevuje v mužském dvojsboru Lidice (1945). Inspiraci ve folklorní hudbě, především moravské, hledá i po válce v několika dalších skladbách – Vonička, Šohajé, šohajé a Tři skladby pro klavír (1947). Poslední z nich, dnes v podstatě jeho nejhranější komorní skladba doma i v zahraničí, byla vydána ve velkém nákladu, ale vzápětí, v roce 1949, byly všechny výtisky zničeny, protože kompozice byla označena za formalistické dílo.

K. Slavický byl zaměstnán v rozhlase do roku 1951, kdy byl propuštěn společně s Františkem Kožíkem a mnoha dalšími. Po absolvování politické školy byl totiž dvakrát vyzván ke vstupu do strany, což pokaždé odmítl. Odchod z rozhlasu pro něj znamenal zároveň i vyloučení ze Svazu čs. skladatelů na pět let. Ocitl se tak najednou bez zaměstnání, bez příjmů s manželkou a malým dítětem. Po třech měsících mu nově založený Český hudební fond nabídnul stipendium na napsání kantáty na Ostravu, což opět odmítl, a začal pracovat na Moravských tanečních fantaziích.

Po výpovědi z Československého rozhlasu, v existenční nejistotě, vznikají ta nejlepší díla – Moravské taneční fantazie (1951), Rapsodické variace na moravské téma (1953), Tři fresky pro varhany (1957) a Sonáta pro klavír – Zamyšlení nad životem (1958).

V období ovlivněném socialistickým realismem se tedy K. Slavický opět vrátil k lidovému umění a poezii. Moravské taneční fantazie, které jsou dnes považovány za jeho nejznámější a nejúspěšnější skladbu, byly komponovány v zimě 1950–1951. Tato třídílná suita má blízko k moravskému Slovácku, ale není citována jediná skutečná lidová píseň.

Bylo překvapivé, že Česká filharmonie přes nelihost oficiálních míst na svém prvním zahraničním zájezdu v roce 1955 v Londýně a Amsterdamu uvedla právě toto dílo. Moravské taneční fantazie byly spolu s Rapsodickými variacemi úspěšné i na Přehlídce nové tvorby (1954), po které se ale strhla ostrá diskuze a dílo bylo tehdejšími oficiálními představiteli svazu uznáno za „...scestné a brzdicí dovršení kulturní revoluce“. Protestoval pouze Václav Trojan. Opětovné přijetí a oficiální uznání této skladby bylo doprovázeno trapnými výmluvami, že vše znělo lépe v novém přepracování, zkrácení a v lepší interpretaci České filharmonie vedené Karlem Ančerlem.

V roce 1955 vznikl cyklus písní na slova moravské milostné poezie Ej, srdénko moje. Slavický se rád vracel k lidové poezii. „*Je to zcela prosté. Jistě pro svou nevyčerpatelnou stupnici citů, pro své základní lidské tužby – štěstí, svobodu, lásku. Tyto lidské pracity nemohou nikdy ztratit svou působivost, neboť jsou základem, jako věčné principy lidství.*“ Tato díla v podstatě završila „folklorní“ období a v dalších dílech se Klement Slavický od přímých vlivů lidové hudby již odklání. Cítil, že přišel čas, aby se přihlásil se silnějším osobním vyznáním, se zřetelnějším autorským rukopisem – vznikají Symfonietty č. 2, č. 3 a č. 4 (1962, 1980 a 1984) a četná díla komorní s virtuózní koncepcí. Tento přelom je patrný již ve Třech freskách pro varhany (1957–1958) a především v Sonátě pro klavír „Zamyšlení nad životem“ (1958), která opět vyvolala vlnu nevole ve Svazu čs. skladatelů. Následují Madrigaly (1959), Suita pro hoboj a klavír (1960) a Musica monologica pro harfu (1967). Po několika letech přišla uvolněnější atmosféra, přicházely ceny a v roce 1967 mu byl udělen titul Zasloužilý umělec. Tuto naději vzápětí vystřídala normalizace a opětovné vylovení ze svazu skladatelů, tentokrát na 10 let.

V roce 1970 („...když velké naděje jara 1968 přejely pásy tanků a pohřbil je duben 1969, zmocnil se

*mě velký smutek*“) píše Žalmy na texty starého zákona. „*Měl jsem za sebou zlá léta a sotva se mně podařilo pookřát, znovu se rozestřely těžké mraky.*“ Opět izolace a přezírání, tím tíživější, že autor právě dosahoval vrcholu své umělecké práce. Přes omezenou prezentaci byl však stále považován za stěžejní tvůrčí zjev naší novodobé hudby.

Osobně si Slavický dost cenil Sonáty přátelství pro housle a klavír, věnované památce Alberta Schweitzera (1974), ale především Symfonietty č. 4 Pax hominibus in universo orbi – Mír lidem po vší zemi, věnované 40. výročí založení OSN, za kterou byl oceněn Zlatou medailí (1985). Slavický směřoval k tomuto velkolepému dílu a k vyjádření velkých humanistických idejí již od Sonáty přátelství, jako introvertního, těžce nalezeného sdělení, přes klavírní sonátu Zamyšlení nad životem.

Paradoxem bylo, že počátkem roku 1989 mu byl navržen a schválen titul Národní umělec. Klement Slavický, který se o tom dozvěděl právě ve dnech, kdy byly potlačeny demonstrace k uctění dvacátého výročí oběti Jana Palacha, odmítl tento titul přijmout.

Slavický byl nejen vyhraněným skladatelem a uměleckou osobností velkého formátu, ale nikdy se nezpronevěřil své umělecké cti, jednoduše řečeno – nedal se koupit, což mu způsobilo mnoho nepříjemností a zákazů činnosti. Nenajdeme u něj jediné dílo, které by autor podřídil ideologickým požadavkům doby.

Byl jedním z hlavních iniciátorů obnovení činnosti Umělecké besedy se snahou o součinnost různých druhů umění a povznesení úrovně hudebního života. Cenil si poctivosti v životě i umění a byl jedním z těch, které nikdy nikdo neviděl se někam tlačit.

„*Pokládám za velmi důležité, aby každý umělec pracoval v prvé řadě sám na sobě, k dosažení tvůrčí poctivosti, odvahy a zodpovědnosti k sobě i k těm, jimž je dílo adresováno.*“

**Mgr. Jiří Hubička**

## **Josef Bezdíček a jeho jubilejní rozhovor**

**30. 9. 1900 Hodonín – 6. 7. 1962 Praha**

*herec, režisér a pedagog, jeden ze zakladatelů oboru rozhlasové režie*

Tak, jak je u některých osobností rozhlasové minulosti, jež jsme se rozhodli, ať už pro jejich zásluhy či prostě jen proto, že si připomínáme jejich výročí, složitě najít jakékoli bližší a jen trochu konkrétní údaje z jejich života a práce, tak je tomu v případě Josefa Bezdíčka naopak – o jeho rozhlasovém působení je obtížné najít cokoli, co by už nebylo řečeno, napsáno, zaznamenáno.

Je tomu tak zcela bez diskusí proto, že Bezdíček patří k těm rozhlasovým osobnostem, o nichž plným právem hovoříme jako o „zakladatelích“. Ten pojem není míněn v onom „zakladatelském“ vztahu, v jakém vnímáme „otce zakladatele“ Svobodu, Čtrnáctého, Šourka a další, kteří stáli u kolébky technického zá-

zraku rozhlasu a společnosti Radiojournal. Bezdíček je označován za zakladatele jedné nesmírně důležité rozhlasové profese. Někdo může namítnout, že nebyl zdaleka první, kdo je v rozhlasové historii zmiňován jako režisér. Ano, role režiséra se už před ním ujímal občas Adolf Dobrovolný, stejně tak jako Miloš Čtrnáctý, prvním stálým režisérem rozhlasové činohry byl pak od roku 1927 Jaroslav Hurt. Ti všichni sedávali za režijním stolkem, jejich vnímání režie však bylo ještě výrazně v zajetí divadelní tradice, během jejich pokusů o uvádění činohry do rozhlasového vysílání se teprve v náznacích rodilo a tříbilo to, co v plném slova smyslu založil Josef Bezdíček – a sice rozhlasové specifické uchopení realizace textů.

Nechci zde znovu rekapitulovat jednotlivé body cesty, které Bezdíčka na práh rozhlasové režie přivedly. Namísto opakování faktů a okolností, jež jsou uvedeny v nejednom medailonu zasvěceném režisérovi (např. v knize 99 rozhlasových osobností, vydalo Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, Praha 2008), nabízím zde doslovný přepis rozhovoru, který v roce 1960, u příležitosti režisérových 60. narozenin, s Bezdíčkem v rozhlase vedl dr. Jan Wenig. Ani v tomto rozhovoru, byl natočen dva roky před Bezdíčkovou smrtí, nenalezneme nic převratně překvapivého, neodhalíme žádnou záhadu, která by snad měla změnit úhel našeho pohledu na Bezdíčkovu osobnost. Zazní v něm však přesto některé detaily a podrobnosti, které se životopiscům a autorům medailonů mohly zdát příliš nepatrné a nevýznamné pro „globálně“ hodnotící pohled, detaily, které však každý lidský příběh zživotňují a ozvláštňují.

**J. Wenig:** Na začátku našeho předjubilejního pohovoru bych se tě, Josefe, rád zeptal, jak a kdy ses k rozhlasové režii dostal. A ještě něco: jestli to znamenalo pro tebe jako divadelníka práci tak nějak dokonale odlišnou.

**J. Bezdíček:** Kdy jsem se vlastně dostal k první rozhlasové režii? Především je to už hodně dávno, možno říct už v útlém věku. Ne v mém vlastním, ale v rozhlasovém. Začalo to už v Bratislavě, v osmadvacátém nebo devětadvacátém roce, kdy tam pražský Radiojournal, jak se tehdy rozhlasu říkalo, založil odbočku. Byl jsem tenkrát členem činohry Slovenského národního divadla a do rozhlasového studia, jestli tak bylo možno nazvat adaptovanou kancelář v Plodinové burze, jsem se dostal poprvé jako herec v první činohře, kterou bratislavské Národní divadlo vysílalo rozhlasem. To byl tehdy jakýsi zárodek divadla u mikrofonu. Docela primitivní a pro divadlo nebylo to vysílání záležitostí uměleckou, ale jen obchodní. Rozhlas nabídl divadlu paušální honorář za vysílání a to jej přijalo jako vítaný subvenční příspěvek.

Šéf činohry vybral z činoherního repertoáru činohru s nejmenším obsazením. Ne sice z rozhlasově uměleckých důvodů, ale proto, aby byl provozovací náklad co nejnižší, protože jsme dostávali za vystoupení honorář. Od pěti do dvaceti korun. Šéf činohry nás potom odvedl do studia, kde po krátké informativní zkoušce se jelo s vysíláním naostro. Bez kontroly, bez úpravy textů, bez jakýchkoli pokynů. S výjimkou příkazu, že se musí mluvit zřetelně a na mikrofon. Mikrofon byl jediný v celém studiu. A tak jsme hráli před mikrofonem jako na jevišti, přehrávali, křičeli a tak dále.

Rozhlasový režisér neexistoval, neměl ostatně ani kde existovat, protože u studia byla pouze technická kabina, komůrka, kde se krčil u jediného mixingu technik před nestvůrným aparátem. Režisér divadelního představení byl ovšem ve studiu přítomen, ovšem jako herec. Svoji režisérskou autoritu mohl projevit jen němě zoufalým lámáním rukama nad hlavou nebo neslyšným, někdy ovšem bohužel také sly-

šitelným podupáváním, když herec nenastoupil včas k mikrofonu anebo když něco zbreptal.

Je škoda, že tehdy ještě dávno neexistoval magnetofonový záznam takového představení. Bylo by to pro dnešního posluchače nadmíru zábavné, asi tak jako kdyby se díval na první němé filmy. Ale zároveň si říkám, že to byla pro mne jakási perspektivní výhoda. Protože po poslechu takového záznamu byl bych asi propadl skepsi a patrně bych se k rozhlasu nikdy nepřipoutal.

Zní to snad poněkud protismyslně, ale skutečnost je taková, že právě tento nedostatek kontroly mi dával odvahu zabývat se uměleckou stránkou rozhlasu teoreticky. Nějak mi rozhlas začal připomínat němý film, kde obraz beze slov je nahrazen slovem a zvukem, jemuž zase chybí obraz. A tak jsem si pro zábavu napsal jakési pojednání o tomto srovnání. Přirozeně, že jsem je nikdy neuveřejnil a dnes už ani nevím, kde je mu konec.

To bylo také ještě v Bratislavě, v době, kdy byl němý film na vrcholu svého vývoje a zároveň i na sklonku své slávy. Měl jsem němý film velmi rád, právě proto, že pracoval pouze obrazem a že pro tuto svoji jednostrannost vyžadoval i od režiséra i od herců značnou uměleckou vynalézavost v kompozici i v projevu. A snad právě proto, v lítosti nad koncem němého filmu, jsem začal nejasně tušit, že se v rozhlase rodí nějaká nová umělecká disciplína, určená nikoli pro zrak, ale teď už pro sluch.

A tak když mě potom bratislavský Radiojournal vyzval, abych s ním externě spolupracoval, ovšem jako dramaturg a režisér, bez váhání jsem souhlasil.

Ty moje bratislavské začátky v rozhlase znamenaly pro mne vlastně učednická léta, která se vyznačovala sháněním slovenských aktovek, poněvadž jsem tam zároveň dělal dramaturgii. Sháněl jsem je po všech možných antikvariátech, upravoval jsem si povídky a také jsem se vlastnoručně pokoušel o sestavu jakýchsi pásem. Ale zatím jsem na pevnější spolupráci s rozhlasem nepomyslel.

A vzpomínám si taky, že jsem se zúčastnil soutěže na slovenskou rozhlasovou hru, kterou vypsal Praha, a že jsem získal tehdy první cenu (*Vzbura na salaši, 1930 – pozn. autora*). Hra měla už určitou rozhlasovou formu, která vyžadovala režii i režijní poslechovou kontrolu, a když jsem ji měl uvést v Bratislavě, nastaly značné rozpaky. Protože jsem požadoval, abych mohl vést režii podle poslechu, z režijní kabiny, která ovšem neexistovala, a také bylo zapotřebí směšovacího zařízení, mixingu, které by spojovalo jednotlivé scény. No nakonec se všechno potřebné stlouklo dohromady, i když jsem byl sledován poznámkami, že si zbytečně vymýšlím, že to všechno nemá cenu a podobně. Jenom technika a několik herců se zaujalo pro věc, a tak jsem režii první rozhlasové hry a k tomu své vlastní provedl už v Bratislavě. No, tak bych ji už dneska nechtěl poslouchat.

**Wenig:** Pak ovšem už přichází Brno, ta slavná brněnská epocha. Ten pokrokový a nový přístup k rozhlasové hře. Ty jsi do Brna přišel z Bratislavy přímo k divadlu nebo do rozhlasu?

**Bezdíček:** Po Bratislavě byl jsem ještě asi půldruhého roku v Praze. A do Brna jsem přišel také jako herec, jako člen brněnského divadla. A pracoval jsem nějaký čas s rozhlasem ještě externě. To už jsem byl ale rozhlasovou prací tak zaujat, že jsem se na výzvu Dalibora Chalupy rád vzdal divadelní dráhy, byl jsem asi deset let u divadla, a přešel jsem k rozhlasu definitivně. A tehdy pro mne nastala skutečně radostná práce. Chalupa byl tehdy vedoucím literárního oddělení a ten mi tehdy jako můj starý přítel, se kterým jsem si velmi dobře rozuměl, ponechával neomezenou volnost ve výběru repertoáru, a inženýr Slavík, ředitel se vzácným smyslem pro umění, ochotně a iniciativně vycházel vstříc našemu experimentálnímu řádění. No... řádění... experiment! Ono totiž všechno tehdy, co se odchylovalo od tehdejší normy vysílání her, to všechno byl experiment. A protože tato norma byla do té doby více než měkká, bylo například už experimentem zavedení tří až čtyř zkoušek na rozdíl od dosavadní jedné informativní, ve které se herci seznámili s textem, někdy při ní teprve rozřezávali brožovanou knížku, a generálky, na které hra, nejčastěji aktovka, prošla s příslušnými zvuky obvykle bez zastávky. To bylo do té doby celkem všechno.

Těch zvuků bylo ovšem minimálně. Ani dveře, které teď naproti tomu dnes straší v rozhlase snad až příliš často, nebyly zvukově naznačovány. Nanejvýš nějaký ten zvonek na sluhu, či co. No a když se jednou náhodou stalo, že režisér, který zároveň zastával funkci inspicienta ve studiu, zapomněl do vysílání ten zvonek obstarat, klidně místo zazvonění zahlaholil do mikrofonu: cililink! A šlo se klidně dál.

Experimentem a objevem zároveň bylo tenkrát skutečně všechno, co jen trochu odlišovalo hraní v rozhlase od hry na jevišti. Ovšem třebaže brněnská studia byla tehdy vybavena daleko moderněji a účelněji než bratislavská, bylo možno hrát na několik mikrofonů, režisérská kabina byla také k dispozici, hrálo se povětšinou zase na jeden mikrofon, režisér dlel postaru ve studiu a herci hráli, jako by stáli na jevišti a mluvili ke druhé galerii, tedy stejně, jako tenkrát v Bratislavě.

Rozhlasové úpravy her se sice už začaly provádět dřív, ale tak, že se prostě prepisovaly scénické poznámky a zněla-li například poznámka v textu hry – Petr (osamí na jevišti a zapálí si cigaretu), vypadal její rozhlasový přepis asi takto: Petr: Nyní jsem sám a zakouřím si.

Naše experimentování nebylo tehdy tedy nic světoborného, šli jsme pouze po logice emotivního a myšlenkového vnímání poslouchajícího člověka. Odtud jsem si vyvodil dva základní rozhlasové cíle: text hry musí být pro posluchače i situačně přehledný, nesmí jej mást a přetěžovat jeho fantazii, ale musí na druhé straně ponechávat posluchačově fantazii dostatečně volné pole. A za druhé jsem se snažil o to, abych u herců docílil odstranění toho vnějšího hereckého projevu, jevištně předimenzovaného a často nepravdivého. A obojí bylo nutno zdolávat

krok za krokem. Proto jsem si dramaturgické úpravy textů prováděl převážně sám a z herců jsem si vybíral především zase ty, kteří byli mým představám o pravdivém projevu nejbližší. A dnes z odstupu zjišťuju, že to byli převážně herci opravdu realističtí, neozdobní, neproklamativní a nedeklamativní.

**Wenig:** Ovšem možná, že to bylo taky repertoárem. Když už mluvíme o tom repertoáru, myslím, že se tenkrát hodně překládalo, hodně cizích her. V zahraničí měli, pokud si vzpomínám, s rozhlasovou dramatikou už víc zkušeností. A teď bych rád věděl, kdo vám v Brně nejvíc podal pomocnou ruku. Myslím kromě Kožíka, který začal brzy psát rozhlasové hry, z nichž třeba takový Cristobal Colón je dneska rozhlasovou hrou skutečně klasickou.

**Bezdíček:** No, tady musím začít zase trochu zeširoka. Překládali jsme sice hry z cizího repertoáru, ale naším hlavním cílem bylo přinést do programu svébytnou rozhlasovou hru naši. To byl Chalupův a můj třetí nejvyšší cíl. Jistě, že jsme museli nejprve získat o tom, jak by měla rozhlasová hra vypadat, určitější představu. Konfrontovat vlastní představu se skutečnými rozhlasovými hrami, v nichž hlavně vynikali Němci, Francouzi a tak dále. Ale vybrat z nich hry do repertoáru, to nebylo zase tak lehké, když jsme se nechtěli spokojovat s konvenčním zbožím bez myšlenky. Naše rozhlasová hra byla tehdy ještě úplně nemluvně. Vzdor všem soutěžím, které pořádal pražský Radiojournal a z nichž vycházely jakési zkrácené divadelní hry. A protože tyto soutěžní hry si Praha od vysílala sama, sáhli jsme ke svépomoci a pokoušeli jsme se dělat z brněnských beletristů a básníků rozhlasové autory. Byla to mravenčí práce, s každým jednotlivým autorem, ale mohu říci, že jsme se setkávali u nich s velikým pochopením a smyslem pro to umělecky nové, co jim rozhlas nabízel.

Byli mezi nimi například, jen namátkou si vzpomínám, R. Gabřina, Mirko Elpl, František Heřmánek a jiní. Ale rozhlasový hřebík uhodil na hlavičku teprve František Kožík se svým Cristobalem Colónem, ve kterém spojil v dokonalou uměleckou jednotu dramatické prvky s básnickými a vytvořil tak první rozhlasovou dramatickou báseň. A ta po formální stránce byla dodnes sotva překonána.

S příchodem Kožíkovým a jeho zásluhou se pak podstatně rozšířila naše zahraniční dramaturgická základna. Kožík jako dramaturg získal pro nás rozhlasové hry Belgičana T. Fleischmanna, avantgardního Francouze J. Cousteaua a jiných a jiných.

A vybírali jsme z nich hry převážně společensky kritické. Samozřejmě, že jsme si vysloužili od tehdejšího pražského vedení řadu výtek, že pěstujeme kosmopolitismus, tak se tehdy nepřímou řečí levě orientovanému internacionalismu.

(Rozhovor vysílal Československý rozhlas 12. 9. 1960.)

MgA. Jiří Hraše

## Jan Čermák

7. 10. 1870 Velké Meziříčí – 6. 3. 1959 Praha

*průkopník techniky a zakladatel brněnského vysílání*

Byl to fanda technických novinek, aktivní Sokol, závodník v běhu, bruslař, cyklista a automobilový závodník. Jeho nejslavnější obor byla ovšem aviatika. V 90. letech předminulého století létal doma i ve Francii volným balonem, roku 1895, v době konání národopisné výstavy, vzletl 21. července s Františkem Hůlkou do výše 1 500 m a let trval jednu hodinu.

Byl rozhodnut zkoušet své schopnosti v řízení motorového letadla. Vydal se proto r. 1907 do Ruska, aby tam vydělal peníze na investici do nákladného sportu. (Tady mne ovšem nad biografickými údaji přepadají pochybnosti. Píše se, že byl finančně zajištěn z výnosů rodinného tzv. Podskalského mlýna. Byl to velký parní mlýn ve Velkém Meziříčí. Cesta do Ruska ovšem ukazuje na patrně omezené možnosti z mlýnských zdrojů. Až bude řeč o financování pražské rozhlasové stanice, bude se mluvit o půjčce mlynářky Čermákové – i když jí manžel patrně byl radou. Vypadá to, že manžel úspěšně peníze roztáčet, zatím co manželka je – nebo svůj díl? – úspěšně investovala. Tak či onak, nakonec byl mlýn prodán.) V letech 1905–1906 zřídil v Rostově na Donu továrnu na umělý mramor a cementové výrobky. Na Kavkaze rýžoval zlato, které později věnoval na Fond republiky. V republice pak stál s manželkou u zrodu společnosti American Film, pozdějšího Lucernafilmu Miloše Havla.

V Čechách byla na počátku století řada aviatiků, soutěžících o prvenství. V Pardubicích se snažil Jan Kašpar, v Plzni Jan Čermák. Letecký sport spočíval tehdy převážně ve střídavých vzletech a pádech s poškozením letounu, případně i pilota. Čermák se po návratu z Ruska věnoval (s podporou Vzduchotechnického klubu) zdokonalení svých pilotních zkušeností. Kašpar po dalším neúspěchu svého stroje získal peníze od otce, aby si mohl koupit hotový a vyzkoušený stroj francouzské výroby. 16. 4. 1910 provedl okružní let, první mezi Čechy. „Létání na letadle koupeném, to bylo něco, nad čím jsme my, letci s letadlem vlastní výroby a s pěkným výkonem, ohrovali nos,“ okomentoval to později Jan Čermák. A sám se stal prvním Čechem, který získal pilotní diplom Mezinárodní letecké federace FAI s číslem 23, a to dne 14. 7. 1911. Kašparovi se to nezdařilo. Čermák (ještě r. 1911) podnikl úspěšné letecké turné na Balkán. Produkce předvedl v Temešváru, Aradu, Subotici, Velkém Varadinu, Záhřebu, Varaždinu, Bělehradě, Niši, Sofii, Varně a Sarajevu. Prováděl s letadlem tzv. akrobatické osmičky a byl nazýván žonglér vzduchu. Ovládal i střemhlavé a noční lety. Psal o tom tamější tisk, české noviny nechtěly ohrozit prvenství Kašparovo, a tak převážně mlčely. Za

I. světové války působil Čermák jako zkušební pilot. Republika mu pak udělila r. 1923 legitimaci Čs. aeroklubu č. 1. A on – absolvent pouhých dvou let vídeňské polytechniky – získal i inženýrský titul. Naposledy vzletl ve svých 75 letech r. 1945 při otevření sportovního letiště u Prahy.

K rozhlasovému vysílání se dostal trochu oklikou. „Měli jsme sice plnou hlavu plánů, ale málo peněz k dispozici,“ vzpomíná redaktor Čtrnáctý, tehdy „chef“ vysílání. „Inženýr Svoboda snažil se zlikvidovat svůj filmový obchod, ale nešlo to tak rychle, jak bychom byli potřebovali. V nejhorší chvíli, když už celá věc zdála se být ztracenou, objevila se záchrana v osobě paní Růženy Čermákové, majitelky mlýna ve Velkém Meziříčí, ženy inteligentní a podnikavé, která byla tou dobou akcionářkou filmové společnosti Miloše Havla a která projevila ochotu zapůjčit nám do nového podnikání větší peněz v plné důvěře, že jde o dobrou věc s velkou budoucností.“ Díky této půjčce mohli otcovští zakladatelé splnit tvrdé podmínky druhé strany, a. s. Radioslavia, která pracovala na tom, aby je zcela odstavila ze hry. Jan Čermák se nějak aktivně podílel na kbelském vysílání, stejně jako akcionář Havlovy filmové společnosti hrabě Kolovrat. Tyto první kroky se Čermákově nepochybně osvědčily o rok později, když v květnu 1924 uvedl do života brněnskou rozhlasovou stanici. První rozhlasový ateliér (ještě se neříkalo studio) byla „prostora ve věži paláce, do níž se vcházelo z ploché střechy. Vedlejších místností nebylo, takže se musela postavit dřevěná přepážka, za níž byla umístěna amplifikace a technická služba“. Brněnský rozhlas rovnal se Jan Čermák. Ten se na kole řítit brněnskými ulicemi, aby obratem přečetl do mikrofonu právě dovezené burzovní zprávy. Byl nejen hlasatelem, ale i účetním a pokladníkem stanice, jejím ředitelem i technikem a konečně také uklízečem. Získával a sjednával účinkující. (V hudebním repertoáru mu začal pomáhat pedagog konzervatoře prof. Ladislav Malý.) Dokonce Čermák osobně instaloval zájemcům domácí radiopřijímače. Za rok – dříve nežli do Radiojournalu vstoupil finančně i politicky stát – prodal Čermák svůj akciový podíl, opustil rozhlas a věnoval se jinému podnikání. Počáteční období rádia, v němž šlo o ovládnutí techniky vysílání a o propagaci rozhlasové stanice, zvládl Čermák s obdivuhodnou zdatností. V Brně se nechýlil ani filmový, ani gramofonový průmysl. Že se tak brzy realizovalo vysílání rozhlasu, byla Čermáková osobní zásluha.

### Prameny:

- 1) B. M. Ptáček: První český diplomovaný pilot Jan Čermák, Jiskra, 11. 4. 1959



- 2) Dr. B. Pernica: První český diplomovaný pilot, Zemědělské noviny, 9. 9. 1959
- 3) Prof. RSDr. Z. Šmoldas, CSc.: První český „diplomovaný pilot“, Letectví a kosmonautika 25/1986
- 4) V. Drlík: Průkopníci: Osobnosti brněnského Radiojournalu v letech 1924–1939, Brno 1989
- 5) R. Běhal: Kdo je kdo v sedmdesátileté historii českého rozhlasu, SRT, Praha 1994
- 6) M. Čtrnáctý: Jak jsme začínali, Týdeník Rozhlas 29–41/2001
- 7) E. Jeřutová (vedoucí kolektivu): Od mikrofonu k posluchačům, ČRo, Praha 2003
- 8) B. Ditrych: Před sto lety se vznesl první český aviatik Jan Kašpar, Reflex 15/2010

**MgA. Michal Bureš**

## Prof. PhDr. Antonín Přidal

13. října 1935 Prostějov

*Rozhovor s jubilantem vedl dne 4. října 2010 v budově Českého rozhlasu Brno jeho žák, předseda Sdružení pro rozhlasovou tvorbu MgA. Michal Bureš na téma:*

### „Jaké bude moje poslední setkání s rozhlasem, to zatím nevím.“

Básník, prozaik, dramatik, překladatel, publicista, pedagog, gentleman – všechna tato označení patří muži, který 13. října 2010 oslavil své pětasedmdesátiny. Narodil se v Prostějově, gymnázium navštěvoval v Uherském Hradišti, po maturitě studoval anglistiku a hispanistiku na brněnské univerzitě. Po srpnu 1968 odchází z Československého rozhlasu v Brně, kde působil od roku 1958, a žije v nedobrovolné tvůrčí anonymitě. Po listopadu 1989 přednáší na Masarykově univerzitě v Brně a na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, kde do podzimu 2010 vede ateliér Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky. V roce 1998 získal novinářskou Cenu Ferdinanda Peroutky. V roce 2007 byla Antonínu Přidalovi udělena Státní cena za překladatelské dílo.

● **Pane profesore, mám pouze čtyři hlavní otázky, které v průběhu rozvinu ještě několika otázkami doplňujícími, které z našeho povídání, počítám, vyplynou. Otázka první: Kdy jste si začal fenomén rozhlasu jakožto média uvědomovat a vnímat jej?**

Bylo to za druhé světové války. Jako kluk jsem věděl, že máme doma rádio, ale stálo v prvním poschodí, v ložnici mých rodičů, kam se tatínek každého podvečera odebíral – údajně poslouchat zprávy. Netušil jsem, že jsou to zprávy, o kterých se později dozvím, že se jejich poslech trestal kázníci nebo smrtí... Po válce se rádio přestěhovalo do kuchyně a tam už jsem z něj slyšel víc. Hudbu, brzy také rozhlasové hry pro mládež, protože jsme odebírali časopis, ve kterém se dalo najít, kdy se vysílají a v jakém obsazení. I jména tehdejších rozhlasových herců mi utkvěla v paměti – Antonín Zib, Ludmila Stambolieva, Julie Charvátová... Bylo to něco jiného než loutkové divadlo, které zatím bylo hlavním zdrojem mých „dramatických“ zkušeností.

**V čem byl ten rozdíl největší?**

V tom, že jsem před sebou neměl dřevěné tváře a komické pohyby rukou zvedaných nitkami, ale že tu byly živé hlasy, ke kterým jsem si musel bezděky přimýšlet nějaká těla, nějaké prostředí. Hry pro mládež byly po válce často válečné, odbojové, o statečných

hoších, kteří čelili udavačům nebo gestapu. Sem tam jsem poslouchal pohádky, ale mým oblíbeným žánrem byly pořady humorné. Například scénky, ve kterých rozmlouvaly dvě postavičky z moravské Hané – stréček Křópal a jeho synovec Jozefek Melhoba v podání pěvců brněnské opery bratří Šindlerových. Zvláštní bylo už to, že se ve spisovném rozhlase mluvilo dialektem, jaký člověk slychal jen mezi venkovskými lidmi. K nezvyklému zážitku přispívaly i slovní zkomoleniny, kterých se ti dva dopouštěli. Kromě toho se z Mezinárodní výstavy rozhlasu vysílalo mnoho legrace, prokládané hudbou a zpěvem. Často tam moderoval mladičkový Vladimír Dvořák, který měl v zásobě spoustu slovních gagů a anekdot. A do třetice jsem byl vášnivým posluchačem sobotních promluv Jiřího Štuchala. Ten v sobotu kvečeru mluvil deset patnáct minut o věcech spojených s komikou každodenního života, o tom, proč a čemu se smějeme, za jakých okolností, jak se v tom odrážejí naše povahy... Jedna jeho anekdota mi utkvěla na celý život, ačkoliv jsem jí možná jako kluk neporozuměl až do dna. Štuchal jí ilustroval, jak omluva může být horší než urážka: *Na hradní chodbě se ohnul král, něco sbírá z podlahy, tělo má zahalené dlouhým rouchem. Kolem jde šašek a plácne ho přes zadek. Král se pohoršeně vztyčí – a šašek zděšeně špitne: „Promiňte, já myslel, že je to královna!“*

● **Druhá otázka: Kdy a proč jste s rozhlasem začal spolupracovat?**

V roce 1958, nejdřív jako elév a po vojně, od jara 1960 jako redaktor literárního oddělení v Brně. Nosil jsem tam své překlady už jako student a bylo mé velké štěstí, že redakce byla složena ze dvou zdánlivě protisměrných, a přesto skvěle spolupracujících částí. Jednak v ní působili dva básníci, Jan Skácel a Karel Tachovský, jednak dva humoristé, Vlastimil Pantůček a Miroslav Skála (s nimi někdy externista Vladimír Fuks). Ti pracovali každý na svém, ale zároveň se setkávali nad zábavným magazínem nazvaným „Měsíčník“. Z toho se vyvinul týdenní pořad „Nashledanou v sobotu“, laděný jako literární kabaret. Co mě v té redakci zvlášť těšilo – nebyla zpolitizovaná. Držela se solidních kulturních hodnot, hleděla si dobré literatury jak vážné, tak zábavné, a to mi umožňovalo pře-

cházet z jedné oblasti do druhé, podílet se na programech humoristických, ale dál připravovat pořady poezie a prózy a později, když se obnovené dramaturgie rozhlasových her v Brně ujal Karel Tachovský, zabrousit také do tohoto žánru, předtím dlouho opomíjeného.

### **Utkvěl vám v paměti některý z vašich raných redaktorských opusů?**

Často vzpomínám na desetidílný cyklus půlhodinových pořadů, nazvaný „Shakespeare pro začátečníky“. Ten se vysílal k shakespearovskému výročí v r. 1964. Začal jsem jej psát už dva roky poté, co jsem v r. 1960 do redakce nastoupil, taky jako začátečník. Ale anglista už jsem byl mírně pokročilý, a protože jsem o Shakespearově době a díle něco věděl, zajímalo mě, jak by se informace šířené obvykle ve formě monologických přednášek mohly dostat k posluchačům jinak, ve vícehlase, a navíc v takovém podání, aby bylo věcné, ale ne suché, bohaté na citace, přitažlivé nezvyklými úhly pohledu. Jednotlivé díly jsem nazval podle jejich témat, například: Král nemůže spát, Zrcadlo pro vojáky, 19 žen Williama Shakespeara. Nesmírně mě to bavilo, sám jsem ten cyklus režíroval a vedle dvou hereckých speakerů jsem obsadil hlasatelku Věru Kunderovou, protože jsem chtěl, aby interpretace textu byla co nejpestřejší a držela posluchače ve střehu. Aby jubilující Shakespeare nebyl sošný, ale předvedl se i naprostým „začátečníkům“ jako zdroj zajímavých fakt a živých témat.

To byla práce svázaná s literární historií, ale měl jsem k ní protiváhu v krátkých, někdy kratičkých textech humoristických nebo satirických, které se v naší redakci psaly pro týdeník „Nashledanou v sobotu“. Vysílal se 52x do roka, po celých deset let. Při jeho přípravě jsem si vyzkoušel novinářskou práci na malých formách, na kurzivách, fejetonech, skečích, kde bylo třeba vyjádřit co nejvíc ve vymezeném čase a přitom tak, aby tomu nechyběl vtip a jistý půvab, jakému se říká „šmrnc“.

Kromě toho jsem pro třetí okruh Československého rozhlasu na VKV navrhl a sestavoval cyklus „Potulky knihami a hudbou“. Každou druhou neděli dopoledne přinášel po tři roky úryvky z esejů, dialogů, básní a próz, k jakým se člověk vrací, když má o svátku volný čas a může si nalistovat, co chce nebo nač si právě vzpomene.

### **● Otázka třetí: Kdy a proč vás z rozhlasu vyhodili?**

Než na to odpovím, musím říct, že dnes vidím, jak bylo důležité, že jsem nezůstával jen mezi čtyřmi stěnami redakce nebo rozhlasového studia a měl stále možnost průhledů a výprav jinač, do literárních časopisů, jako byly Host do domu a Světová literatura, pro které jsem překládal a psal recenze. Odtud jsem si přinášel nové podněty a jako na oplátku tam přenášel něco ze svých zkušeností. Myslím si třeba, že kdo jednou psal delší dobu pro rozhlas, tj. pro živý hlas rozhlasový, zachází s jazykem jinak než ten, kdo svá slova svěřuje výhradně papíru. – Z rozhlasu jsem odešel kvůli tomu, čemu se při rozvodových řízeních

říkávalo nepřekonatelný odpor. Nastal nepřekonatelný rozpor mezi tím, co jsem v rozhlase dělal z vlastního zaujetí, a tím, co bych po roce 1970 musel dělat z příkazu nových šéfů, ke kterým jsem nemohl cítit ani špetku respektu, protože byli nekompetentní, dosazení na místa z vyšší stranické vůle, bez citu pro rádio, se smyslem hlavně pro to, jak zbavit rozhlas lidí, kteří by v nových poměrech byli na obtíž. Odcházel jsem s vědomím, že neztrácím pro budoucnost nic podstatného, protože bych musel chodit do rozhlasu s odporem a mnoho věcí bych nedokázal spolknout. Na druhé straně jsem věděl, že končí to, k čemu jsem se před deseti lety dychtivě rozběhl, a že moje představy, co všechno by se v rozhlase dalo dělat, budou už jen marnými fantaziemi. Na jedné straně tedy úleva, na druhé hořkost z ufaté práce – a na třetí posmutnělé hledání nějaké náhrady. Myslel jsem, že ji najdu v překládání, protože jsem měl dvě smlouvy na dost velké a zajímavé práce, ale brzy se ukázalo, že kvůli mému jménu se smlouvy musejí zrušit. Pak mě čekalo skoro deset let překládání na zapřenou, na cizí jméno, protože jinak by moje práce byla nepřijatelná.

### **Neměl jste pocit, že jste se tím odsoudil k ne dobrovolné izolaci?**

Byla to nutnost. Nemohl jsem uspokojivě odpovědět na otázky, co si myslím o takzvaném vstupu spojeneckých vojsk, a jestli hodlám podporovat politiku nového vedení KSČ. Myslím, že mým prověřovatelům bylo jasné, že i kdybych odpověděl kladně, byla by to přetvářka. Možná by o ni stáli, ostatně u mnohých se jí taky dočkali, jenže mně se do přetvářky nechtělo. Usnadnila by mi živobyť, ale ne život. Práci v rádiu by mi otrávil. V takovém rozhlase, jak jsem ho tenkrát viděl, jsem zůstat nechtěl a nemohl. Tím nechci říct, že tam vedle vypočítavců nezůstali i lidé slušní, ale museli být zároveň poslušní. Museli svou slušnost podřizovat takzvaným příkazům doby, tedy příkazům lidí neslušných, a pro takové povely jsem nebyl tím správným ani ochotným vojákem.

### **Překládat pod cizím jménem, vědět, že vaše jméno se v tiráži knihy neobjeví, sledovat, jak oficiální svět plyne jinými cestami a s Vámi už jaksí „nepočítá“ – probíhaly vám v oné době tyto úvahy hlavou?**

Ano. Tenkrát mi bylo kolem 35 let a cítil jsem jistou frustraci, ale kdesi v skrytu pod všemi deziluzemi jsem byl optimista, čekal jsem, že to jednou bude lepší, že se časem ukáže, kdo je pravým autorem těch překladů. Nejsem taková povaha, abych se dal okamžitě odradit nebo podlehl nejčernější optice. Kromě toho – štěstím v tom neštěstí bylo, že redaktori nebo redaktorky např. v nakladatelství Odeon mě znali. Věděli o mých možnostech nebo zálibách a tušili, že nejlepší práci odvedu, když si ji budu moci sám vybrat. Nechali mě, abych si z navržených autorů nebo jejich knih vybíral ty, které mě nejvíc vábily a inspirovaly. Práce na takových překladech – byť pod cizím jménem – znamenala další sebevzdělávání, rozšiřování rozhledu, třibení překladatelského řemesla nebo

chcete-li, umění. Nebyl to čas ztracený úplně, ztrátou bylo, že jsem nemohl pracovat na tolika věcech jako v šedesátých letech, a co víc – že jsem v překladech nemohl vyslovit, co si myslím a co bych chtěl napsat sám. Překládání člověka povznáší i svazuje, máte si ce pocit tvorby, ale zároveň si uvědomujete, že mluvíte za někoho jiného, ne za sebe. Chvílemi je to zdrcující zjištění, ale nemusí vás zničit. Jsem rád, že jsem na to nedoplatil ani zdravím, ani povahovým vyhládním. Byl to dlouhý distanc, přes občasná zlepšení trval dvacet let, a kdyby z něj člověk nakonec vyšel jako invalida, jen by splnil škodolibé přání těch, kdo ho takto chtěli zlikvidovat.

### **Přinesla vám ta nedobrá doba přece jen cosi pozitivního?**

Byla to také škola skromnosti a upřímnějšího náhledu na vlastní ambice. Když se opakovaně nemůžete podepsat pod své dílo a přede všemi se k němu hlásit, začnete si uvědomovat, že vaše literární realizace není to jediné, proč jste na světě. Že můžete pokračovat i bez sebevědomí založeném na autorském úspěchu. Že si vás lidé mohou cenit také pro jiné věci, než je umělecký talent. Žít se dá z mnoha zdrojů. Patří k nim rodinné zázemí, přátelství, důvěra lidí, kterých si vážíte, sbližování s těmi, které jste dosud neznal.

### **● Čtvrtá otázka: Proč už jste se po roce 1989 do rozhlasu nikdy nevrátil?**

Důvodů bylo několik, jeden citový. Většina lidí, s kterými jsem rád pracoval a od kterých jsem se hodně naučil, se konce roku 1989 nedočkala. Jan Skácel, Karel Tachovský, Miroslav Skála, někteří z dalších oddělení... Svým způsobem by to byla cesta na hřbitov. Jistěže se to dá časem překonat, ale nebyla to jediná zábrana. Byl jsem dvacet let odstřižen od rozhlasové práce a musel jsem se od ní odstříhnout i já, aby to ve mně nezůstalo jako otevřená rána. Proto jsem dvacet let nemyslel na žádné své plány v souvislosti s rozhlasem. Bylo by to ostatně zase jen na cizí jméno, a to jsem zkusil jenom jednou nebo dvakrát, dál jsem tu kamufláž nechtěl rozmnožovat. Za třetí – neměl jsem ani přesnou představu o tom, jak se zdejší rozhlas v těch dvaceti letech vyvíjel, protože jsem ho téměř vůbec neposlouchal. Sledoval jsem zahraniční stanice, za jejichž poslech už naštěstí nebyla káznice ani smrt.

Hned v listopadových dnech začaly přicházet z Brna i z Prahy nabídky na různá vedoucí místa. Ale jednak jsem neměl žádné manažerské zkušenosti, jednak – a to bylo rozhodující – jsem dospěl k názoru, že lidé, kteří v rozhlase až dosud pracovali a uchovali v sobě dost slušnosti a talentu, se musejí vzchopit a vlastními silami napravovat, co se pokazilo, protože návraty dávných zaměstnanců nejsou samospasitelné. To jsem jim také upřímně řekl. Neznamenal to, že s rozhlasem už nechci nic mít, že s ním nebudu spolupracovat, jenže zatím to nešlo, musel jsem dokončit a začít jiné věci: jeden velký a nesnadný překlad, ale hlavně vlastní texty, s kterými jsem tak dlouho nesměl ven, básně, divadelní hru, televizní scénář,

články, fejetony... Zdálo se mi, že toto všechno by se zaměstnaneckým úvazkem citelně omezilo, ne-li zne-možnilo. A byl tu ještě jeden pádný důvod. Už na podzim roku 1989 mi nabídlo vedení anglistiky na brněnské filozofické fakultě, abych vedl překladatelský seminář. Sice trval jen pár měsíců, ale zakusil jsem, jak mě přitahuje kontakt s lidmi o desítky let mladšími. Srovnávání odlišných náhledů, debaty o různých stránkách jazyka a kultury. Proto když přišla nabídka, abych působil na obnovené Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění, rád jsem přijal. Začal jsem přednáškami o Shakespearovi, seminářem tvůrčího psaní, a posléze jsme usoudili, že by bylo dobré seznamovat studenty divadelních oborů s prací pro média. Na tomto základě pak vzniklo něco úplně nového, totiž ateliér Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky, určený pro ty, kdo se na tato dvě média chtějí zaměřit co nejvíc a třibit proto svou erudici, kritičnost a vynalézavost. Za dvacet let v něm absolvovalo devět ročníků. Někteří studenti našli v médiích své povolání, jiní aspoň podněty k dalšímu hledání. Pokud jde o mne, napsal jsem po roce 1990 řadu rozhlasových her, často reprízovaný cyklus „Kytice anglických nonsensů“ a dokonce jsem na šest let obnovil kdysi zaniklé literární „Potulky.“

### **Epilog: Jsou před vámi narozeniny. Jak vnímáte ten narozeninový den, je to něco mimořádného, nebo spíš jen společenská událost?**

Když se dožijete takového věku, jako já, stane se z vašich narozenin cosi jako tradice. Nic víc. Vyhýbám se tomu, abych počtu let přikládal nějaký zvláštní význam. Když jste se ptal, jaké bylo moje první setkání s rozhlasem, dnes mě vysoký věk přivádí spíše k otázce, jaké bude mé poslední setkání s ním. To mohu odhadovat, když pozoruji lidi ještě starší a vidím, jak se jim rozhlas stává tím hlavním a nakonec jediným pojítkem s okolním světem. Televize je posléze opustí, protože jim doslouží dobrý zrak. Noviny a časopisy pak čtou hlavně v titulcích, potom jen v největších titulcích a nakonec je odkládají. Ale rozhlas se sluchátky zestárlé posluchače neopouští. Vzhledem k tomu, že v naší republice žije čím dál tím víc starých lidí, předpovídám, že bude přibývat těch, co si možná v mládí na rádio ani nevzpomněli, ale na jednu oceňují, jak po celý den a kdykoliv se v noci probudí, je jim k dispozici něco zajímavého a utěšujícího, něco zábavného i závažného, k čemu by se jinak nedostali. To je myslím veliká naděje pro nás všechny, kteří jednou budeme odkázáni na setmělý svět, neprosvětlený už našima očima, a budeme s ostatními jen v kontaktu sluchovém, tak jako kdysi dávno, když jsme přišli na svět. Na otázku, jaké bude moje poslední setkání s rozhlasem, vám nedám odpověď já ani nikdo jiný, ale doufejme, že pro to, co jsem právě řekl, to budou setkávání milá a krásná.

**Bude to, pane profesore, barva v zešeřelém světě, o kterém jste mluvil. Přeji vám, aby vám ta narozeninová tradice dlouho vydržela, pevné zdraví, stále svěží mysl, radost, kterou v sobě máte, a to gentlemanství, aby vás neopouštělo.**

**MgA. Petr Budín**

## **Josef Blacký**

**29. 10. 1920 Staňkov, okr. Domažlice – 13. 2. 2003 tamtéž**

*dirigent a sbormistr*

S hudebními tělesy Československého rozhlasu v Praze a Plzni spojil podstatnou část své umělecké kariéry významný český dirigent Josef Blacký. Narodil se i zemřel ve Staňkově na Domažlicku (odsud pocházel i libretista Dvořákovy opery Čert a Káča Adolf Wenig). Ve svém rodišti se v dětství učil hře na housle a varhany u Jaroslava Zahradníka, varhaníka zdejšího kostela. Za něho již ve 14 letech pohotově zaskakoval při bohoslužbách. V roce 1936 byl přijat na Pražskou konzervatoř nejprve na housle, ale o dva roky později přestoupil na dirigentské oddělení, kde se stal žákem Metoda Doležila a Pavla Dědečka. V dirigování se dále zdokonaloval soukromým studiem u Otakara Jeremiáše a Václava Talicha. Již za studentských let nabíral zkušenosti jako sbormistr Pěveckého sboru Pražských typografů a později spolku Lukeš. V roce 1942 se stal kapelníkem Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, od roku 1945 korepitiorem Národního divadla, dirigentem Pražské zpěvohry a Komorní zpěvohry a v roce 1950 korepitiorem a sbormistrem Pěveckého sboru Čs. rozhlasu. Ovšem nejdůležitějším Blackého působišťem byla Plzeň, kde roku 1958 získal angažmá jako šéfdirigent Plzeňského rozhlasového orchestru

(nynější Plzeňská filharmonie) a stal se nejdéle působícím dirigentem v historii tohoto tělesa (22 let). Plzeňský rozhlasový orchestr se tehdy kromě práce v rozhlase výrazně podílel na hudebním životě města, díky čemuž získal Blacký také příležitost vystupovat na četných veřejných koncertech. Za dobu svého působení jich řídil více než padesát. Blackého repertoár čítal okolo dvou set titulů z různých slohových období. Zvláštní péči však věnoval objevování zapomenutých děl starých českých mistrů a se zaujetím uváděl do koncertního života i hudbu svých současníků; mnoho západočeských skladatelů vděčí Blackému za premiéry svých symfonických děl. V roce 1972 přijal místo profesora plzeňské konzervatoře – učil základy dirigování, čtení partitur a úspěšně vedl konzervatorní symfonický orchestr, s nímž uváděl několik veřejných koncertů ročně. Když roku 1981 ze zdravotních důvodů odešel do důchodu, usadil se ve svém rodném Staňkově. Ani zde však nezažal; v místní hudební škole vyučoval hru na klavír, příležitostně se vracel do Plzně k dirigentskému pultu a roku 1990 převzal funkci varhaníka staňkovského kostela, kde v chlapeckých letech nabíral své první hudební zkušenosti.

**Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.**

## **Miroslav Mráz (Xaver)**

**14. 11. 1925 Písek – Tel Aviv 1983 (?)**

*herec a režisér, propagandista*

Dvouletá obchodní škola. 1944–1950 herec různých divadel, naposledy v Realistickém divadle v Praze. 1950–1953 postupně: závod Koh-i-noor, nakl. Naše vojsko, Posádkové velitelství Praha, okr. sekretariát SČSP v Písku, Pozemní stavby Písek, Jihočeské divadlo České Budějovice, 1959–1962 externí pracovník Armádního uměleckého souboru. Rozhlas: 1953–1956 režisér v Českých Budějovicích, 1956–1959 v Praze, od r. 1970 ředitel Experimentálního studia a střediska pro výchovu rozhlasových kádrů v Liberci a současně poradce ředitele ČsRo K. Hrabala pro úsek realizace. 1972–1974 šéf Experimentálního pracoviště v Karlových Varech. Po 70. roce autor komentujících poznámek ke dni v podlézavě normalizačním duchu pod jménem „Xaver“. Koncem 70. let se vystěhoval do Izraele.

Miroslav Mráz nepochybně patří k nejostudnějším pracovníkům a spolupracovníkům Československého rozhlasu v celé jeho historii. Jeho život a „dílo“, strmé rozhlasové kariéry na přelomu 50. a 60. let a pak znovu v akutní fázi normalizace v první polovině

70. let, právě tak jako jejich směšnohrdinské konce, jsou dokladem toho, jak komunistický režim využíval psychicky narušené osoby, jež, jak praví aforista S. J. Lec, „nedostatek talentu nahrazují nedostatkem charakteru“, jakou moc nad lidskými osudy jim dával a jak pak, v „měkkých fázích“ totality, tyto „užitečné idioty“ marginalizoval, ale udržoval v „kádrové rezervě“. Pro rozpoznání skrytých paradigm, jež, žel, dodnes mají vliv na způsoby chování a rozhodování „rozhlasáků“, a to i těch, kteří s Mrázem nepřišli do styku, je tento dnes již zpola mýtický zjev jednou z klíčových person rozhlasové historie. Proto mu také dokumentarista Zdeněk Bouček věnoval v 90. letech jeden svůj feature (Xaver) a autor těchto řádků jej využil pro stejnojmenný sedmidílný „rozhlasový román“.

Miroslav Mráz mystifikoval svůj život jako látku k možným příběhům po celý svůj život. Ve svých životopisech různě mění okolnosti a fakta svého života. Vystupuje také pod různými pseudonymy a skrytými identitami. Nejslavnější z nich byl onen Xaver, jehož jménem napsal a ve vysílání normalizačního rozhlasu v letech 1969–1971 odvysílal několik desítek (snad

kolem tří set) krátkých agitační proslovů. Svůj údajně autobiografický román „I hrobař zaplakal“ vydal na počátku 70. let pod jménem J. Kárnet. Po vystěhování do Izraele na počátku 80. let vystupoval jako židovský mystik a spisovatel Šmuel Molcho. Tvořivost projevil i při volbě svých krycích jmen jako (opakovaný) spolupracovník StB, z „Mirka“ v 50. letech se za normalizace proměňuje v „Ředitele“.

Víme o něm, že (snad po maturitě na obchodní škole) nastoupil jako neškolený elév ke kočovné herecké společnosti. Po roce 1945 hrál v divadle v Mladé Boleslavi, pak v činohře v Plzni, posléze v Realistickém divadle v Praze. To v roce 1949 opouští a veřejným prohlášením vstupuje jako tajný agent (!) do služeb vojenského zpravodajství. Tento spis agenta se nepodařilo dopátrat a o jeho činnosti existuje jen řada neověřitelných (a často také neověřitelných) historek. S podlomeným zdravím (zmrzačenou nohou a zjevně i s masivními psychickými problémy) objevuje se po roce 1953 v Písku jako kulturní referent SČSP, vrací se postupně k herectví, režii a autorské (resp. grafomanské) práci, působí v Československém rozhlasu v Českých Budějovicích a posléze v Praze, kde krátce spolupracuje i s J. Horčičkou na konceptu rozhlasového dokumentu. Současně spolupracuje s Armádním uměleckým souborem a podaří se mu – i když divácky neúspěšně – uplatnit v Realistickém divadle svou hru *Myši a lidi*. Tato slibná kariéra je ale z nejasných důvodů ukončena, v roce 1963 je Miroslav Mráz (s vysokou pravděpodobností) vyloučen z KSČ a stává se invalidním důchodcem a odstěhuje se se svou novou manželkou a dvěma adoptovanými dcerami do vystěhované a dosídlované původně německé vesnice na Českokrumlovsku.

V srpnu 1968 se podle všeho zapojuje do snah konzervativních komunistů pokoušejících se bezprostředně po okupaci o ustanovení kolaborantské „rolnicko-dělnické“ Indrovy vlády. Vystupuje na řadě schůzí a shromáždění jako apologet sovětské intervence. Normalizačním ústředním ředitelem Československého rozhlasu B. Chňoupkem je povolán jako poradce (již na konci roku 68) a podle vlastních prohlášení i svědectví se mohutně podílí na personálních čistkách v rozhlasu, na „normalizaci programu“ a na přijímání a školení „nových kádrů“, jimiž jsou nahrazeni vyhození kolegové. Pamětníci těchto jeho činů na něj vzpomínají s odporem a hrůzou. Poté, co Kreml legitimuje jako svého satrapu G. Husáka a ten zač-

ne provádět normalizaci méně drastickými způsoby než v době zostřeného třídního boje v 50. letech, je Mráz postupně odsunut z ústředí na místo ředitele školicího střediska Československého rozhlasu v Liberci a pak na místo ředitele Experimentálního studia v Karlových Varech. Odtud je opět odeslán do invalidního důchodu. Z něj ještě jednou jako kariéristický Pegas z totalitního popela povstane jako dramaturg a krátkodobý ředitel Divadla V. Nezvala v Karlových Varech. Zde se snaží uplatnit svou hru o manželce Karla Marxe a údajně i přejmenovat divadlo na Divadlo Jenny Marxové, obojí naštěstí marně.

V druhé polovině 70. let začne pracovat na své „židovské“ identitě. Zdá se, že vyhledá vzdálené příbuzné v Německé spolkové republice, zde si ozřejmí, že je vlastně Židem, jímž ovšem není, a po návratu – podle legendy – spektakulárním způsobem ukončí své členství v KSČ. Poté v roce 1980 žádá státní orgány pro sebe, svou ženu a své dvě osvojené dcery o vystěhování do Izraele. Z dodnes neobjasněných důvodů, jež zakládají možnosti řady interpretací, je jim vystěhování povoleno a o Vánocích 1980 rodina opouští republiku.

V Izraeli se v publikovaném rozhovoru se spisovatelkou Ruth Bondyovou snaží vystupovat jako osoba perzekuovaná komunistickým režimem a – marně – se pokouší uplatnit tři romány, které – údajně – přivezl.

Literární vědec M. Přibáň, editor sebraných spisů J. Škvoreckého, dohledal letos v archivu exilového nakladatelství 68 v Torontu rukopis románu, který Škvoreckým poslala po údajné Mrázově smrti v roce 1983 jeho přítelkyně. Autora sedmidílného rozhlasového románu Xaver i této stručné črty Mrázovo chrlení slov jen ubezpečilo, že i ty nejšílenější fabulační vylomeniny, které ho ve styku s látkou Mrázova polomytického života a nechutného „díla“ napadaly a které mu pak někteří kritici vytýkali, byly jen slabým odvarem sebemínění a sebefabulace tohoto nebezpečného psychopata, který naučil rozhlasáky bát se, nechovat se vzájemně solidárně, kýčařit, polovzdělaně mudrovat a zejména ustupovat moci. Pozůstatky tohoto dědictví jsou také jediným „dílem“, které se dnes v rozhlasu – s výjimkou několika hereckých rolí a jednoho autorského dílu seriálu „Jak se máte, Vondrovi?“ – po Mrázovi zachovalo; archivy byly, pokud jde o Mráze i Xavera, důkladně a profesionálně „vyčištěny“.

MgA. Jiří Hraše

## Bedřich Utitz

20. 11. 1920 Vídeň

O místu v rozhlasu se dozvěděl v roce 1954, kdy byl nouzově zaměstnán v nemocniční dokumentaci a knihovně. Zároveň slyšel, že jeho spolupráce „není žádoucí“. Pro vysvětlení se vydal na ÚV KSČ, k pozdějšímu řediteli ČsRo Karlu Hoffmannovi. „*To mi nikdo nechce věřit. Ten mě přijal a já jsem mu řekl: ‚Nějaká paní mě volala, abych spolupracoval s rozhlasem, a bylo jí řečeno, že spolupráce se mnou není žádoucí. Já bych chtěl vysvětlení, proč spolupráce se mnou není žádoucí.‘ Načež on řekl velmi přívětivě: ‚Soudruhu, to musíš pochopit. Buržoasní původ, západní armáda...‘ Ztratil jsem nervy, bouchl jsem do stolu a začal jsem řvát: ‚Můj buržoasní původ spočívá v tom, že jsem od čtrnácti let musel do rodiny přispívat kondicemi. A že jsem byl v západní armádě – na to jsem hrdý, že nejsem jeden z těch kolaborantů, které přijímáte do strany.‘ Ztuhl, neřekl ani slovo, vstal a odešel. Za chvíli se vrátil a řekl: ‚Soudruhu, chtěl bys pracovat v rozhlasu?‘ “ Za šest neděl v rozhlasu nastoupil.*

Utitz se narodil do českoněmecké židovské rodiny ve Vídni. V jeho jedenácti letech se rodina přestěhovala do Prahy. 1930–1938 navštěvoval německé gymnázium. V roce 1939 emigroval. A v letech 1940–1945 působil v československé zahraniční jednotce na Středním východě, ve Velké Británii a ve Francii. Zklamán politickým vývojem, který vyústil do druhé světové války, vstoupil do KSČ. „*Program byl velice atraktivní – žádné války, rovnost lidí bez rozdílu národnosti, náboženství nebo rasy. Proč by mladý člověk nevstoupil do takové strany?‘* 1946–1948 byl Utitz redaktorem ČTK a dopisovatelem ČTK v Berlíně. Do roku 1950 působil v informační agentuře Telepress, kterou vedl Bedřich Geminder. „*Jednou mě o půlnoci povolal Geminder na ústřední výbor a dal mi nějakou zprávu, že ji mám ihned vysílat. Já jsem si tu zprávu přečetl a zpráva se týkala tajné schůzky britského, amerického a francouzského ministra zahraničí tam a tam a že jednali o tom a o tom. Já jsem říkal, že to musí být omyl, protože vím, že francouzský ministr zahraničí tam nemohl být, byl jinde. On se na mě rozkřikl: ‚Ta zpráva je ověřená, je pravdivá. Nemudruj, vem to a vysílej to.‘ “ V průběhu času si Utitz ověřil, že Telepress nebyla agentura informační, ale desinformační. Geminder byl 1951 zatčen a příštího roku v procesu se Slánským popraven. Telepress tím skončil a Utitz byl bez zaměstnání. Obtížné je v protizidovské vlně po procesu hledat, dokud nenašel zmíněné místo knihovníka.*

V rozhlasu se politická atmosféra zmírňovala, až se řediteli Karlu Hoffmannovi zdála uvolněná příliš. Uspořádal řadu poslechů „vadných“ pořadů, v nichž hlavním kritikem (žalobcem) byl uvolněný stranický

novinář, překladatel

funkcionář. Lid rozhlasový se poslechů a diskusí se zájmem zúčastňoval a cyklu udělil titul Festival průserových pořadů (FPP). Na poseších bylo dost legrace, ale nakonec bylo přece jen z rozhlasu vyhozeno šest vedoucích pracovníků. Utitzovi byly vytknuty tři „chyby“: zveřejnění projevu Eduarda Goldstückerera ve vysílání, publikace pozitivního komentáře k Brandtovu sblížení Východu se Západem a pozitivní nekrolog kancléře Konráda Adenauera. Vyhozen nebyl, ale „odměnou“ mu byla roční redakční stáž v americkém vysílání komunistické Kuby. Nenadřel se tam. Bylo zvykem vysílat z projevu Fidela Castra osm půlhodinových dílů.

Po návratu do Prahy se stal Utitz vedoucím německého vysílání ČsRo. Úkol zněl: především propagovat komunismus v západním Německu. Utitz napopak propagoval především politické uvolnění a společenské posuny v Československu mezi posluchači v NDR. Získal velký ohlas a záznam na černou listinu DDR.

V roce 1968 byl vyslán na roční dovolenou do západního Německa. Odtud se nevrátil a v roce 1971 založil s politologem Adolfem Müllerem samizdatové nakladatelství INDEX. Vyšlo v něm přes 200 knih až do roku 1989, kdy nakladatelství skončilo. Nakladatelství inspirovalo vznik vzpomínek bývalého šéfa nakladatelství Borový Julia Firta a Masarykova lékaře dr. Karla Steibacha. Vydalo Hostovského. Důležité byly výpovědi bývalých agentů Bittmana a Frolíka i obraz disentu v Kohoutově „Kde je zakopán pes“ a Vaculíkově „Českém snáři“ a Utitzovy překlady Mlynářovy knihy „Mráz přichází z Kremlu“ i autobiografie Goldstückerova a knihy Jiřího Hájka a Pavla Tigrida. „*Co se vám nejvíc podařilo? Seifertova vzpomínková kniha ‚Všecky krásy světa‘, kterou jsme připravili v roce 1981 k jeho osmdesátinám. Byla nejkrásnější, kterou jsme kdy vydali. Jedinrát společně se Škvoreckými, my vázané vydání, oni brožované.‘* “

V roce 1978 byl Utitz zbaven československého státního občanství (do r. 1990). V průběhu let autorsky připravil česky či německy devět knih, převážně k česko-německé problematice. Náklad či sazba dvou hotových titulů v letech 1968 a 1969 byly zničeny. Překládal z němčiny do češtiny a z češtiny do němčiny. V SRN působil jako svobodný novinář.

Dnes devadesátiletý Bedřich Utitz po listopadu 1989 spolupracoval s rozhlasem, Lidovými novinami, Svobodným slovem, Týdnem a Novou přítomností. V roce 1998 převzal za výjimečné výsledky v oboru novinářské práce cenu Karla Havlíčka Borovského a byl mu udělen Řád Tomáše Garrigua Masaryka. Utitz se v roce 2005 vrátil natrvalo do republiky.

Mgr. Jiří Hubička

## Miloslav Kazda

11. 12. 1920 Horní Růžodol, okr. Liberec – 16. 3. 2007 Praha

*technik, vedoucí přenosového oddělení,  
hlavní inženýr ČsRo*

Ze všech dostupných dat, která dnes máme k dispozici a z nichž můžeme poskládat „rozhlasový“ osud Miloslava Kazdy, je zřejmé, že jeho cesta do Československého rozhlasu byla přímočará. Do služeb proktorátního rádia nastoupil jako dvacetiletý hned po ukončení průmyslové školy elektrotechnické, kterou studoval v letech 1936–1940 v Praze. Začal zde pracovat jako technik a v první fázi nejspíš o další prohloubení vzdělávání neusiloval. Později to ze známých důvodů nebylo ani možné, a tak se na vysokou školu přihlásil až po skončení války. Jeho volbou byla, jak nikoho nepřekvapí, Elektrotechnická fakulta ČVUT, kterou absolvoval v roce 1951.

Z časů válečných se dochovaly jen dvě zmínky o Kazdově působení. V článku, který vyšel v Lidových novinách (15. 3. 1999), jsou citovány jeho vzpomínky na to, jak byl hned na počátku své rozhlasové kariéry pověřen natáčením projevů politiků. Ve vzpomínce jmenuje příhodu s natáčením projevu Emanuela Moravce, jemuž se technici údajně mstili tím, že předstírali technické problémy a nemilovaný politik musel svůj projev začínat stále znovu; v připomínce k natáčení posledního vánočního poselství prezidenta Háchy pak Kazda odhaluje, jak v té době už těžce nemocný prezident nedokázal číst svůj projev plynule a jeho poselství bylo nutno sestříhat téměř po jednotlivých slovech.

Ona druhá válečná připomínka je jakousi zmínkou „na okraj“. Jako technik se v roce 1944 zúčastnil cesty na Slovensko, kam byl po porážce slovenského povstání německým vedením rozhlasu vyslán reportér Cincibus, který sice neměl u vedení přílišnou důvěru, dostal však přesto (anebo právě proto?) za úkol natočit reportáž o zvěrstvech páchaných slovenskými partyzány. Na tom, že Josef Cincibus natočil reportáž tak, že je Alois Kříž (kolaborantský novinář) označil za reklamu pro partyzány a J. Cincibus dostal důtku za neschopnost, neměli však nepochybně oba technici (kromě Kazdy to byl ještě pan Pelesný) ani řidič Tesárek žádnou zásluhu (viz *Od mikrofonu k posluchačům*, str. 169).

V poválečné etapě na sebe Miloslav Kazda upozornil v roce 1948, kdy se stal hlavním technikem při zajišťování přenosů z výstavního programu MEVRO. Nesporně se při tom osvědčil, a to sehrálo rozhodující roli v okamžiku, kdy se – ještě dříve, nežli stihl dostudovat vysokou školu – stal v roce 1949 vedoucím přenosového oddělení. V letech 1951–1952 nastala v jeho vývoji podobná etapa, jakou prošli někteří další techničtí pracovníci Československého rozhlasu – zlákal ho odchod do nově vzniklého Výzkumného ústavu rozhlasové techniky, který se vyvinul z Ústavu rozhlasové techniky, jenž působil ještě v rámci Československého rozhlasu. Jenomže Kazda se na roz-

díl od jiných z VÚRT po roce vrací zpět do rozhlasu, kde se stává hlavním inženýrem ČsRo. V této funkci setrval do roku 1970.

Téměř dvacetiletí činnosti hlavního inženýra bychom neměli přejít jen pojmenováním funkce, v níž působil. V publikacích lze nalézt i několik zmínek o tom, v jakém oboru se uplatňoval: šlo především o vývoj nového typu elektronkových a polovodičových mixážních stolů. V této oblasti elektroakustiky působil nejen prakticky, ale i jako autor odborných článků o studiové technice, zejména pak o problému slyšitelnosti. Publikoval je v časopise *Rozhlasová a televizní technika* (který vydával VÚRT). Kromě toho byl také členem redakční rady časopisu *Hudba a zvuk*. Uváděn bývá také jako zakladatel časopisu *Technické informace*.

V padesátých letech, v situaci, kdy se rozhlas orientoval přednostně na propagandu, vyvstala potřeba vzniku nových diskusních studií. Důležitým úkolem se stalo vybudování nového studia v prvním patře rozhlasové budovy, které bylo vybaveno čtvercovým stolem a všesměrovým mikrofonom. Byl to po technické stránce náročný úkol, podobně jako vytvoření reportážních stanovišť na strahovském stadionu v rámci příprav na I. celostátní spartakiádu v roce 1955. „*Na řízení investičních a rekonstrukčních prací se v té době podíleli zejména vedoucí projekce František Svejkovský a hlavní inženýr Miloslav Kazda*, praví se v knize *Od mikrofonu k posluchačům* na str. 250.

Další zmínka, která se týká konkrétního přínosu Miloslava Kazdy pro technický rozvoj rozhlasu, nalézáme v téže publikaci v kapitole zasvěcené 60. létům. Skutečnost, že zaostávající techniku dokázali rozhlasoví techničtí pracovníci pozvednout na znatelně vyšší úroveň, je třeba vnímat jako význačný podíl na úspěchu, který rozhlasový program v 60. letech zaznamenal. („*Rozhlasová modulační vedení se v těch dobách poněkud zlepšila. Některá napojení na vysílací systémy však nebyla plnohodnotná, někdy chyběla vůbec; to se týkalo především rozvíjejících se VKV vysílačů nebo kabelů do zahraničí. Jen obrovská píle a obětavost rozhlasových techniků – náměstka ústředního ředitele Miloše Junka, hlavního inženýra Miloslava Kazdy, Josefa Havlíčka a další desítky schopných a erudovaných odborníků – umožnila obrodným proudům tvůrčích pracovníků provést „renesanci rozhlasu“ v šedesátých letech. Neocenitelnou službu vykonaly týmy techniků ve vypjatých letech 1968–1969.*“ c. d. str. 331)

O tom, jakou konkrétní roli sehrál Miloslav Kazda ve vypjatých dnech srpnového vysílání roku 1968, si můžeme udělat alespoň částečně představu ze zmínky, jež se vztahuje k historii plzeňského regionálního studia ČsRo.

„21. srpna 1968 prokázal rozhlas plné nasazení veškerých technických možností. Informace o vstupu vojsk vysílal na VKV, rozhlasu po drátě a na středovlnném vysílači v Karlových Varech. Kolem desáté hodiny po stálé dozorové lince telefonoval vedoucímu technického provozu Zdeňku Levému ing. Kazda z Prahy, aby technika zaměřila vysílání celostátně, protože všechny vysílače v republice budou napojeny na Plzeň. Od této chvíle se začala pro spojení s Prahou používat různá hesla. Na linky, které měl rozhlas k dispozici pro přenos modulace jednotlivých stanic v kraji, byla napojena významná města v republice a tak vznikla tzv. štafeta, do které vstupovala podle pořadí jednotlivá studia.“ (c.d. str. 546)

Podíl na vzniku proslulé štafety vynesl M. Kazdovi v počínajícím období normalizace nejprve odvolání z funkce hlavního inženýra; stal se vedoucím referentem investiční výstavby – specialistou, s působností ve Stavební správě Pankrác; posléze s ním rozhlas definitivně rozvázal pracovní poměr výpovědí.

**Rudolf Matys**

## Josef Hlavnička – jeden z nepominutelných

27. 12. 1930 Jetišov, okr. Strakonice

Zbývajících léta své profesní dráhy prožil Ing. Kazda jako pracovník investičního oddělení v závodě Tesla Karlín (1972–86), později pak jako pracovník oddělení technického rozvoje tamtéž.

Perspektivní kariéra invenčního a pracovitého rozhlasového technika byla tedy – podobně jako se to stalo mnoha jiným rozhlasovým pracovníkům – přerušena událostmi roku 1968. Na rozdíl od jiných si uchoval do značné míry možnost práce v oboru. Zvláštního ocenění předchozích zásluh o rozvoj technického stavu rozhlasu se však nedočkal. Jediným „vyznamenáním“ se mu stalo zařazení na tzv. „černou listinu“, jak se označovala „Jednotná centrální evidence představitelů, exponentů a nositelů pravcového oportunismu, organizátorů protistranických, protisocialistických a protisovětských kampaní a akcí“, jak zněl úplný název seznamu, který byl v letech 1971–1973 vypracován Ústředním výborem KSČ.

V roce 1991 byl Ing. Miloslav Kazda mimosoudně rehabilitován komisí ČSRO.

*rozhlasový dramaturg, autor, překladatel*

Josefa Hlavničku jsem poznal ještě dříve, než jsem se s ním po mnoho let každodenně potkával na stejné rozhlasové chodbě, a to jako autor se svým dramaturgem. Bylo to tedy někdy v roce 1966 a seznámil nás můj bratranec Jiří Vilímek, který tehdy působil jako režisér anglofonní redakcí Zahraničního vysílání Československého rozhlasu a který se posléze měl stát jedním z nejlepších a nejuspěšnějších autorů Hlavničkovy autorské „stáje“ – nejprve díky své hře Nic lidského mi není cizí, a později především Neodvratným koncem maratónského běžce, hře, která na podzim roku 1969 získala hlavní cenu v soutěži Prix Italia a kterou se tak trochu symbolicky uzavřelo jedno z vůbec nejšťastnějších období české rozhlasové dramatiky.

Musím hned říct, že moje autorská zkušenost s Josefem H. byla naprosto skvělá. Nemyslel jsem si tenkrát o své rozhlasové prvotině Klíč opravdu nic moc, a měl jsem tudíž z verdiktu Josefa Hlavničky, o jehož náročnosti se mi už ledacos doneslo, celkem pochopitelné obavy. Minimálně jsem byl připraven na jeho rozsáhlé připomínky a delší následnou práci na definitivní podobě textu. Tím víc mě ovšem překvapilo, když se mi ozval hned večer téhož dne, kdy jsem mu hru přinesl, a řekl mi, že se mu líbí a že ji bere, jak stojí a leží! „Jestli na tom chcete ještě něco dělat, můžete, to už je jenom na vás!“ Nu, dohromady jsem tedy na ní nic nezměnil – a naopak jsem upadl do nezřízené autorské euforie, a hned druhý den jsem se tedy vehementně pustil do druhého opusu, který mu už po měsíci přistál na stole. Byl jsem skálopevně přesvědčen, že je o mnoho lepší – ale ouha! S tím mým druhým opusem, Sisyfem na prázdninách, to

byla nakonec skutečně záležitost málem sisyfovská, ale teprve díky té detailní práci na každé ze tří jejích verzí jsem ovšem také mohl na vlastní autorské kůži okusit Hlavničkovu jedinečnou preciznost v posuzování dramatické kvality textu, jeho cit pro rozvíjení dialogů, senzitivní až do posledních významových nuancí, jeho důraz na rytmus a vnitřní psychologickou logiku dramatických akcí, a ovšem nikoli naposledy i na jeho neselhávající smysl pro stavebnost, architekturu celku. Někdy jsem sice zpočátku skřípal zuby, ale nakonec jsem mu musel téměř ve všech případech dát zapravdu. Zejména taky proto, že mi nic nevnucoval z piedestalu zpupně neomylného dramaturgického božstva, ale že zcela respektoval poetiku mého textu a že svými vnímavými poznámkami chtěl spíše jen empaticky domýšlet můj autorský záměr, zejména tam, kde byl nějak nedochůdný. Jeho poznámky byly tak přesné a myšlenkově výrazně konturované, že si některé z nich pamatuji dodnes málem doslovně. „Nojo, ten Klíč byl metaforicky uvolněný, tam jsem na kompaktnosti a přehlednosti stavby netrval. V tom Sisyfovi to ale všechno stojí a padá s přesností dialogu, každá drobná chybička nebo zadrhnutí ve vnitřním rytmu vám to může strašně zkazit! A já bych byl rád, kdyby se vám to, co jste napsal, líbilo i po letech, až se na to nebudete koukat z takového blízka! Podívejte se, třeba tady, a tady, a tady...“ Jel tužkou po papíře, a myslel přitom naprosto stejně jak já! Snad nikdy jsem už takové přesnosti, chápavé a zároveň kritické, neslyšel od žádného jiného dramaturga či redaktora. (Ale patří i dnes, v postmoderním rozvolnění měřítek a tvarové „tekutosti“ většiny současných her taková přísná, tvarová



tvorná kritéria ještě k těm relevantním? Při leckterém poslechu se mi po nich, pravda, trochu stýská...)

Všechny tyhle, ale i další „hlavničkovské“ vlastnosti a kvality mi pak jen potvrdilo osmadvacet dalších let, během nichž jsem byl jeho kolegou na rozhlasové literárně-dramatické lísce. To už byl dramaturgem čtrnáctý rok a v tom roce 1967 už patřil, spolu s Jaroslavou (Vendulkou) Strejčkovou a Jaromírem Ptáčkem, naprosto nesporně do vůdčího trojhvězdičkové redakce rozhlasových her. Ti tři to především byli (hovoříme-li ovšem jen o pražském rozhlase a pomíneme-li podobně iniciativní studio brněnské), kdo plně využili postupně se uvolňujícího politického a duchovního ovzduší 60. let k tomu, aby do vysílání iniciativně protlačovali původní i překladovou tvorbu na ideologii nezávislou a tvarově progresivní. Vedle experimentátorsky laděného a duchovně „neklidného“ Ptáčka a výsostně zkušené, vnitřně dynamické dramaturgyně Strejčkové představoval Hlavnička v této mentálně poněkud různorodé trojici typ vzdělaného, přemýšlivého, reflexivního dramaturga, profesionála v nejlepší smyslu toho slova, který nikdy nelitoval času ani námahy, aby spolu s autorem trpělivě dováděl definitivní podobu hry do maximálně dosažitelné dokonalosti, který tedy nikdy nepustil z ruky tvar nějak nedopracovaný, ulpěný ve skicovitosti, ve svých možnostech nedočerpaný. Dbal přitom samozřejmě o tzv. rozhlasová specifika, která ostatně sám významně pomáhal prosazovat právě v časech jejich rozhodujícího nástupu. Jejich povahu a bytostnou strukturální odlišnost od pouhého „divadla před mikrofonem“ vnímal zvláště vyostřeně taky proto, že je vnímal na pozadí dramatiky jevištní, v jejímž tvarosloví se orientoval naprosto bezpečně a erudovaně (však byl také původním vzděláním divadelní vědec, a jejich „jinakost“ si měl rovněž možnost ověřovat i na mnoha rozhlasových adaptacích původně jevištních příběhů, jimž se převážně věnoval a připravoval je do vysílání v celém prvním desetiletí svého rozhlasového působení!). K vnímání a rozvíjení těchto imanentních rozhlasových kvalit (například v odlišném nakládání s časem příběhu, ve významu a funkci zkratky, i v různorodých možnostech, jaké rozhlas poskytuje metaforickým obrazům skutečnosti) vedl tedy „své“ autory, a tato hlavničkovská, neformální a vnějškově téměř neviditelná, „výchovná“ mise se vyplatila jim i rozhlasu, ten přece Hlavničkovu vyhledavačskému úsilí vděčí za nejednoho svého pozdějšího vynikajícího autora. Ostatně i naslouchat Hlavničkovým strohým a trefným poznámkám při rozličných analytických posleších byl často přímo požitek!

Hlavnička se samozřejmě věnoval vedle českých soudobých her (i klasické dramatiky) i produkci zahraniční, přičemž se specializoval především na autory z republik tehdejší Jugoslávie, srbské a hlavně chorvatské, a na tvorbu britskou (a toto menu příležitostně dále doplňoval i tituly norskými). Jeho přístup k těmto oblastem byl cílevědomě koncepční, vycházel ze zevrubné obeznámenosti nejen s rozhlasovou tvorbou, ale i s literaturou té které jazykové oblasti, a v neposlední řadě také z jeho disponovanosti ling-

vistické. S novou zahraniční tvorbou se samozřejmě seznamoval v originále, ale řadu titulů taky do vysílání uváděl ve vlastních překladech (vedle překladů Dušana Karpatského a především své „erbovní“ spolupracovnice, Ireny Wenigové). Ze srbské a chorvatské tvorby, která patřila v 60. letech ke špičce evropské rozhlasové produkce, to byly zejména hry A. Šoljana, Z. Bajsiće, B. Božiće, M. Djardjeviće, M. Kapora ad. Hlavnička ovšem v té době překládal i jihoslovenskou prózu, tak např. texty P. Pekiće či pozoruhodného vypravěče A. Tišmy (v 60. letech přeložil jeho *Čtyři etudy o člověku*, a ještě v 80. letech se k tomuto autorovi vrátil a dal českou podobu jeho vynikajícímu románu *Použití člověka*).

(Připomeňme tu ještě, že tehdejší dramaturgie navázala i poměrně úzké vztahy s rozhlasem tehdejší Jugoslávie a že využila dočasně ideologického uvolnění mj. i k tomu, že společně se záhřebským a varšavským rozhlasem uspořádala v roce 1967 trojstrannou vyzývací soutěž, v níž jednu z cen získala Hodinka lásky Josefa Topola.)

Vzhledem k limitům, vyplývajícím z aktuálních mezinárodních kontextů, a nejrůznějším ideologickým tlakům se ovšem pochopitelně mohl „své“ druhé, anglosaské oblasti věnovat podstatně sporadičtěji, ale i zde byl jeho dramaturgický vklad cenný a podnětný. Zprostředkoval českému posluchači hry H. Pintera, D. Trestona, A. Sharpa či G. Coopera, a tyto snahy nakonec v únoru 1969 vyústily až do Týdnu britské rozhlasové hry, na dvacet dalších let poslední podobné akce tohoto druhu...

Ale ani za svou práci v normalizačním dvacetiletí se nemusí Josef Hlavnička nikterak stydět. V jeho prvních, nejhorších letech se dokázal úspěšně vyhnout náporu ideologicky primitivních, umělecky impotentních, ale ve své agresivitě o to nebezpečnějších autorů a, podobně jako někteří další dramaturgové, se orientoval na prezentaci nadčasových hodnot klasické dramatiky, na dramaturgii slavných látek (Dickens, Turgeněv aj.) a na současné hry, které exponovaly především témata historická, biografická, psychologicky vztahová či obsahující obecně humanistický akcent. Ale co bylo nejdůležitější a pro budoucnost nejdůležitější: v této době rozšířil podstatně spektrum rozhlasových autorů o řadu nových jmen, velmi kvalitních a lidsky slušných básníků, prozaiků a scenáristů z tzv. „šedé zóny“, jimž se dlouhodobě věnoval, inspiroval je a systematicky jim přibližoval specifické nároky rozhlasového dramatického umění a jeho řemeslných nezbytností. (Dobré řemeslo pro něj vždycky neodmyslitelně neslo i kvality etické!) Tak přivábil k rozhlasovému médiu a svým způsobem i „vychoval“ mj. F. Nepila, V. Dvořáčkovou, A. Smetanovou, D. Fischerovou, V. Hradskou, J. A. Novotného, H. Benešovou i dnes již neprávem zapomínaného Jiřího Horáka ad., autory, kteří v jeho dramaturgických plánech postupně dominovali a kteří měli i později pro rozhlasovou tvorbu znamenat nemálo! Nejednou ovšem uváděl i hry autorů vyloženě zakázaných, tak například opakovaně dramatické texty Františka Pavlíčka, které za tohoto ostře sledované-

ho disidenta podepisovala dramaturgyně Alena Břizová!

Ve svobodných poměrech po roce 1989 se Josef Hlavnička věnoval, vedle „běžné“ dramaturgické práce, zvláště úspěšně, a to převážně autorsky, rozsáhlým dramatickým seriálům s klasickými náměty, téměř výlučně dramaturgiím (Fieldingův Tom Jones, Seyersové Zrozen, aby byl králem), ale připravoval i seriály s tématy naléhavě aktuálními (mj. L. Uris: Exodus, Orwell: 1984, dva romány G. Greena – Ministerstvo strachu a Lidský faktor – druhý z nich i sám pro rozhlas přeložil! ad.). V té době se příležitostně vracel i k režijní práci, která se objevuje na jeho „tvůrčím účtu“ už v 70. letech, a také v ní uplatnil jak pečlivost, tentokrát při práci s hercem, tak i své tihnutí k precizní psychologické drobnokresbě často nejednoznačných charakterů postav, ale zároveň i k promyšlené architektuře celku. A rovněž navázal na své dřívější překladatelské aktivity; z jeho nových překladů tu musíme upozornit aspoň na jejich prozatímní vyvrcholení, totiž na skvělý překlad náročného románu velkého moderního Američana B. Malamuda *Dubinovy životy*.

Po lidské stránce Hlavnička nepochybně vykazoval (a jistě stále vykazuje) řadu rysů, jaké obvykle spojujeme s britským mentálním typem; byl spolehlivý a střízlivě věcný, zcela v duchu „common sense“, ve vnějším projevu uměřeně neokázalý, ve verbální komunikaci někdy až lakonický, s vyhraněným smyslem pro podobně lakonický humor, občas projevoval i jistý sklon k (mnohdy ovšem zdravému) skepticismu, i v tom tedy jako kdyby obsahoval jakýsi „britský“ gen. I když byl víceméně samotářsky laděný a z různých redakčních vřav se spíš stahoval, dokázal nicméně vždycky, kdy to bylo třeba, projevit dostatečnou

míru solidární kooperativnosti a kolegiálnosti, stanout na dobré straně sporu a nikomu taky, kdo si to zasloužil, nikdy neodmítl pomoc, ať už lidskou nebo odbornou, aniž by kohokoliv zároveň obtěžoval vlastními problémy. Naprosto ale nesnášel jakoukoli rozplizlou žvavost i neodůvodněnou namyšlenost všeho druhu.

Příznačně mu tedy byly blízké věrné, nelomené charaktery lidí „z jednoho kusu“, jaké nalézal i u svých gruntovních horalských přátel z východního Slovenska, za nimiž pravidelně a rád zajížděl, pro odpočinek i pro sílu...

Hlavničkovo jméno je, a taky bude, určitě připomínáno především v souvislosti se „zářivými“ léty šedesátými, a jistě právem, jeho podíl na rozvoji rozhlasového dramatického umění té doby byl totiž skutečně významný. Ale málem stejně důležitá (i když mnohem obtížněji docenitelná) byla i jeho role v následujícím dvacetiletí. Hovořím tu o každodenním, vnějškově pochopitelně daleko méně viditelném, nesnadném a úmorném zápasu o udržení základních norem kvalitní rozhlasové tvůrčí práce (ale i prosté lidské slušnosti), proti hloupému omezenectví, diletantismu i mocenské aroganci postupně se střídajících šéfovských garnitur, o zápasu, probíhající většinou v ubíjejícím ovzduší všeprostopupujícího intelektuálního marasmu. Josef Hlavnička nebyl sice sám, kdo v téhle situaci dbal o to, aby se kalibrační čárka umělecké hodnoty nerozplizla, aby si udržela svou rozlišující funkci, ale patří určitě mezi ty nejméně pominutelné. I proto byl tento úmorný zápas nakonec do značné míry úspěšný, a také Josef Hlavnička tedy mohl vstoupit do svobodných let, aniž musel v čemkoli měnit nebo korigovat principy své práce a hierarchie svých hodnot. Ani to, myslím, není málo.

**Mgr. Eva Jeřutová**

## **Margita (Magda) Kollárová, roz. Schneiderová**

**2. 12. 1920 Drahovce, okr. Trnava**

Margita Kollárová se narodila v rodině notáře. Její rodné příjmení je tak trochu záhadou, protože se vyskytuje ve třech různých podobách – v osobním dotazníku sama uvádí jméno otce Šnajder, jméno jejího bratra je ovšem psáno Šnajdár. A do třetice – na odhláše z pojištění z r. 1956, kdy přecházela z pražského ústředí do Bratislavy, se vyskytuje německá podoba Schneiderová. K té se přiklonil i PhDr. Běhal v rozhlasovém Kdo je kdo.

Po skončení měšťanské školy vystudovala v letech 1937–1941 učitelský ústav. Až do svého nástupu do Československého rozhlasu byla v domácnosti a věnovala se výchově dětí. V r. 1951 se ucházela v Čs. rozhlasu v Praze o místo slovenské hlasatelky. Hlasové zkoušky vykonala 25. května 1951 a je o nich dochován záznam. Hodnocení V. Strahla bylo příznivé: „*Hlas plný, střední polohy, vhodný. Výslovnost po technické stránce dobrá. Má pochopení pro smysl čteného, dovede myslet na to, co čte a dovede to dos-*

*redaktorka a parlamentní zpravodajka*

*ti vyjádřit. (...) Předpoklady po stránce hlasatelské má.“* Do Čs. rozhlasu nastoupila 10. září 1951, do r. 1953 působila jako slovenská hlasatelka a zpravodajská redaktorka. Poté přešla do redakce mezinárodního života a kontrapropagandy a v r. 1956 se stala pražskou zpravodajkou slovenského rozhlasu. Odborné vzdělání si pak ještě doplnila studiem novinářství na střední osvětové škole v Praze v letech 1958–1962.

Nejvýrazněji se do povědomí posluchačů zapsala zřejmě v období Pražského jara. V průběhu roku 1968 byla totiž pověřena především získáváním informací z Národního shromáždění a z Hradu. Z této doby pochází i většina jejích záznamů v rozhlasovém archivu – zpravodajství ze zasedání ÚV KSČ a rozhovory s členy předsednictva ÚV KSČ a vlády.

První dochovaný záznam z této galerie politiků vybočuje – vznikl v r. 1966 a je to rozhovor s Emilem

Zátokem o jeho jménu, přezdívkách a současném životním tempu. Poslední dochovaný záznam, tak trochu symbolicky, je rozhovor s dvěma čelnými představiteli normalizační garnitury G. Husákem a L. Štrougallem z ledna 1969.

Při srpnovém vysílání r. 1968, v čase sovětské okupace Prahy a rozhlasu, byli M. Kollárová společně s Rudolfem Zemanem jako rozhlasoví zpravodajové v budově Národního shromáždění na Senovážném náměstí, obklíčené ruskými tanky, a odtud zajišťovali spojení Čs. rozhlasu s Parlamentem. Později vyprávěla, jak důležité zprávy vynášela z budovy přímo na těle pod halenkou. V průběhu moskevského zajetí čs. vládní delegace natáčela rozhovory s předními politiky, kteří zůstali v Praze a účastnili se tzv. vysočanského sjezdu. Po návratu čs. delegace z Moskvy byla opět mezi těmi, kdo zajišťovali pro rozhlas přímý přenos z Hradu. M. Kollárová tam natočila mj. rozhovor s V. Šilhánem a také rozhovor s téměř zhrouceným Alexandrem Dubčekem. Na tento rozhovor vzpomíná později:

*„V jednu chvíli, když mluvil o tom, jak se k němu v Moskvě chovali, najednou zmlkl a nemluvil. Nastala pauza. Nevěděla jsem, co mám dělat, jestli do toho mám vstoupit a omluvit to, což by ale nebylo diplomatické, tak jsem čekala a ukazovala jsem svému okolí, že bych pro pana Dubčeka potřebovala sklenku vody. Tak mi tam skutečně tu vodu přinesli, já s ní před ním bouchla. Tím se vzpamatoval a po delší době zase začal mluvit. Tekly mu slzy a já podruhé v životě viděla plakat muže.“*

Po srpnové okupaci zůstala Magda Kollárová zaměstnankyní Čs. rozhlasu na Slovensku ještě 3 roky. Zažila nástup normalizace i spuštění nové zpravodajsko-publicistické stanice Hvězda, kde pracovala ve zpravodajské směně. Záhy ji ovšem stihl podobný osud jako všechny, kteří se zapojili do vysílání rozhlasu v pohnutých srpnových dnech. Jako parlamentní zpravodajka, která se provinila pouze tím, že řádně plnila své povinnosti, byla pro svůj politický postoj k 31. červenci 1971 z rozhlasu propuštěna. V oznámení, které posílal personálně-kádrový odbor v Bratislavě personálnímu a kádrovému odboru do Prahy, je lakonicky konstatováno, že *„Rozviazanie pracovného pomeru bolo uskutočnené obojstrannou dohodou“*. O čtyři měsíce později putoval z Prahy do Bratislavy s průvodním dopisem vedoucího odboru zaměstnaneckých záležitostí přípis SNB – Odbor vyšetřování VB Praha se žádostí o vypracování posudku na M. Kollárovou. Po odchodu z Čs. rozhlasu, podobně jako její kolegyně a kolegové, byla 11 měsíců bez zaměstnání. Teprve v srpnu 1972 nastoupila do Doprastavu-STAS Praha, kde pracovala až do svého odchodu do důchodu. Na rozhlas nezanevřela a po listopadu 1989 s ním znovu navázala kontakt. Občas nás přišla navštívit a pomáhala nám doplňovat bílá místa v událostech kolem srpnové okupace. Projevovovala zájem o veškeré dění v rozhlase. A i když v té době měla už, jak se říká, osm křížků, její vitalitu a potřebu stále se něčím zabývat jsme jí mohli jen závidět. Výrazně se angažovala také v Klubu novinářů Pražského jara.

## ROZHLASOVÝ DOKUMENT

PhDr. Josef Maršík, CSc.

### **Rozhlasová teorie a praxe v diplomových a rigorózních pracích obhájených na Fakultě sociálních věd UK v letech 2006–2009**

*Následující přehled zahrnuje diplomové a rigorózní práce s rozhlasovou tematikou, které byly obhájeny na Fakultě sociálních věd do roku 2009. S pracemi z let 2010 a 2011 budou čtenáři seznámeni v dalších vydáních Světa rozhlasu.*

**Holomek, O.:**

#### **Rozhlasový odbor ministerstva informací v letech 1945–1953 (rigorózní práce)**

Autor zkoumá dosud málo probádané období poválečného Československa z hlediska řízení médií a mediální politiky. Dokládá, jak již bezprostředně po ukončení II. světové války došlo k postupnému propojení Československého rozhlasu se státními a stranickými orgány, které záhy začaly uplatňovat vliv na jeho personální složení a prostřednictvím prosazované kádrové politiky také na jeho programovou tvorbu. Podrobněji se zabývá činností ministerstva informací pod vedením Václava Kopeckého. Zvláštní zřetel věnuje činnosti jeho rozhlasového odboru, který ještě před únorovými událostmi r. 1948 natolik pevně kontroloval personálně, formálně i obsahově Československý rozhlas, že v době politické krize 1948 rozhlasové politické vysílání plně podpořilo a prosazovalo politiku KSČ.

**Pivodová, K.:**

#### **Odhalení: nerozhlasová reality show Českého rozhlasu**

Diplomová práce je věnována studiu vlivu nových technologií, zejména digitalizace, na rozhlasovou programovou tvorbu a metodiku rozhlasové práce. Klíčovými termíny jsou „multimedializace“, „nová média“, „interaktivita“. Autorka předkládá přehled a popis multimediálních projektů Českého rozhlasu v chronologickém pořadí (Africká odysea, Mládě milénia, Sokoli v srdci velkoměsta, Michelangelo Afriky, Mládě pralesa) a podrobněji se zaměřuje na rozbor projektu Odhalení.

**Steinerová, P.:**

#### **Rozhlasový poplatek v České republice – historie a současnost**

Autorka ve své diplomové práci zmapovala vývoj poplatků hrazených rozhlasové instituci (Radiojournal, Československý rozhlas, Český rozhlas) z historického a legislativního hlediska, a to v mezinárodním srovnání. V první kapitole se věnovala výkladu základních pojmů (koncese, předplatné, uznávací, evidenční a rozhlasový poplatek ad.). Ve druhé kapitole pojednala o vývoji financování rozhlasu, a to od roku 1923 (zahájení pravidelného rozhlasového vysílání v ČSR) až do roku 1990. Ve třetí kapitole pojednala o vzniku duálního systému v České republice a popsala způsob financování rozhlasu od roku 1989 do současnosti. Ve čtvrté kapitole se zaměřila na komparaci způsobů financování rozhlasové činnosti v České republice, Velké Británii a v Polsku. Práce je doplněna 29 přílohami (zejména kopiemi relevantních zákonů a vyhlášek), které dokumentují text.

**Štípková, M.:**

#### **Sémiotická konstrukce mediálního obrazu Československého rozhlasu a její funkce jako součást vysílání ve vypjatých okamžicích dějin**

V diplomové práci autorka uskutečnila sémiotickou analýzu rozhlasového vysílání z hlediska mediálního obrazu, který rozhlas vytvářel sám o sobě, zejména v klíčových obdobích vývoje čs. společnosti (květen 1945, srpen 1968, listopad 1989). Ukázala, jak se v promluvách rozhlasových hlasatelů a redaktorů v těchto vypjatých obdobích vytvářejí určité vzorce, které se pak ve vysílání zčásti vědomě a zčásti nevědomě opakují. Práce má dva díly – první obsahuje vlastní odborný text, druhý je tvořen poznámkami k textu v rozsahu 212 stran (přepisy vysílání).

**Nováková, A.:**

**Transformace pardubického rozhlasového vysílání po roce 1989  
(se zvláštním zřetelem k Rádiu Profil).**

Autorka se na příkladu Rádía Profil, první soukromé rozhlasové stanice ve východních Čechách, zabývá transformačními procesy v české mediální krajině po roce 1989 (tj. přechodem od elektronických médií vlastněných státem k duálnímu systému vysílání). V úvodní kapitole se věnuje v historickém přehledu hlavním etapám činnosti rozhlasového vysílání v Pardubicích, v dalších vymezuje na základě rozborů archivních pramenů (písemných dokumentů, dobového tisku a mediálních zákonů) a rozhovorů s pamětníky faktory, které ovlivňovaly vznik Rádía Profil a jeho činnost v prvním období existence. Podrobněji se zde zaměřuje na jeho finanční zdroje, technické podmínky vysílání, programové zaměření, propagační akce a výsledky výzkumů jeho poslechového. Diplomová práce navazuje na předchozí bakalářskou práci Rozhlas v Pardubicích od roku 1945 do normalizace, obhájenou na katedře žurnalistiky IKSŽ v roce 2006.

**Smrčková, D.:**

**Školní média – tisk, rozhlas, televize, internet  
na příkladu Olomouckého a Ústeckého kraje**

Diplomová práce pojednává v širším kontextu mediální výchovy (resp. gramotnosti) o školních mediálních aktivitách žáků a studentů škol primárního a sekundárního vzdělávání. Nastiňuje historický vývoj školních médií (od roku 1945 do roku 1989) a mapuje povahu školních mediálních krajin Olomouckého a Ústeckého kraje. Ve výzkumné části (realizované metodami dotazníkového šetření, výzkumných rozhovorů a obsahové analýzy dokumentů) se zabývá charakteristikou jednotlivých typů školních médií v uvedených regionech (vč. rozhlasového žákovského a studentského vysílání), výstupů školních mediálních aktivit a sumarizuje důvody, které brání jejich realizaci. V závěru dospívá k typologii školních médií, zabývá se kritérii jejich kategorizace a začleňuje je do mediálního systému. Práce je doplněna rozsáhlým seznamem literatury a pramenů a třiceti přílohami.

**Tomečková, K.:**

**Analýza regionálního vysílání Českého rozhlasu  
(se zvláštním zřetelem na vysílání pro specifickou demografickou strukturu obyvatel  
hlavního města)**

Cílem práce je doložit na základě srovnání původního a nového vysílacího modelu, že lze vytvořit takové programové schéma vysílání pro hlavní město Prahu, které by odpovídalo požadavkům na moderní regionální rozhlasové vysílání a které by zároveň nevedlo k úplné změně posluchačské struktury. Autorka se v první kapitole zabývá počátky regionálního vysílání v Československu, historií vysílání pro hlavní město a základním legislativním rámcem pro existenci tohoto typu programu. V další kapitole se věnuje rozboru programového schématu Českého rozhlasu Regina do konce roku 2005 a zabývá se důvody a nástroji změny programové skladby v prvním pololetí roku 2006. Třetí kapitola je zaměřena na rozbor požadavků posluchačů na rozhlasové vysílání této stanice pro pražský region.

**Pouzarová, P.:**

**Vztah textových postupů a popularity při recepci mediálního textu  
na příkladu rozhlasového seriálu „Tluchořovi“**

V rigorózní práci si autorka vytkla cíl objasnit, zda významotvorné textové postupy, které jsou v seriálu „Tluchořovi“ využity, souvisí s jeho popularitou a úspěchem u posluchačů. V první kapitole objasňuje obsah pojmů „popularita“, „seriál“ a „rozhlasový seriál“, ve druhé se zabývá textem a publikem z hlediska kulturních studií, ve třetí provádí rozbor seriálu „Tluchořovi“. Objasňuje, jaké textové postupy jsou při tvorbě seriálu využívány, jaký s sebou nesou význam a zda tyto textové postupy souvisí s jeho popularitou a proč. Ve výzkumu uplatnila metodu sémiotické analýzy vzorku dílů ze seriálu (se zaměřením na konkrétní textové postupy) a techniku „respondent interview“ s jeho posluchači (která autorce pomohla objasnit, co respondenti pojmenovávají jako důvody, proč seriál sledují). Práce obsahuje vedle seznamu domácí a zahraniční literatury k tématu šest příloh dokumentujících text.

**Punčochář, J.:****Rozhlasové zpravodajství: specifika auditivního šíření informací**

Autor se v diplomové práci zabývá výzkumem vlivu srozumitelnosti jazyka rozhlasového zpravodajství na míru verbálních zvukových informací zachycených posluchačem. S využitím metody experimentu zkoumá, jak srozumitelnost formy rozhlasového zpravodajství ovlivňuje posluchačovu pozornost a jeho schopnost zapamatovat si text a následně zpravodajský obsah reprodukovat. Součástí práce je také pojednání o vývoji rozhlasového zpravodajství v českých zemích, se zvláštním zřetelem k využívaným informačním zdrojům a práci s jazykem při tvorbě zpráv a zpravodajských relací.

**Staněk, R.:****Polské katolické rádio Marya**

Diplomová práce představuje polskou katolickou rozhlasovou stanicí Marya, která zaujímá mezi ostatními katolickými médii v Polsku specifické postavení. Autor ukazuje, jak pod vedením kněze Tadeusze Rydzyka vznikl kolem stanice konglomerát institucí (např. televize TV TRWAM, deník Nasz dziennik, nadace Lux Veritatis a Serviere Veritati, hnutí Rodina rádia Marya), který má nezanedbatelný vliv na společensko-politické dění v Polsku. Představuje program stanice, věnuje se výsledkům výzkumu poslechovosti i technickým parametřům vysílání. Na základě kvalitativní obsahové analýzy pořadu „Nedokončené rozhovory“ objasňuje způsoby argumentace ve vysílání v kategoriích „dobro“ a „zlo“ ve vztahu k domácí a zahraniční politice, ekonomice, národní bezpečnosti, médiím a tradičním hodnotám. Zjišťuje, že stanice využívá ve vysílání řadu běžných prostředků propagandy, kterými prosazuje radikální národně katolickou linii. Práce má pět příloh dokumentujících text.

## DO ČÍSLA PŘISPĚLI

---

**Ing. Balíček Pavel**, kontaktní inženýr pro spolupráci v EBU, Úsek techniky ČRo

**MgA. Budín Petr**, pracovník dokumentace, Hlavní katalog, APF ČRo

**MgA. Bureš Michal**, předseda SRT, režisér, dramaturg a pedagog

**Mgr. Hanáčková Andrea, Ph.D.**, rozhlasová dokumentaristka, publicistka, scenáristka a pedagožka

**MgA. Hraše Jiří**, rozhlasový režisér, teoretik, historik a pedagog

**Mgr. Hubička Jiří**, dramaturg, překladatel, autor, redaktor, APF ČRo

**PhDr. Janečková Bronislava**, redaktorka, dokumentaristka, ČRo

**Mgr. Ješutová Eva**, historička, vedoucí Archivních a programových fondů ČRo

**Mgr. Kadlec Petr**, hudební redaktor, ČRo 3 – Vltava

**Kolek Radim**, vedoucí Fondu hudebnin, APF ČRo

**Mgr. Krčmová Michaela**, vedoucí redakce publicistiky a dokumentu, ČRo 6

**Křivský Václav**, pracovník dokumentace, Fond hudebnin, APF ČRo

**Mgr. Kubica Petr**, programový ředitel MFDF Jihlava, zástupce vedoucího katedry dokumentaristiky, FAMU

**Lžičař Jan**, mistr zvuku, Úsek techniky ČRo

**PhDr. Maršík Josef, CSc.**, pedagog a teoretik, FSV UK Praha

**Matys Rudolf**, básník, prozaik, publicista, literární redaktor, historik a kritik

**Mgr. Nachmilnerová Eva**, hudební redaktorka, Mezinárodní oddělení ČRo

**Mgr. Prokeš Jan**, redaktor Zahraniční redakce ČRo

**MgA. Rataj Michal, Ph.D.**, hudební režisér, Slovesná a umělecká realizace ČRo

**Rožánek Filip**, ČRo Internet, člen EBU New Radio Group

**Sedlák Petr, Ph.D.**, učitel dějepisu na ZŠ

**Mgr. Škarda Robert**, pracovník dokumentace, Fond hudebnin, APF ČRo

**Vaculík Ondřej**, redaktor, šéfredaktor teoretické revue Svět rozhlasu

**Prof. MgA. Vedral Jan, Ph.D.**, dramatik, divadelní a rozhlasový dramaturg, pedagog

**Mgr. Zavoral René**, ředitel Odboru komunikace a vnějších vztahů ČRo



## **Svět rozhlasu č. 24**

### **Bulletin o rozhlasové práci**

vydává Český rozhlas

odbor Archivních a programových fondů, Vinohradská 12, 120 99 Praha 2

#### **Redakční rada:**

Ondřej Vaculík, předseda

Jakub Čížek, Šárka Šavrdová, Jiří Hraše, Jiří Hubička, Dagmar Jaklová,

Eva Ješutová, Bohuslava Kolářová, Ruzbeh Oweyssi, Vladimír Příkazský,

Martin Zadražil, členové

**K vydání připravili:** Bohuslava Kolářová, Jiří Hraše, Dagmar Jaklová,  
Marcela Benešová, Kamila Hugrová

Prosinec 2010

ISSN 1213-3817