

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Autorské herectví a teorie autorské tvorby a pedagogiky

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Autorská osobnost v rozhlasovém dokumentu**

**(Pozorování autora, pozorování dramaturga, pozorování procesu tvorby)**

**Gabriela Albrechtová**

Vedoucí práce: Prof. Přemysl Rut

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Drama Arts

Autorial Acting and Theory of Autorial Creativity and Pedagogy

**DOCTORAL THESIS**

**Author's personality in radio documentary**

**(Observations of an author, observations of the dramaturgist and observing  
the creative process)**

**Gabriela Albrechtová**

Supervisor: Prof. Přemysl Rut

Opponents:

Date of defence:

Awarded academic title: Ph.D.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**Autorská osobnost v rozhlasovém dokumentu**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## **ABSTRAKT**

Práce se zabývá autorskou osobností v oblasti specifického uměleckého žánru, a tím je rozhlasový dokument. Práce využívá zkušeností autorky a zároveň dramaturgyně rozhlasových dokumentárních pořadů a pokouší se odpovědět na otázky, kdo je vlastně autorem dokumentu, jak se jeho osobnost odráží ve způsobu nahlížení na dané téma, natáčení i organizování zvukového materiálu. Zkoumá, jak se ten který autor dokáže nebo naopak nedokáže dopracovat k živému rozhlasovému tvaru. Práce si nedělá nárok na široké zobecnění, ukazuje však některé možné přístupy k tvorbě. Zachycuje momenty, které tvorbu dokumentu oživují nebo naopak nějakým způsobem zastavují a znehybňují. Pokouší se nalézt odpovědi na otázky, jak rozpoznat silnou autorskou osobnost a jak se této osobnosti daří v prostředí média, které její tvorbu podmiňuje a zároveň ji v pozitivním i negativním směru ovlivňuje. V práci je využito pěti kazuistik, v nichž je zachycen proces tvorby dokumentu autorů v různých fázích jejich „autorského vývoje“. Pozornost je upřena na rozdíly mezi motivacemi jednotlivých tvůrců, východisky tvorby, názory na zvukové dílo, vědomou, nebo méně vědomou práci se zvukovým materiálem apod.

Práce se zabývá také rolí dramaturga a jeho vlivu na autora a konečnou podobu díla. Kým je a může být dramaturg v oblasti rozhlasového dokumentu? Existují hranice, za něž by dramaturg neměl jít? Nebo jsou tyto hranice pohyblivé vzhledem k tomu, s jakým autorem a na jakém pořadu v určité chvíli spolupracuje?

### **Klíčová slova:**

Rozhlasový dokument, autor, autorská osobnost, tvůrčí proces, dramaturg, dramaturgie.

## **ABSTRACT**

This work deals with the author's personality in the context of a specific artistic genre, and that genre is a radio documentary. It uses experience of an author and a dramaturgist of radio documentaries and tries to answer some questions, who really is the author of a radio documentary, how their personality reflects in the way they see the given topic, how they acquire and organise tracks. It researches how the author does or does not arrive to a project that feels alive. This work does not try to encapsulate the entirety of that concept, but it shows some possible ways of approaching such a task. It shows some parts of the process that are beneficial and some that are slowing it or stopping it altogether. The other questions it seeks to answer are, how to find a strong personality among authors, and how does this personality do in the environment of the media that is vital for the work of an author but it also positively and negatively impacts said work. It makes use of five case studies from which there are shown the processes of making documentaries of five authors at different times of their "artistic development". The proverbial spotlight is pointed at the differences in motivation, conscious or less conscious work with sound materials etc.

This work is also focused on the role of the dramaturgist and their effect on the author and the final state of the author's work. Who is and who the dramaturgist can be in the context of a radio documentary. Are there rigid lines dramaturgist should not cross? Or are there just vague guidelines that can be different with each autor and/or project?

### **Key words: Key words:**

Radiodocumentary, author, authors personality, creative process, dramaturgist, dramaturgy.

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Přemyslu Rutovi a Markétě Potužákové za pomoc a za laskavost, Aleně Zemančíkové za její čas a názory, Michalu Lázňovskému za rozhovory o dramaturgii, Evě Slavíkové za podporu. Kamarádkám Zorce Berglové, Andree Sodomkové a Veronice Švábové za dlouhé rozmluvy. Hance Galiové za knihy a Kátě Kotěrové za korektury.

# Obsah

<b>1. Úvod .....</b>	<b>10</b>
<b>2. Dokumentární pořad .....</b>	<b>13</b>
2.1. Filmový autorský dokument.....	14
2.2. Rozhlasový autorský dokument.....	18
2.3. Feature a dramaturgie .....	20
<b>3. Volný experimentální prostor jako podmínka tvůrčí práce.....</b>	<b>24</b>
<b>4. Poctivost autora k sobě samému a k posluchači .....</b>	<b>37</b>
4.1. Otázka vnitřní pravdy.....	38
4.2. Možnosti autorských přístupů .....	41
<b>5. Praktický průvodce nepraktickou tvorbou.....</b>	<b>47</b>
5.1. Má dramaturgická práce .....	47
5.2. Natočený materiál a zvědavost.....	51
5.3. Papírková metoda a „zvukové básnictví“ .....	53
5.4. Humor v rozhlasovém dokumentu .....	55
5.5. Humor jako úhel pohledu, avantgardní lidské znamení a kdo to mluví.....	57
5.6. Dramaturg jako podvratný živel .....	58
5.7. Jaká jsem autorka aneb Dialog by tu byl .....	59
5.8. Proč se má o takovém člověku točit dokument aneb zmije pod kamenem.....	59
5.9. Znedokonalit se .....	61
5.10. Dobrá vůle .....	62
5.11. Tvorba dokumentu s přáteli - „nejbáječnější dobrodružství“ .....	64
5.12. Je stříhání autorova zvukového materiálu vždy neomluvitelným zásahem? .....	65
5.13. Hledání tvaru .....	67
5.14. Spolupráce se zvukařem – mrtvá i živá voda.....	68
5.15. Zpětná vazba.....	70
5.16. Mít z toho radost.....	72
5.17. Nejlepší rady pro dokumentaristu a jeho „zablokovanou tvůrčí osobnost“.....	73
<b>6. Dokumentární pořad jako hra a jako poezie .....</b>	<b>76</b>
6.1. Nechtěné kouzlo nahrávky – živé body v rozhlasovém dokumentu .....	77
6.2. Dokument jako „rozkrývač pravdy“ .....	78
6.3. Zvuk jako rekonstrukce pocitu a terezínská volavka .....	80
6.4. Živá místečka .....	81
<b>7. Český rozhlas a dokumentaristé amatéři .....</b>	<b>82</b>
7.1. Lovci zvuků .....	84
<b>8. Současná situace v rozhlase subjektivně .....</b>	<b>85</b>
8.1. Současné společenství v rozhlase, aneb Viola nezná Kláru .....	85
8.2. „Upřednostňuji komunikaci mailem“ jako rána do srdce.....	85
8.3. Autorova (ne)důvěra v dramaturga, dramaturgova (ne)důvěra v autora .....	87
<b>9. Otevřené dílo .....</b>	<b>88</b>



<b>10. Kazuistiky .....</b>	<b>90</b>
10.1. On fakt někam odcházel (riskantní jednoduchost) .....	92
10.2. Němčina v kontextu (jiná cesta k česko-německým vztahům) .....	105
10.3. V Trinksaifen jsme byli doma (ztracené hlasy).....	113
10.4. Tygří lejno, voňavka a vetřelec (zahraniční inspirace) .....	113
10.5. Když jsem bejval tramp (pořad o ničem?).....	130
10. 6. Vidět očima (tvůrčí smršť).....	148
<b>11. Nerozhlasový feature - podrobná reflexe vzniku díla .....</b>	<b>162</b>
11.1. Dovětek k „psanému featuru“ Vidět očima .....	239
<b>12. Závěr .....</b>	<b>240</b>
<b>13. Epilog.....</b>	<b>246</b>
<b>15. Bibliografie .....</b>	<b>248</b>

## 1. Úvod

Velmi dlouho jsem váhala, jak celou práci, kterou jsem se rozhodla věnovat rozhlasovému dokumentu a jeho autorům, pojmut. Jak zkoumat něco, co je pro mě živé bez toho, abych tuto živost narušila, abych vše nerozložila na mrtvé součástky. Nechtěla jsem příliš zabřednout do odborné terminologie, které sice existuje a je velmi přínosná, ale zároveň je od mého skutečného zážitku a prožitku s touto uměleckou disciplínou odtržena, oddělena.

O své disertační práci, věnované autorské osobnosti v rozhlasovém dokumentu, jsem nejprve přemýšlela jako o prostoru, kde bych mohla představit výrazné osobnosti současného českého rozhlasového dokumentu a zkoumat jejich způsoby práce a rozhlasového uvažování. Přemýšlela jsem o autorech, jako je Miloš Doležal, Alena Zemančíková, Ondřej Vaculík, Dora Kaprálová, Miroslav Buriánek či Brit Jensen. Tím, jak se doba mého doktorského studia vlivem životních okolností prodlužovala, proměňoval se spolu s ní i můj tvůrčí záměr. Většina autorů, o kterých jsem chtěla původně psát, během posledních let z rozhlasu odešla, nebo pro rozhlas tvoří v minimální míře. To byla věc, se kterou jsem nepočítala. Nejednalo se totiž jen o tvůrce v důchodovém věku, ale i o autory výrazně mladší. Připadalo mi najednou trochu smutné zkoumat tvůrce, kteří už netvoří, udělat ze své práce přehlídku retrospektiv a rozhlasových zklamání, zkoumat zpětně jenom to, o co rozhlas přišel.

Uvědomila jsem si, že se budu muset na celou věc podívat odjinud, nabídnout svůj vlastní úhel pohledu na rozhlasový dokument. Rozhodla jsem se využít vlastní autorské a dramaturgické zkušenosti, začít pozorovat samu sebe jako předmět svého zájmu a spolu s tím i autory, s nimiž jsem se během své práce v rozhlase setkala. Získala možnost sledovat rozhlasový dokument zvnějšku, ale díky svým vlastním prožitkům a pocitům i zevnitř. Nutno předeslat, že druhy rozhlasových dokumentů, k nimž jako autorka i dramaturgyně tíhnu, a

jimiž se zabývám, rozhodně nejsou většinovým vzorkem současného rozhlasového dokumentu. Doufám však, že i v tomto případě může být popis způsobu práce a konkrétního tvůrčího přístupu zajímavý.

V první části disertační práce se pokouším případného čtenáře stručně seznámit s pojmem dokument, dokumentární dílo a upozornit na některé podstatné rozdíly mezi dokumentem „informačním“ a dokumentem „autorským“. V této části využívám paralel mezi rozhlasovým a filmovým dokumentem.

Dále popisuji rysy rozhlasového dokumentu a vysvětluji pojem rozhlasový feature. Stručně se věnuji situaci rozhlasového dokumentu v 90. letech minulého století a zakladatelské osobnosti redaktora a dokumentaristy Zdeňka Boučka.

Posléze přistupuji k hlavní části své práce, v níž jsem se, kromě vlastního autorského i dramaturgického „případu“, rozhodla využít pěti kazuistik, které zachycují autorské osobnosti v různých fázích jejich „autorského vývoje“. První dvě kazuistiky jsou věnovány autorům, kteří jsou v oblasti rozhlasového média úplnými začátečníky. Jedná se o Slávka Keprta a Vandu Melicharovou. Z autorů, kteří již mají určitou rozhlasovou zkušenost, podrobuji bližšímu zkoumání Evu Blechovou a Tomáše Procházku. Poslední kazuistika reflektuje dílo zkušeného tvůrce, rozhlasového režiséra a dokumentaristy Miroslava Buriánka.

Kromě popisu vlastních kazuistik jsem s každým jednotlivým autorem natočila rozhovor, týkající se vzniku dokumentu, který jsem přepsala a zařadila do své práce. Pokusila jsem se tímto způsobem vyvážit svůj subjektivní pohled na tvorbu jednotlivých pořadů a nabídnout čtenáři možnost „dvojího vnímání“ vzniku konkrétních dokumentů. V těchto prepisech se vyjevují osobní postřehy autorů, které jsou pro mě jako pro dramaturgyni zajímavé. Dotýkáme se v nich výzkumných otázek této práce.

Kdo je vlastně autorem rozhlasového dokumentu? Jaké motivace vedou autora k natočení dokumentárního pořadu? Jaké pocity při tvorbě zažívá? Co z autorova hlediska podporuje a co naopak „znehybňuje“ tvůrčí proces? Co je pro autora odměnou? Do jaké míry vědomě zachází se zvukovým materiálem? Uvědomuje si autor při tvorbě kontinuitu a historii rozhlasu jako instituce? Jak se vztahuje k osobě dramaturga a jaká jsou jeho očekávání vzhledem k němu apod.

Autoři popisují, jak vnímali rady či připomínky dramaturga, jakými

etickými otázkami se při tvorbě dokumentu zabývali apod.

Ve své disertační práci se věnuji také roli dramaturga a otázkám, do jaké míry a jakým způsobem může nebo má ovlivňovat autorovu tvorbu. Jaké problémy si musí vyřešit on sám, jaké hranice si musí nastavit a jak jsou nebo nejsou tyto hranice pohyblivé. Může si dramaturg dovolit tzv. „přestříhat“ zvukový materiál natočený jiným autorem? Má právo si něco na autorovi vynucovat, a co to pak znamená pro další spolupráci? Jakou odpovědnost nese dramaturg za výsledné dílo vzhledem k autorovi, k sobě samému, nebo vzhledem k instituci? Má dramaturg proces tvorby prožívat společně s autorem, nebo stát více v pozadí? To vše jsou otázky, které z disertační práce vyvstávají.

## 2. Dokumentární pořad

Nahlédneme-li do *Výběrového slovníčku termínů slovesné rozhlasové tvorby* z roku 1999, jehož autorem je Josef Maršík, pak nalezneme pod pojmem dokument tento popis: „*Dokument (lat. Documentum – svědectví, důkaz, doklad, angl. a franc. Document) obecné označení skupiny žánrů, uplatňujících jako základní tvůrčí princip zaznamenání autentického zvukového svědectví o osobách a událostech. Metoda dokumentu prostupuje všemi zpravodajskými a publicistickými formami – nejčastěji se objevuje v publicistickém rozhovoru, reportáži a pásmu, využívá se rovněž v literární tvorbě. Rozhlasový dokument není jen pasivní zvukovou fotografií reality, ale obsahuje také subjektivní prvky. Vyplývají z autorova tvůrčího přístupu k tématu, např. k výběru faktů (archivních mgf. záznamů, citátů z písemných materiálů, svědeckých výpovědí apod.), k jejich uspořádání, interpretaci a k hledání nových vztahů a souvislostí. Subjektivní prvky obsahují rovněž samy dokumenty, např. archivní záznamy výpovědí osob. V poslední době se výrazu dokument užívá pro označení rozhlasové dokumentaristiky.*“<sup>1</sup>

Výše uvedená charakteristika rozhlasového dokumentu je dosti povšechná a nemůže sloužit beze zbytku účelu této práce, poslouží však k základní orientaci čtenáře.

Rozhlasová odborná terminologie a vůbec uvažování o uměleckém rozhlasovém dokumentu nejsou natolik rozvinuté, jako je tomu například v oblasti dokumentárního filmu. I když po roce 2000 byly učiněny úspěšné pokusy o upřesnění terminologie v této oblasti a situace se díky rozhlasovým teoretikům v mnohém vylepšila, přesto si troufám říci, že rozhlasový dokument je stále ještě žánrem, který by zasluhoval mnohem větší pozornost, než se mu v současné době dostává.

Podívejme se však nejprve na dokumentární pořad jako takový. Když se řekne dokument, vybaví se nám většinou naučně vzdělávací informační pořad, v němž se živé záběry střídají s čtenými komentáři a názory odborníků, či pamětníků určité události. Cílem tohoto typu dokumentu je vzdělávat posluchače,

---

<sup>1</sup> Maršík, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*, Praha, Sdružení pro rozhlasovou tvorbu a Český rozhlas, 1999, s. 9 -10

osvětlovat mu například historické události, představovat kulturní osobnosti, zabývat se vědeckými oblastmi, popularizovat je apod..

Tvorba dokumentů bývá často propojena s žurnalistikou. Dokumenty tohoto druhu pracují s určitou škálou výrazových prostředků, obsahují komentáře odborné autority, experta na daný problém apod.. Autor takového druhu dokumentu ví většinou docela přesně, o co mu v pořadu jde a směřuje ho k víceméně jasnému cíli. To, co se říká v komentáři, je ve filmovém dokumentu ilustrováno obrazem, v oblasti rozhlasového dokumentu např. reportážním záznamem.

Existují však i dokumenty, v nichž je výkladová složka potlačena, nebo úplně chybí. Zde autor ustupuje z role „věducího“ a stává se spolu s divákem či posluchačem „svědkem“ určité události. Může se stát účastníkem dění, které zaznamenává, či jeho subjektivním pozorovatelem, nebo může naopak do dění aktivně zasahovat, hodnotit ho podle subjektivních hledisek apod. V tomto případě může autor pracovat se zcela jinými prostředky, než je tomu u dokumentů vzdělávacích. Takový autor může k určitému tématu přistoupit z mnoha různých stran, dívat se na určitý problém z mnoha úhlů. To, jaké východisko si v konkrétním dokumentu zvolí, vede autora k tomu, že si klade otázky určitého typu, hledá příhodné prostředky a postupy, může vést se sebou samým i s natočeným materiálem jakýsi dialog. V tomto typu dokumentu se často pracuje s montáží jako principem, který autorovi pomáhá uvažovat o tématu prostřednictvím skladby obrazových či zvukových prvků. Někdy se v tomto smyslu hovoří o autorském dokumentu.

## **2.1. Filmový autorský dokument**

Z předchozí kapitoly vyplývá, že pojem autorský dokument je poměrně obsáhlý a obtížně definovatelný.

Lucie Česálková v úvodní kapitole knihy Generace Jihlava, která je věnována výrazným osobnostem střední dokumentaristické generace, píše: „V

*našem prostředí se pro označení ne-výkladových metod dokumentaristiky vžilo pojmenování autorský dokument, tedy pojmenování akcentující zásadní vklad tvůrce – autora. Je to nicméně pojmenování lokální a v mnoha ohledech nepřesné. Především proto, že neodkazuje k určitým tvůrčím postupům a praktikám, ale sugeruje, že se jedná o dokumenty silné tvůrčí vize, v nichž je využití výrazových prostředků uzpůsobeno stylové a myšlenkové integritě a komplexitě díla. To přitom o tolika českých dokumentech posledních let neplatí už právě proto, že mnohé z nich, odmítající koncepci, sází spíše na nahodilost, hru a zmiňovanou improvizaci. Tzv. autorské dokumenty upřednostňují bezprostřednost před stylovou vytríbeností, a i proto se často setkávají s velmi ambivalentními reakcemi: co jedni vnímají jako povrchní žonglování se slovy, jiným se zdá být hloubkovou sondou, co těm přijde jako exploatace kuriózních pozlátek, druzí nazývají odvážným průzkumnictvím. Ve všech případech však jde zejména o hledisko a s ním spjatá očekávání a o smířlivou otevřenost diváka přijmout dokumentární film spíše jako experiment, jehož cílem nemusí být nutně odhalení důležitých pravd, ale ohledávání jejich symptomů.<sup>12</sup>*

Z tohoto úryvku je patrné, že v autorském dokumentu jde o určitou „jinakost“. Tento typ dokumentů se v jistém smyslu odklání od tradičních forem, nenabízí jediný konkrétní výklad, ale je svou povahou otevřený vnímatelově interpretaci. Různé autorské dokumenty pracují s rozdílnými styly, rozdílnou poetikou. V těchto druzích dokumentů mají autoři sklon využívat hru, nápad či experiment k tomu, aby se dopracovali jistého „vědomí souvislosti“.

V tomto případě se tedy stává dokument jakousi úvahou na určité téma, je sám o sobě určitým druhem přemýšlení nad věcmi, okolnostmi, událostmi, lidmi. Pokud přemýšlíme v tomto ohledu o autorovi díla, pak se tento autor vlastně stává jakýmsi výzkumníkem, či „filozofem“, který „přemýšlí“ o skutečnosti prostřednictvím živých záznamů reality, které se v této podobě už nikdy nemohou opakovat. Tím, jak jednotlivé prvky pomocí montáže organizuje, můžeme spolu s autorem sledovat směr jeho uvažování, ale jako diváci, nebo ti, kteří dokument vnímají sluchem, také konkrétní dílo dotvářet prostřednictvím své vlastní zkušenosti, svého vlastního subjektivního pohledu.

Filmový dokumentarista Jan Gogola ml., se vypořádává s pojmem filmový dokument ve své diplomové práci *Smrt dokumentárnímu filmu!* z roku 2001.

---

<sup>12</sup> Česálková, Lucie: in Generace Jihlava, Praha, Větrné mlýny, 2014, s. 53

Pokouší se podle vlastních slov o diferencované přemýšlení o zmatečně sjednocovaných dokumentárních postupech a v tomto kontextu hovoří o tzv. „Manifestu dění.“ Tato práce je velmi inspirativní i pro přemýšlení o dokumentu rozhlasovém, neboť nabízí společná východiska uvažování o dokumentu jako o živém a stále otevřeném díle. Podle Gogolova přesvědčení by film neměl významy předkládat, nýbrž generovat – měly by vznikat vlivem filmového média s přiznávanými nedostatky i možnostmi manipulace.

Gogola polemizuje s Griersonovým<sup>3</sup> povšechným pojmenováním dokumentární film a ptá se: *„Jaká velikost záběru zachycuje více reality – celek, nebo detail? Kdo je více reálný, aktér „dokumentárního filmu“, který kvůli kompozici a světlu pije poprvé svoji ranní kávu v poledne a na jiném místě než obvykle – nebo herec, který udělá v inscenaci totéž? Není v tomto případě reálnější hraný film, o němž víme, že je hraný, než film „dokumentární“, u kterého to nevíme?“* A dále *„ Proč se na dokumentární film nevztahují pojmy z estetiky, literární vědy a společenských věd, které umožňují pojmenovávat a myslet mystičnost Císařovského filmů, Haplovy eseje, Jankovy filosofující črty, presokratické vnímání časoprostoru jako žvlů Martiny Kudláček, Kvasničkovy rozměrné reportáže, Špátovy portréty, medailony, fejetony, nebo třeba sociologické filmy Třeštíkové.“*<sup>4</sup>

Jan Gogola je jedním z žáků dokumentaristy Karla Vachka, jehož pohled na filmový dokument byl v mnoha ohledech výjimečný. Od roku 2002 vedl Karel Vachek Katedru dokumentární tvorby na pražské FAMU. Přinesl poněkud jiný pohled na filmový dokument a ovlivnil řadu tehdejších začínajících dokumentaristů. Šlo zejména o umenšení významu literární předlohy dokumentárního filmu. Scénář má být nahrazen dokumentaristovým záměrem, popisem předpokládaného způsobu práce a výsledky rešerše, předběžného zkoumání tématu. Tento způsob tvorby čerpá z avantgardních metod. To znamená, že tvorba dokumentárního filmu je chápána jako určitý proces, otevřený proměnám, který není svázán předem připravenou šablonou nebo schématem.

---

<sup>3</sup> Grierson, John (1898 – 1972) byl vlivný skotský filmař a především producent. Dal vzniknout Britské filmové škole a jako první použil pojem dokumentární film.

<sup>4</sup> Gogola ml., Jan: Smrt dokumentárnímu filmu, (článek) in Lidové noviny, 9.12.1999, s.18



Tyto dokumenty mají být jakousi výzvou ke společnému dialogu s divákem, ne prostředkem přímého a jednoznačného sdělení. S promluvami respondentů se zde nepracuje jako s tím, co je nejpodstatnější a nejdůvěryhodnější, ale jako s živým materiálem, který vypovídá o skutečnosti a o daném člověku v mnoha rovinách. Nakolik divák promlouvajícímu člověku „věří“ to, co mu sděluje, závisí na jeho schopnosti vcítit se a všimnout si detailů. Promluvy mohou být ve filmovém dokumentu střídány se záběry, které tyto výpovědi stavějí do určitých, ovšem opět ne zcela jednoznačných, kontextů.

*„Většinu dokumentů tvoří série stop skutečnosti, jejíž tíhu na sobě dennodenně pocítujeme, a o ty se bude jazyk vždy spíše rozbíjet než tříbit. Bez ohledu na to, jak koherentní či manipulativní vizi se dokumentaristé ze svých záběrů pokusí vytvořit, vždy bude hrozit, že její zamýšlenou interpretaci zpochybní libovolná drobnost, jež se vynoří z tříště nasnímaných lokalizovaných hlasů vzpírajících se pojmům s jednoznačnými obsahy. Sledování dokumentárních filmů proto nemá obvykle podobu analytické, ale spíše taktilní zkušenosti, zážitek takřka erotického napětí, které dokumenty mezi svými diváky šíří tím, že každý náznak sdělení nevyhnutelně doprovázejí vzájemně si odporujícími gesty. Dokumenty, jejichž obsah je možné snadno zreprodukovat, bývají nudné; přitažlivost jiných naopak souvisí se schopností osvojit si postoj nepřístupných nebo alespoň zdráhavých milenců, kteří i ve chvíli, kdy nám vycházejí vstříc, vyměňují nějaké to „ale“.<sup>5</sup>*

Karel Vachek hovoří ve své knize *Teorie hmoty* o „prostřizích“ jako prostředku kladení vizuálních záznamů do různých kontextů: „Co jsou to prostřihy? Mohou to být záběry (vložené), které patří do místa a času, v němž probíhá snímaná událost, nebo jsou to otvory, jimiž nahlížíme do jiných dějů, probíhajících jinde, v současném nebo jiném čase, případně zde a v jiném čase (...) Prostřihy nás učí základům splétání dějových linií – to, co má nárok stát se prostřihem, je vždycky jen fragmentem příběhu (ve skutečnosti nekonečného příběhu), stejně jako námi natočená událost, která bude prostřižena, musí zjevně náležet jinému nekonečnému příběhu – v místech setkání či zauzlení dvou a více příběhů nastávají buď dramatické střety, nebo pokojná míjení, a je na nás, abychom proti sobě či k sobě přivedli takové dějové linie, jež jsou schopny nabudit v divákovi myšlenky vhodné k pochopení života jako bytí v žízni po

---

<sup>5</sup> Kolář, Jan: in *Generace Jihlava*, Praha, Větrné mlýny, 2014, s. 116

změnách, jako bytí v žízní po živém životě – aby nás (diváky) zachvátil vnitřní smích – abychom začali uspokojovat své vnitřní potřeby (měli nápady, chuť k činu a vytrvalost ve svém z podstaty se obnovujícím životním příběhu).<sup>6</sup>

## 2.2. Rozhlasový autorský dokument

Rozhlasový dokument, není tak obecně známým a uznávaným uměleckým žánrem, jako dokument filmový, není na něj upřena tak velká pozornost už jen s ohledem na to, že jeho základním výrazovým prostředkem není obraz, ale „pouhý“ zvukový záznam.

Akustičnost klade velké nároky na pozornost posluchačů. Posluchač, na rozdíl od čtenáře knihy, vnímá promluvy, zvuky, hudby v čase a nemá možnost se k již vyslechnutému vrátit. Proto je důležitý i rytmus jednotlivého díla. Ten, kdo poslouchá, zapojuje do značné míry vlastní imaginaci.

V devadesátých letech minulého století nastal zásadní přelom ve vnímání rozhlasové dokumentární tvorby. Za prosazení rozhlasového dokumentu jako svébytného žánru se zasadil zejména redaktor **Zdeněk Bouček**, který v jistém smyslu navázal na **Josefa Branžovského** a byl sám nadšeným dokumentaristou, podporovatelem fonoamatérů, reportérem, teoretikem i publicistou. Byl také spoluzakladatelem *Sdružení pro rozhlasovou tvorbu* a českým zástupcem v EBU.<sup>7</sup>

Zdeněk Bouček se rozhlasovou tvorbou zabýval už ve své diplomové a později i disertační práci s příznačným názvem „*Metody práce rozhlasového reportéra*“. V průběhu vlastní práce v rozhlase zažil Zdeněk Bouček svobodnější

---

<sup>6</sup> Vachek, Karel: *Teorie hmoty*, Praha, Herrmann a synové, 2004, s. 60

<sup>7</sup> Evropská vysílací unie (EBU) je přední světové sdružení médií veřejné služby. Byla založena roku 1950 v Devonu ve Velké Británii. Sdružuje 119 členských organizací v 56 evropských zemích, a nadto 33 přidružených asociací v Asii, Africe, Austrálii a Oceánii, Severní a Jižní Americe. Cílem EBU je zajistit médiím veřejné služby udržitelnou budoucnost, nabízet členům obsah světového formátu od zpravodajství přes sport až po hudbu.

období, ale následně i léta normalizace, kdy se dokumentárnímu žánru nedařilo. V této době z pochopitelných důvodů rozhlas nestál o to, aby se v rozhlase vysílaly autentické nahrávky, živé necenzurované výpovědi a žánr dokumentu velmi strádal. Po roce 1989 došlo právě díky Zdeňku Boučkovi k prudkému rozvoji dokumentu v prostředí Českého rozhlasu.

V Českém rozhlase byla dokumentární tvorba devadesátých let především obdobím splácení dluhu z normalizace. Vrátili se někteří bývalí vyhození rozhlasoví autoři a byla zpracovávána do té doby zapovězená témata, politická i sociální (např. situace církve a vyrovnání s komunismem, hazard, drogy, prostituce atd.). U těchto témat tvůrcům často připadalo morálně a eticky nepřijatelné projevovat vlastní subjektivitu. Teprve přelom tisíciletí tvůrce osvobodil od vnitřní potřeby objektivitu a umožnil rozvoj autorského dokumentu.

Andrea Hanáčková, rozhlasová autorka a teoretička, která se dlouhodobě zabývá rozhlasovým dokumentem, popisuje charakteristické prvky autorských rozhlasových dokumentů těmito slovy:

- *„Zvolený kompoziční přístup vyrůstá z výpovědi respondenta;*
- *V žádné fázi natáčení, střihu, montáže ani realizace neuvažují autoři v kategoriích formy a obsahu;*
- *Námět definuje způsob natáčení, průběh natáčení generuje témata: syžet krystaluje postupně při střihu; zvuky, hudba, literární a další prvky vstupují do celkového tvaru ve fázi střihu a předběžných montáží (tzv. „formixů“);*
- *Funkce, autora, reportéra, scénaristy, střihače a režiséra je sloučena do jedné osoby. Ve všech fázích přistupuje ke konzultacím dramaturg;*
- *Autor vždy usiluje o zvukovou pestrost pořadu, dbá už ve fázi natáčení o co nejpřesnější zachycení autentického zvukového prostředí respondenta; mění záběr mikrofonu od polodetailu k detailu, od polocelků k celku;*
- *Autor vstupuje se svými respondenty do otevřeného vztahu, což je dáno časosběrnou metodou natáčení. Vztah umožňuje otevřenější výpověď, možnost respondenta lépe poznat a podat o něm hlubší a osobnější zprávu;*

- *Autor dbá na dějovost pořadu, vyhledává situace, které umožňují reportážní způsob snímání zvuku. Usiluje o maximální a nápaditou vizualizaci zvuku. Tím zvyšuje vnitřní dynamiku featuru, jeho autenticitu a možnost posluchačského spoluprožitku;*
- *Pozornost při střihu se přesunuje od důrazu na jazykovou čistotu ke střihu „po smyslu“. Střih je podřízen situacím a relevantním výpovědím. Větší důraz klade autor na srozumitelný kontext, který je upřednostněn exaktně sdělené informací;*
- *Autorský pohled a postoj autorské priority a preference v rámci tématu jsou z feature dobře čitelné, nikdy však na úkor respondenta.*<sup>8</sup>

## 2.3. Feature a dramaturgie

Pokládám za důležité zastavit se u pojmu **rozhlasový feature**. Tento pojem se v oblasti teorie rozhlasového dokumentu vyskytuje poměrně často, ačkoli neexistuje jeho jednoznačná definice a tento pojem je užíván různými autory v různých souvislostech - od standardního rozhlasového pásma až k nejnáročnějším a nejpropracovanějším zvukovým dílům.

O definování tohoto žánru se pokoušel v 90. letech především Zdeněk Bouček. Podle něj je feature *„monotematický, kompozičně ucelený publicistický nebo vzdělávací pořad, který využívá k atraktivnímu ztvárnění tématu – jednotlivě nebo ve spojení – polymorfie, přetržitosti a fabulace. S rozhlasovou hrou může feature spojovat řada společných nebo příbuzných postupů, jimiž se oba žánry vzájemně ovlivňovaly a ovlivňují; odděluje je především základní zaměření (na jedné straně publicistika, na druhé straně umění).“*<sup>9</sup> Bouček, mimo jiné hovoří o featuru jako mediální reflexi světa, která je prakticky shodná s dokumentem, reportáží, dokumentární hrou, zvukovou zprávou, kompozicí a

<sup>8</sup> Hanáčková, Andrea: článek Svět rozhlasu č. 14, Praha, Český rozhlas, 2005, s. 35

<sup>9</sup> Bouček, Zdeněk: K rozhlasové teorii a historii, Praha, Český rozhlas, 2001, s. 21

podobně. Považuje ji za nejsyntetičtější rozhlasovou činnost, při níž tvůrce musí zvládnout mnoho oborů. Je žurnalistou, reportérem, scénáristou, střihačem, částečně technikem, produkčním, režisérem. Pohybuje se na pomezí žurnalistiky a umění. Ona mnohostrannost podle Boučka vysvětluje, proč se s touto metodou setkává v běžné praxi prakticky každý tvůrčí rozhlasový pracovník, a proč dokumentaristé drží tak při sobě, že bývají někdy považováni za zvláštní kastu.

Poslední definice featuru, kterou v tomto krátkém vstupu uvádím, pochází z anglické knihy pro rozhlasové profesionály z roku 1994, jejímž autorem je Robert Mc Leish.

*„Dokument, dokumentární pořad jsou prostá fakta, založená na svědectví, číslech, důkazech, načtená nahrávka, odpovídající zdroj, rozhovory s pamětníky a podobně, Jeho úkolem je prostě informovat, prezentovat příběh nebo situaci s maximálním ohledem na pravdivé, vyvážené reportování, předání zprávy. Feature naopak nemusí být prostým sdělením pravdy ve smyslu faktů, může obsahovat písně, poezii nebo fiktivní drama, které pomáhají ilustrovat dané téma. Feature je velmi svobodný žánr, v němž bývá položen důraz častěji na vykreslení portrétu pomocí hůře definovatelných lidských kvalit, atmosféry nebo nálady. (...) Pokud tvůrce hodlá poskytnout vyváženou, pravdivou zprávu o něčem nebo o někom, je to dokument. Pokud se necítí být tak svázán nutností poskytnout holou pravdu a jeho původním záměrem je poskytnout větší prostor pro fantazii, třebaže původní materiál je reálný – pak jde o feature“.<sup>10</sup>*

Feature vnímám jako nejpodstatnější formu svého dramaturgického zájmu. Tento způsob tvorby nějakým způsobem vyhovuje mému osobnímu naladění, mé povaze. Většinou mě jako dramaturgyni nezajímá téma, které by mělo být z nějakého obecně prospěšného důvodu odvysíláno v rozhlase, pokud ovšem není totožné s hlavním tématem autora, nebo mým vlastním. Nesleduji v tomto smyslu zvnějšku vzdělávací cíle rozhlasového vysílání a tak trochu se vždy bojím pořadů dělaných „na zakázku“ třeba u příležitosti nějakého výročí bez úvahy o tom, komu se dané téma „přiděluje“. I když vlastně vím, že duše autora, pokud je autorem „dobrým“, vždy překoná hmotu zdánlivě nezajímavého tématu a prostoupí pořadem.

Jde asi spíše o to, jakého autora potkám a s jakým se mohu na nějaké

---

<sup>10</sup> Mc Leish, Robert: Radio production: a manual for broadcasters, 1994, 239 -240, Oxford, Focal Press in Hanáčková s. 51

úrovni alespoň částečně ztotožnit. Je-li svým založením spíše racionální myšlenkový typ, nenutím ho samozřejmě k tomu, aby se vyjadřoval prostřednictvím featuru. Je ovšem nutno přiznat, že se s takovým druhem autora setkávám poměrně zřídka.

Vždy mě zajímají otázky: Proč chce určitý autor pořad natočit? Z jakého důvodu mu odevzdává svůj životní čas? Kde se vzalo jeho zaujetí právě pro určité téma?

Předností featuru, je-li natáčen poctivě a s vnitřní upřímností, je, že vlastně nemůže být nikdy „nepravdivý“.

Skutečný feature je v běžném rozhlasovém vysílání poměrně vzácný. K vytvoření takového díla je totiž potřeba nejen určitého typu autorské osobnosti, ale i mediálního prostředí, v němž by mohl autor dílo uplatnit. Čím je toto prostředí svobodnější, tím více se daří i vyhraněným autorským osobnostem, které „nezapadají“ do předem určených požadavků a šablon konkrétní instituce.

Ve skutečnosti je velmi vzácná i silná autorská osobnost. Mnoho autorů přichází s tématy, které dostatečně neodpovídají jejich podstatě. Velký vliv má především zakořeněná představa o tom, jak mají „vypadat“ rozhlasové pořady, k jakým otázkám se mají vyjadřovat, jaká témata řešit, jakým způsobem má hovořit reportér, s jakými rozhlasovými prostředky může autor zacházet apod. Znehybňujícím způsobem může působit i samotná instituce rozhlasu a to i v případě, že se jedná o autora zkušeného – požadavky jednotlivých stanic, preference jednotlivých dramaturgů apod. To vše má vliv na to, zda je autor se svým dokumentem v souladu, zda plně vyjadřuje jeho vnitřní postoj. Někdy jsou tvůrčí rozpory opravdu velmi silné.

Občas se stává, že se autor, který je schopen racionálně a pregnantně zformulovat svůj záměr, nedokáže vymanit z jistých konvencí. Naopak autoři, jejichž témata zní na první poslech možná banálně, a kteří nejsou úplně schopni přehledně popsat svůj cíl, mohou vytvořit nečekaná díla. Osobnost autora totiž nesouvisí přímo s rozvinutou schopností verbalizace a logického uvažování, ale velmi často právě se zcela jinou schopností a tou je jisté poetické nadání, vnitřní potřeba se tématem zabývat. Na posluchače působí mimo jiné řazení jednotlivých sekvencí, zvuky nebo hudba, rytmus celého díla. Nahrávaný lidský hlas nepromlouvá k posluchači pouze tím, co sděluje, ale i tím, jak zní, svým

zabarvením, pomlkami, jasností či zastřeností apod., příběhem, který je za ním a který vždy zůstává tak trochu tajemstvím.

*„Člověk chce jistoty, nikoli pochyby, a proto jsou problémy tabu, chce výsledky, ne experimenty a nevidí přitom, že jistoty mohou vzejít jen z pochyb a výsledky z experimentů.“*

C. G. Jung

### **3. Volný experimentální prostor jako podmínka tvůrčí práce**

V této části disertační práce bych ráda zmínila cyklus s názvem *Hry a dokumenty nové generace*, který mě jako dramaturgyni velmi ovlivnil a v jistém smyslu mě navedl na určité způsoby uvažování o dramaturgické práci.

Prostor k vysílání rozhlasových prvotin vznikl na stanici Vltava v rámci pravidelného pořadu *Čajovna* v roce 2007. Cyklus s názvem *Hry a dokumenty nové generace* dramaturgicky nejprve připravovali jeho zakladatelé Jan Vedral, Kateřina Rathouská a Marek Horoščák, později ještě Radim Nejedlý a Jaroslava Haladová.

Podle slov dramaturga Marka Horoščáka vznikl cyklus *„především jako pokus o vytvoření prostoru pro mladé, nezavedené tvůrce a také jako jakási alternativa ke stávající programové nabídce stanice Vltava. Jeho cílem je přivést k rozhlasovému médiu nové tvůrce a s nimi i nové nápady a tvůrčí postupy, které by mohly obohatit posluchačské spektrum ČRo o příslušníky mladší generace. Zároveň mělo jít o jakousi dílnu z řad studentů či absolventů nejrůznějších oborů dramatických umění aj. Mělo jít o oboustranně užitečný projekt – jak pro začínající tvůrce (mají možnost pracovat v podmínkách profesionálního studia, konzultovat texty s dramaturgy etc.), tak pro ČRo (možnost rozšířit programovou nabídku o nové pohledy a tvůrčí postupy, získat nové spolupracovníky a také, jak*



*bylo uvedeno výše, získat mladé posluchače.*<sup>11</sup>

Do cyklu *Hry a dokumenty nové generace* jsem vstoupila jako dramaturgyně v roce 2008, přibližně rok jsem spolupracovala ještě s filmovou a rozhlasovou dokumentaristkou Hanou Železnou.

Cyklus v té době trpěl nedostatkem mladých autorů. Zdálo se mi, že příčinou byly příliš velké ambice celého projektu, bylo totiž velmi obtížné nacházet autory, kteří by zároveň neměli žádnou zkušenost s rozhlasem a přitom přicházeli s netradičními pohledy a postupy popřípadě „novým soundem“. Tento přístup nepočítal s tím, že člověk, poprvé přicházející do rozhlasu se musí alespoň po určitý čas věnovat základům rozhlasového řemesla, nějakým způsobem se vyučit, naučit se přemýšlet nad obsahem či kompozicí. Vyzkoušet mnoho slepých cest ke konečnému rozhlasovému tvaru, aby se nakonec stal tím, kdo může a dovolí si experimentovat. Od dramaturga to vyžadovalo nejenom autory nacházet, ale také s nimi dlouho nad určitými tématy uvažovat, více se zapojovat do tvorby konkrétního pořadu.

Velice brzy jsem zjistila, že oslovování studentů uměleckých škol, například FAMU, JAMU či DAMU má jen malý a krátkodobý efekt, je-li vysloveno pouze jako obecná výzva k tvůrčí práci. Zaměřila jsem se tedy nejprve na hledání konkrétních osobností, které už, jak většinou vyplynulo např. ze vzájemného rozhovoru, byly nějakým tématem „prostoupeny“ a zbývalo jim vlastně jen téma natočit. Oslovovala jsem nejen studenty z KATaP, ale i vlastní přátele z jiných oblastí, v některých případech dokonce náhodné osoby, jejichž rozhovory jsem třeba mimoděk vyslechla. Mým cílem bylo získat co nejvíce rozmanitých autorských osobností a pokusit se jim pomoci zvukově „zhmotnit“ témata, která přinášely (jakkoli se mohla zdát na první pohled banální).

Tento způsob „získávání“ autorů fungoval zejména v prvním období, s délkou trvání cyklu, který postupně vcházel ve známost, se začali ozývat také autoři „zvenčí“.

Cyklus *Hry a dokumenty nové generace* měl velkou výhodu v neuvěřitelné svobodě, kterou poskytoval jak mně (dramaturgyni), tak autorům samotným. Vlastně jediným „omezením“ byla hodinová stopáž, v níž bylo možné odvysílat

---

<sup>11</sup> Schultzová, Eva: *Rozhlasové hry nové generace*, Brno, JAMU, 2013, 16.s

krátké i delší rozhlasové tvary. Případný zbývající čas byl doplněn většinou naživo nahrávaným rozhovorem s autorem či protagonisty dokumentu, na něž mohli prostřednictvím telefonu, později emailů okamžitě reagovat posluchači a poskytovali tak autorům zpětnou vazbu, po které marně touží většina rozhlasových tvůrců. Vzhledem k tomu, že šlo o první pokusy autorů, bylo nutné počítat i s určitými omyly, chybami či kroky do neznáma. Úroveň pořadů byla zcela logicky nevyrovnaná, podle mého názoru však byl vždy patrný důvod, proč se ten který dokument pokusil autor natočit.

Jako dramaturgyně jsem se snažila vést začínající autory především k tomu, aby se v dokumentech pokoušeli zachytit bezprostřední skutečnost, která je obklopovala, a zároveň uvažovali o zvuku jako prostředku sdělení. Snažila jsem se především nepodceňovat autorovo vlastní téma a směřovat nové tvůrce k pozornosti a otevřenosti ke všemu, co se při natáčení, ale vlastně i mimo něj „stane“.

Objevnost „nových nápadů a tvůrčích postupů“ v dokumentech nových autorů, jak je popsal dramaturg Marek Horoščák, nespočívala podle mého názoru ve vědomém a sofistikovaném experimentování se zvukovým materiálem, ale naopak v určité (blahé) nevědomosti a (spásné) chybě. Zatímco zkušený autor experimentuje z vlastní chuti a potřeby, nový autor spíše experimentuje sám se sebou a vlastními možnostmi.

Nový, rozhlasem nedotčený autor přichází s určitým tématem. Nepodá-li mu dramaturg na počátku příliš mnoho omezujících instrukcí, pak má naději natočit téma jiným způsobem než je obvyklé. Výhodou je, že není ještě pod tlakem stereotypu. Přirozeně tápe a hledá. Už toto tápání, stane-li se později součástí pořadu a není-li vystřiženo, je samo o sobě zajímavé a napínavé.

Většina začínajících autorů už při nabírání zvukového materiálu udělá mnoho takzvaných chyb. Podle mnoha teoretiků a tvůrců je chyba základním bodem tvorby, je potřeba z ní vyjít, přiznat ji alespoň sám sobě a zapracovat do budoucí koncepce. V našem případě může „chyba“ učit novému způsobu naslouchání, rozehrát další příležitosti k rozvinutí tématu, jinak řečeno, posílá autora cestou, kterou si vědomě a počáteční rozumovou úvahou sám nevybral. V okamžiku chyby, určitého „záseku“ či ustrnutí tedy svým způsobem začíná skutečná tvorba.

Pochopitelně je ve většině případů možné a někdy i přínosné chybějící materiál dotočit. Stává se však, že je autor dramaturgem stále znovu a znovu nucen k dotáčení toho, co by si dramaturg představoval, že by v dokumentu mělo být, a tím se nakonec celá tvorba i závěrečný rozhlasový tvar postupně umrtvuje. Pokud jde o rozhlasový dokument, musí autor i dramaturg stále vyvažovat misky vah mezi autorovou svobodou a dramaturgickými požadavky.

S chybou, zdánlivým nedostatkem či „uhnutím z naplánované cesty“ pracuje pochopitelně každý tvůrce, tedy i zkušený rozhlasový dokumentarista, ať už o tom vědomě uvažuje nebo ne. Na pracích začínajících autorů je však, alespoň pro dramaturga, cesta k závěrečnému rozhlasovému tvaru zřetelnější a lépe pozorovatelná, neboť on sám se více a od samého počátku účastní celého procesu tvorby a je přítomen autorovu uvažování o problému. Spolu s ním hledá cesty, jak se z nastalé situace tvůrčím způsobem „dostat“. I dramaturg má tedy možnost se neustále učit při opouštění zaběhnutých stereotypů. Je to šance i pro něj, jak nepropadnout rutině a vlastní bohorovné představě, že ví, jak se „tento typ pořadů točí, co je ještě přípustné a co už ne.“ V těchto případech se dramaturg často stává spoluautorem dokumentu a někdy režisérem, neboť míra jeho angažovanosti v projektu již přesahuje pouhé dramaturgické vedení.

Když zpětně uvažuji o svém působení v cyklu *Hry a dokumenty nové generace*, uvědomuji si, že už od prvního pořadu s názvem *Mami, ten mikrofon je úplně detektivní*, v němž výtvarnice Dagmara Urbánková zachycovala velmi jednoduchým způsobem jakýsi obraz světa dětského vnímání a pomocí rozhlasového mikrofonu „zkoumala“ existenci svých malých dcer, jsem autory směřovala k tomu, aby se nejprve pokoušeli zachycovat svou vlastní zkušenost. Chtěla jsem, aby se začínající tvůrci zpočátku necítili svázáni nějakým závažným tématem a aby mohli mít mikrofon „stále po ruce“. Zdálo se mi to výhodné i z důvodu, že se tímto způsobem mohli s mikrofonem i nahrávacím zařízením více „sblížit“, mohli zkoušet, jak nejlépe mikrofon směřovat, jak nahrávat prostředí, situace, zvuky a hlasy promlouvajících a mohli si i vyzkoušet, jak funguje monofonní, nebo stereofonní nahrávka atd.:

„Mami, víš, jak viděj delfíni?“

„No, asi vočima, ne?“

„Ne, delfíni viděj normálně teplotou. Když plaveš, tak ty jsi pro ně normálně teplá.“

Tímto jednoduchým způsobem nahrávala „má první“ začínající autorka, a přesto, že se dramatický oblouk v tomto pořadu jen nesměle klenul, měl celý pořad své kouzlo. Dospělí v něm zaujímali místo vedlejších postav, dětské prsty krátce a úderně bušily do kláves domácího klavíru, ozýval se dětský zpěv zároveň se splachováním záchodu apod. I přesto, že Dagmar Urbánková neměla žádnou předchozí zkušenost s audiotechnikou, projevila se v dokumentu umělecká podstata její osobnosti.

Jde-li o tzv. chybu, o níž jsme již v textu hovořili, uvedu pro představu alespoň jeden příklad, kdy chyba vedla k vytvoření zcela jiné podoby dokumentu, než s jakou se původně počítalo.

Jednalo se o dokument tehdejší studentky autorské tvorby Hany Malaníkové s názvem *Ještě nejsem v kubánském odboji*. Také v tomto případě šlo o první autorčinu zkušenost s rozhlasovým dokumentem. Anonce na pořad zněla takto: *„Autorka Hana Malaníková se s partou přátel vypravila na Kubu s upřímnou, ale mlhavou představou, jak být prospěšná kubánskému lidu. Tento dokument je jakýmsi osobním cestopisem a deníkem, v němž autorka reflektuje současný život na Kubě ze svého evropského a vlastně poměrně nezasvěceného pohledu popisuje autentické zážitky, města, krajinu, ale také pocity a vlastní zmatek z konkrétních bližších setkání s Kubánci.“*

Autorka se vrátila ze čtrnáctidenního pobytu na Kubě s množstvím velmi zajímavého a podnětně natočeného materiálu. Po jeho vyslechnutí však „zatím bohužel“ vyšlo najevo, že zvukově použitelných a srozumitelných je sotva patnáct minut. Ocitly jsme se náhle před otázkou, jak s natočeným materiálem naložit. Varianta odjet znovu na Kubu a chybějící zvuky a výpovědi dotočit nebyla samozřejmě reálná (navíc by už nikdy nemohly dodatečné nahrávky vyvolat pocit jedné jediné neopakovatelné cesty). Nabízela se další možnost a tou bylo veškeré nahrávky zahodit a velkoryse se domluvit, že „příště už to bude lepší“, třetí variantou pro nás - dramaturgyni i autorku (obě studentky KATaP) bylo vzít do hry tuto chybu a chybějící materiál nějakým způsobem nahradit. Rozhodly jsme se tedy pro variantu třetí.

Za prvé jsme hledaly způsob, jak přenést posluchače na Kubu tak, aby ji mohli vidět podobnými očima jako autorka při svém putování. K tomuto účelu jsme použily část skutečných autorčiných deníkových záznamů. Pořad jsme též proložily úryvky z dopisů, které z Kubu autorce posílá tajemný pan X, s nímž se na Kubě setkala a který kdysi studoval v Praze. V těchto dopisech se záhadný

muž snaží kromě žádostí o peníze či mobilní telefony na dálku zapojit autorku do kubánského odboje.

Dále jsme se domluvily na tom, že se autorka pokusí prostřednictvím asociací vybavit si všechno, co ji v souvislosti s cestou na Kubu napadne. Nemělo jít pouze o informace z encyklopedií či turistických průvodců, ale také o vlastní útržkovitá myšlenková utkvění. Z těchto nesourodých dojmů jsme se pak snažily vytvořit zdánlivě objektivní zvukově ohraničené pasáže, které by citově nezaujatý hlas odříkával „publicistickým způsobem“. V tomto okamžiku nastává v pořadu okamžik „pohrávání si“ s jedním ze zavedených způsobů prezentace dokumentárního či spíše publicistického materiálu v rozhlasovém prostředí.

Pro příklad uvádím ukázkou, která vystihuje způsob výstavby a celkovou atmosféru pořadu.

---

### **Ukázka z dokumentu**

---

Komentář ze studia: „A pak jsme konečně přistáli v hlavním městě Havaně, venku bylo 31 stupňů (do komentáře se prolínají reportážní zvuky z přistávajícího letadla, tyto zvuky se pozvolna proměňují v ruch kubánské ulice, projíždí lehký motocykl, autorka reportážním způsobem přímo z místa popisuje situaci): “ Prostě je to neuvěřitelné město. Je strašně, ale strašně oprejskaný, rozpadlý. Ty baráky jsou tak nádherně starý a sešlý a části z nich prostě chybí a je to mnohem lepší než jsem si to dokázala představit. Je to...všude jsou otevřené dveře nebo tam vůbec dveře chyběj, takže když jdete v noci kolem ulic, tak prostě vidíte chlapy v trenýrkách, jak se drbou, nebo ženský prostě jak si pilujou nehty a děti jak se dívají na televizi, všichni sedějí okolo vánočních stromečků, který jsou samozřejmě umělohmotný a je na nich spousta barevnejch žároviček...“. Do reportáže se prolíná vážná ohraničující hudba publicistického komentáře – promlouvá mladý mužský hlas: „Kuba je země, kde se smí slavit vánoce až od roku 1998 – od návštěvy papeže Jana Pavla II. - kde vás nechají emigrovat, když s něčím nesouhlasíte, kde jsou všichni tak trochu prostitutky, ty havanské se scházejí právě na Malecónu, říká se jim chinetéras, to znamená jezdkyňe – a někdy se tak přezdívá všem Kubáncům, život v socialismu je donutil

krást, podvádět a prodávat se turistům....

---

Při konečném zpracování zvukového materiálu měla autorka možnost dohledat chybějící informace či natočit názory odborníků na problematiku kubánského odboje, dobrovolně se však vzdala pozice „vědoucího“ dokumentaristy a dala přednost vlastní autenticitě a autenticitě svého prožitku. Popisovala zejména svůj zmatek a zpětně reflektovala svoji neznalost prostředí a naivitu, s níž se vydala pomáhat lidem, kteří stojí proti tamějšímu státnímu režimu. Ve skutečnosti nebyla při konkrétních setkáních schopna rozlišit, zda se jedná o disidenta či někoho, kdo se za něj pouze vydává a těží z nevědomosti turistů. Nejistota zůstala i po návratu do Prahy. Pořad končí úryvkem dopisu, který autorka obdržela od pana X. Otázka přetrvává jak pro autorku samotnou, tak pro posluchače dokumentu.

---

### **Ukázka z dokumentu**

---

Pak přišlo ještě několik dopisů, ten poslední ze Španělska, doporučeně“: (čte starší mužský hlas): „Pro mě Česká republika je živá vzpomínka, každý den pamatuju Česká republika. Možná nevíte, kolik závidím grilovaný kuře. Promiňte Chana, možná myslíte, že mám hlad. Co se mě týče, nejsem dobře. Dnes je dvacet dní, že spadl jsem a mám zlomený noha a musím mít čtyřicet pět dní sádra. Chana, naše skupina chce vědět, co hlavně potřebujete vědět, taky potřebujeme pokyny. Přeju vám hodně štěstí....

(zvuk sekačky, hlas autorky): Koukám se z okna, jak sousedka seká trávu na našem žižkovském dvorku. Disidenti čekají na pokyny. Na jaké? Potřebují mobil. Na co? Chtěla bych jim nějak pomoci, ale proboha, jak?

(další úryvek z dopisu): Chana, taky budeme mít hodně diskrétnost, tady tajný policie je velmi chytrý. Stydím se to říkat na vás, ale včera desátého bylo moje narozeniny a ne jsem mohl pít ani jedno pivo, protože mi dcera potřebovala pár boty pro škola a jak víte, na Kuba životní náklady je velice drahý. Věřim na vás. Přeju vám a kamarády hodně úspěchů a hodně zdraví v roce 2010. Srdečně tě

zdraví a líbá X. (prolíná se kubánská hudba) P.S. Promiňte, ale zapomněl jsem říkat na vás, že vy jste příjdná cholka. (hraje a posléze doznívá melancholická kubánská hudba se zpěvem)

-----

Celý pořad Hany Malaníkové byl prodchnut nenápadným humorem. Hravost a určitá lehkost vyplývala z nadhledu autorky nad sebou samotnou i nad tématem, o němž natáčela.

Odvysílaný pořad byl přijat většinou kladně. Jeden ze starších posluchačů však dokument odmítl z důvodu, že podle něj neobsahoval dostatek objektivních informací o Kubě (počty obyvatel, disidentů, detailní informace o ekonomické krizi v letech 1969 až 1970 apod.). Předkládal srovnání s konkrétním a pro něj mnohem přínosnějším dokumentem BBC.

V tomto případě došlo ke zkřížení vnímatelova očekávání se záměrem autorky. V odpovědi tomuto posluchači bylo nutné popsat a přiblížit autorský přístup v pořadech začínajících dokumentaristů a nějakým způsobem ho obhájit. Objasnit snahu o pohled na skutečnost skrze subjektivní prožitky konkrétního člověka, nahlížení na určitou problematiku jeho očima tak, aby posluchač mohl projít pořadem spolu s ním, vycházet z omezených informací stejně jako autor, být překvapován i konfrontován s právě nastalou situací.

Tento typ pořadu je vlastně „pouze“ jakýmsi vyzváním na cestu, položením otázky. Na rozdíl od tzv. objektivních skutečností, které se časem mohou vyjevit jako falešné či zavádějící (což se také často děje), zůstává subjektivní prožitek, je-li poctivě zachycen, vlastně navždy pravdivý.

Dokument Hany Malaníkové nebyl v pravém slova smyslu dokumentem o Kubě, ale spíše o tom, jak málo o ní víme, jak útržkovité a zmatené máme informace, jak jsme naivní a tváří v tvář realitě neschopní se orientovat.

Jako poslední příklad naší tehdejší tvorby v rámci cyklu *Hry a dokumenty nové generace* uvádím pořad *Zmáčkni knoflík aneb u Ondry na chatě*. Dílo, které nakonec vzniklo, můžeme označit jako zvukový obraz.

O zvukovém obrazu se zmiňuje ve své disertační práci o českém rozhlasovém dokumentu a featuru Andrea Hanáčková, která ho označuje jako

druh featuru, který se v českém prostředí vyskytuje minimálně a v jehož kompozici chybí jakýkoli vysvětlující komentář. „*Ruchy, autentické zvuky i zvukové efekty bývají upraveny tak, aby vytvářely celistvý zvukový obraz. Účelem není sdělení o autentické skutečnosti, ale vyvolání určitého dojmu, pocitu a nálady.*“<sup>12</sup>

Autorem pořadu *Zmáčkní knoflík* byl zvukový experimentátor a hudebník Tomáš Procházka, jehož přístup k rozhlasovému dokumentu nebyl už od počátku konformní. Autor využíval minimalistických zvukových ploch, letmých záznamů rozhovorů, hudebních nahrávek, reálných i elektronických zvuků. Jeho dokument nesměřoval prvoplánově odněkud někam, neklenul dramatický oblouk, spíše vyjadřoval uvažování autora o zvuku, šumu, hlasu a ruchu jako prvcích, díky kterým se ocitáme v určitém prostoru a čase. Autor zvuky rytmizuje podle vlastního citu a hudebního vnímání. Tento druh tvorby mnozí z rozhlasových tvůrců a posluchačů ani nepovažují za druh rozhlasového dokumentu a odkazují ho do oblasti zvukových experimentů.

S ohledem na uvažování o autenticitě v rozhlasovém dokumentu je nutno popsat i způsob nahrávání. Tento způsob je v podstatě neinvazivní, autor nechává mikrofon ležet na místě, kde tento zachycuje náhodné a přirozené mísení hlasů a zvuků. Zamyslíme-li se více nad tímto způsobem natáčení, pak ho vlastně lze považovat za jeden z nejautentičtějších. Lidé nemají potřebu se před mikrofonem nijak stylizovat, protože o něm většinou ani nevědí či ho nevnímají jako něco rušivého. Mikrofon není zaměřen na ně, není potřeba měnit způsob vyjadřování, tón hlasu, dělat se lepším, chytřejším či střízlivějším. Lidé jsou nahráváni „ve své krajině“ a spolu s ní. Situace se dá přirovnat k terénním nahrávkám ornitologů ve volném prostoru. Výsledkem je, alespoň v tomto případě, jakási zamíženost a nekonkrétnost nahrávky (z jiného pohledu snížená kvalita zvuku), odměnou je vysoká autentičnost a zvukově zaznamenaná „vibrace prostoru“.

Autor z časové plochy nahrávky vybírá okamžiky, které ho subjektivně zajímají, hodí se do jeho představy a kompozice. Opět přichází na řadu hravost a v tomto případě i zvukové básnictví.

Tento druh zvukových dokumentů počítá s ochotou posluchačů naslouchat,

---

<sup>12</sup> Hanáčková, Andrea: Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990 – 2005: poetika žánrů, Brno, JAMU, 2010, s.141



vytvářet si vlastní asociace, spojení, „rezonovat v mentálním prostoru tvůrce“. Jde o to naslouchat spolu s autorem, tříbit vlastní sluch i vnímání, neklást na pořad prefabrikované nároky a vnímat ho spíše jako hudební skladbu.

Literární kritik Roland Barthes *„ve svém eseji věnovaném poslouchání interpretuje kontexty Freudovy metody psychoanalytika a upozorňuje, že význam slova „slyšet“ znamená jen přibližně totéž jako „poslouchat“ nebo „naslouchat“. Naslouchat něčemu, případně někomu, předpokládá (na rozdíl od pouhé schopnosti mysli vnímat, rozeznat, lokalizovat a interpretovat zvuk) vědomou a zároveň intuitivní zkušenost. Je to kognitivní prožitek, pronikající všechny vrstvy lidského vědomí.“*<sup>13</sup>

Tomáš Procházka se podle vlastních slov nechává inspirovat chybou a nedokonalostí, jako autor pracuje často s improvizací. Zároveň patří k tvůrcům, kteří se pokoušejí vracet posluchače k primárním zvukovým vjemům. Pro někoho je to snad málo, pro jiného dost. Tento autorský přístup bychom mohli parafrázovat citátem z Vančurova *Rozmarného léta*: *„V přelévání vody, děje-li se nikoliv v soukromí, nýbrž veřejně, tkví veliký důmysl. (Vy a já, kteří tak často bryndáme z láhve do sklenice, pro všednost a ustavičnost těchto úkonů nepostřehujeme krásy, již se v nich tají.)“*<sup>14</sup>

Pro lepší představu o metodě zvukového obrazu, tak jak ji pojímá Tomáš Procházka, ocituji úvod, kterým autor ve studiu svůj dokument představoval: *„Uslyšíte vlastně takovou sondu do míst, kam se normální člověk běžně nedostane, totiž do studia nebo zkušebny. Je to vlastně taková hlubinná sonda, asi jako když vědci spustí mikrofon do oceánu a nahrávají to, co jinak nikdy nemáme možnost zaslechnout. Asi nějak podobně jsem já nahrával zvuk při natáčení našeho posledního alba v improvizovaném studiu, které jsme postavili na chatě v Horním Prysku. Během toho natáčení jsem ještě zaznamenával všechny ostatní zvuky: zkoušení, chystání, vaření i probouzení a vlastně vůbec všechno, co se na místě dělo.“* Nutno podotknout, že zřejmě pro mnoho tzv. „většinových“ posluchačů je podobný autorský přístup nepochopitelný.

Téměř s jistotou lze tvrdit, že by pořad podobného typu nemohl přijmout do vysílání žádný tehdejší dramaturg rozhlasového dokumentu, ať už na stanici Praha nebo Vltava. V rámci Čajovny bylo možno dokument *Zmáčkní knoflík aneb*

<sup>13</sup> Vojtěchovský, Miloš: *Zvukem do hlavy*, Praha, AMU a Český rozhlas, 2012, s. 17

<sup>14</sup> Vančura, Vladislav: *Rozmarné léto*, Praha, Československý spisovatel, 1981, s. 108

*U Ondry na chatě* vysílat pouze proto, že byl tento prostor primárně určen k rozhlasovým pokusům a také proto, že pro svou „neprestižnost“ zdárně unikl pozornosti vedoucích pracovníků rozhlasu.

Typická byla otázka jedné z tehdejších studentek KATaP, která se po vyslechnutí tohoto dokumentu udiveně ptala, zda se takovéhle věci vůbec smějí v rozhlase vysílat.

Dokument *Zmáčkni knoflík* byl první vlašťovkou, která odstartovala spolupráci na rozhlasových dokumentech s autory, kteří se primárně věnovali experimentálnímu zvuku. Dnes je toto tvůrčí propojení poměrně běžné. Rozhlasové dokumenty natočili později např. Stanislav Abrahám, Jaroslav Tarnovski, Lukáš Jiříčka apod.

Do dokumentární části cyklu *Hry a dokumenty nové generace* se postupně také zapojilo několik studentů z brněnského Ateliéru rozhlasové a televizní dramaturgie a scénaristiky na brněnské Divadelní fakultě JAMU. Jejich práce byly pro tuto řadu velkým přínosem. Práce s nimi mohla být v jistém smyslu profesionálnější, protože díky svým více než zasvěceným pedagogům jako byl Antonín Přidal a Alena Blažejovská, velmi dobře chápali možnosti rozhlasového média.

Během existence cyklu *Hry a dokumenty nové generace* jsem se pokoušela, samozřejmě s výjimkami, zařazovat do vysílání střídavě vždy jeden rozhlasový dokument, který by posluchači mohli považovat za víceméně „normální“ a střídat ho pořadem, který byl naopak trochu „úlet“. Zřejmě proto, co bylo vždy před konkrétním pořadem avizováno, že jde o pokusy začínajících tvůrců, nesetkala jsem se z řad posluchačů s žádnou vyloženě odmítavou reakcí. Vedení rozhlasové stanice Vltava se k těmto pořadům nikdy žádným způsobem nevyjádřilo, což v tomto kontextu nemyslím jako výtku. V tomto období jsem byla sama sobě „odpovědnou redaktorkou“, aniž by mi tuto funkci někdo udělil. Rozhodovala jsem sama za sebe, co v rámci Čajovny odvysíláme a co ne.

Teprve zpětně si uvědomuji, že cyklus *Hry a dokumenty nové generace* byl pro mě svým způsobem dramaturgickým rájem, cítila jsem v té době absolutní svobodu. Práce s autory mě těšila i proto, že jsme si většinou dobře rozuměli.

Domnívám se, že díky existenci tohoto cyklu jsem získala určitou jistotu a

přenesla jsem si odtud do pozdější dramaturgické práce i jistý způsob uvažování nad rozhlasovým dokumentem. Začal mě ještě více zajímat dokument jako experiment, dokument jako pohled konkrétního autora.

V roce 2015 skončila *Čajovna*, cyklus *Hry a dokumenty* ještě nějaký čas existoval. Rozhlasové hry a dokumenty začínajících autorů byly však už vysílány v pravidelných časech těchto žánrů na stanici Vltava pouze s upozorněním, že jde o rozhlasový debut či práci rozhlasového začátečníka. Později cyklus zanikl úplně.

Jako dramaturgyně jsem pokračovala dále v podobném, ale nikoli stejném způsobu práce. Během každého roku jsem spolu s autory vytvořila přibližně šest dokumentů, které se vysílaly v rámci programové řady *Radiodokument* na stanici Vltava.

Díky tomuto „přerodu“ jsem si uvědomila jakousi změnu vnitřního pocitu při tvorbě dokumentů. Přestože na mě nikdo žádným způsobem netlačil a tehdejší odpovědná dramaturgyně Eva Nachmilnerová velmi dobře chápala mé uvažování o rozhlasové tvorbě, pocit svobody náhle zmizel. Už jen zařazení do existující řady omezilo mou chuť experimentovat, zkoumat možnosti rozhlasového média. Nevím, zda to bylo představou „průměrného“ posluchače Vltavy, nebo obavou, že vysílané pořady běží v hlavním vysílacím čase a je na ně upřena i pozornost vedení stanice, ale bylo naprosto zřejmé, že došlo k zásadní proměně. Přestože jsem nikdy podobu dokumentu záměrně nepřizpůsobila „očekávání stanice“ a snažila jsem se pracovat stále stejným způsobem, pocit vnitřního napětí se zvýšil. Uvědomuji si, že jsem se někdy pokoušela důvody vzniku dokumentů prostřednictvím článků, nebo nahlášení k pořadům svým způsobem omlouvat, vysvětlovat pohnutky autorů k tomu, proč vytvořili poněkud nestandardní díla apod. Tento vnitřní tlak trochu polevil při nástupu Petra Fischera, nového šéfredaktora stanice Vltava, jehož pohled na rozhlasový dokument byl v mnohém podobný mému. Petr Fischer chápal rozhlasový dokument jako žánr, kde je možné a dokonce žádoucí experimentovat.<sup>15</sup> S nástupem šéfredaktorky Jaroslavy

---

<sup>15</sup> V roce 2012 současný generální ředitel ČRo René Zavoral, ještě ve funkci programového ředitele, prosadil vznik producentských center, oddělených od stanic. Tvůrčí skupina Dokument se ocitla v producentském Centru výroby. Už slovo výroba příliš neevokuje prostor pro imaginaci, improvizaci a experiment. Dramaturgové dokumentu se měli od tohoto okamžiku podřizovat objednavce stanic, jejichž vedení se velmi často

Haladové se situace na Vltavě opět pozměnila.

---

měnilo. Celá tato organizační změna vedla především k potlačení dramaturgické a tvůrčí iniciativy. Dramaturgyně programové řady Radiodokument pro Vltavu bezděky přenášely svou nejistotu z vlastní pozice a zpochybňovaných kompetencí na autory a jejich tvorbu. Tlaku způsobenému nepatřičnými zásahy Rady Českého rozhlasu vyhověl programový ředitel Ondřej Nováček tím, že v roce 2018 šéfredaktorovi Petru Fischerovi neprodloužil smlouvu. Tím dostal každý další uchazeč o tuto pozici varování, co ho čeká, bude-li se chovat příliš nezávisle. Svůj projekt, jímž se ucházel o funkci ředitele Českého rozhlasu, nazval René Zavoral: Český rozhlas: kvalita, otevřenost a důvěryhodnost. Změnu organizace umělecké tvorby zdůrazňoval takto: „Výrazně zintenzivnit práci společné platformy vedení stanic se zástupci center za účelem včasného plánování a dodržování výrobních plánů (citace z projektu na <https://neovlivni.cz/> - dokument – co – slibil – nový - sef ceského – rozhlasu – rene - zavoral/.

## 4. Poctivost autora k sobě samému a k posluchači

Osobně považuji otázku poctivosti a snahy vyjádřit se pravdivě a v souladu se svou osobností, svým vnitřním světem, se svou duší, za naprosto zásadní v jakékoli tvorbě, tedy i při tvorbě rozhlasového dokumentu. V současném světě, kde se stále častěji setkáváme s falešnými obrazy skutečnosti, je otázka vnitřní pravdivosti, či lépe řečeno opravdovosti velmi důležitá.

C.G. Jung ve svých knihách a přednáškách často hovoří o vnitřním „démonionu“, „hadu“ či „vnitřním zákonu“, o něčem, co by měl člověk následovat a čemu by se neměl zpronevřit, ačkoli tím často riskuje, že ztratí své vlastní pohodlí, svou dobrou pověst, nebo vztahy s ostatními. Pokud člověk tento vnitřní hlas nerespektuje, nebo ho všemožnými způsoby umlčuje, prohřešuje se proti samotnému životu. Stává se neurotickým a neukotveným sám v sobě. Pokud člověk takto „nestojí na vlastních nohách“, nemá se sebou vnitřní kontakt, může se mnohem snáze stát obětí jakýchkoli obecných přesvědčení a masových idejí, což vede v konečném důsledku k obrovským katastrofám.<sup>16</sup>

Zabývat se vnitřní opravdovostí, poznat sám sebe, patří k základním otázkám v každém umění, a týká se tedy i oblasti rozhlasového dokumentu, kde je autorův přístup k tvorbě zcela specifický. Autor totiž zprostředkovává svůj pohled na svět prostřednictvím nahrávek „těch druhých“. Tím, jaká témata volí, s jakými lidmi hovoří, jaké klade otázky, jak se sám v průběhu natáčení chová, cenzuruje či necenzuruje sebe sama při samotném nabírání zvukového materiálu či konečném střihu, tím vším a mnohým dalším vyjadřuje své jedinečné vnímání skutečnosti.

Naslouchání „tomu uvnitř“ neznamená, že autor zná předem vyznění svého díla, ale to, že jde poctivě po své vlastní stopě, je sám pro sebe otázkou. Tím, že autor vytváří rozhlasový dokument, stává se postupně integrovanější a vědomější osobností.

Pokud však mluvíme o vnitřním hlasu tvůrce, je podstatné odlišit, co je

---

<sup>16</sup> Jung, C.G.: Duše moderního člověka, Brno, Atlantis, 1994, s. 57-82

onen skutečný hlas, který k nám hovoří „z podstaty“, od hlasů, které uvnitř nás stále mluví a jsou výsledkem zažitých programů, traumatických událostí, převzatých přesvědčení, nezpracovaných problémů apod. O tom ve své knize *Teorie hmoty* mluví například Karel Vachek. „*Je jen trapné mluvit o imaginaci, nerozlišujeme-li, odkud pochází, i surrealisté jsou různí. A všelijaké hlasy se ozývají všude, i stromy a kameny, hmyzové a ptáci, ba i sloni a hvězdy mluví (zlí, chytrí, hloupi – všichni omezení, mluví ze svého omezení), ale někteří mohou mluvit hlasem z podstaty bytí. Je těžké rozeznat HO v tom štěbetání.*“<sup>17</sup>

## 4.1. Otázka vnitřní pravdy

K otázce vnitřní opravdovosti a tíhnutí k určitému a jedinečnému nahlížení na skutečnost se vyjadřují filosofové, psychologové i historici umění. Velice podstatné je, aby se tato jedinečnost projevila v konkrétním lidském životě.

**Václav Černý**, český literární vědec a kritik, který ve svém *Prvním sešitu o existencialismu*<sup>18</sup> zprostředkovává českému čtenáři filosofii existencialistů v návaznosti na myšlenky J. P. Sartra, hovoří o sebeprojektu jako o ustavičné sebespáse. Tím, že se člověk jako tvůrce rozhodne pro vlastní pravdu a tvoří „jistý obraz člověka“, umožňuje nejen vlastní sebespáse, ale jeho životní sázka může být i výzvou k druhému: „apelem vrženým do světa ne kvůli kopírování, ale aby probouzel sebeprojekty jiných.“

Člověk má být schopen uskutečnit konkrétní čin, za který bere odpovědnost, a musí v sobě nalézt odvahu být „zákonodárcem celého lidstva a světa“.<sup>19</sup>

„*Vsadit se, nasadit sebe, otvírá bránu všem možnostem a hrozí ustavičnou krizí.*“<sup>20</sup> Člověk nepřetržitě přesahuje sám sebe, sebezpřekonává se a tímto tvořivým pohybem hledá vlastní podstatu. Tím, že uskutečňuje svůj projekt,

<sup>17</sup> Vachek, Karel: *Teorie hmoty*, Praha, Herrmann a synové, 2004, s. 17

<sup>18</sup> Černý, Václav: *První a druhý sešit o existencialismu*, Praha, Mladá fronta, 1992, s.34

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 35

<sup>20</sup> Rogers, Ransdom, Carl: *Být sám sebou*, Praha. Portál, 2015, s. 42

působí (ať chce nebo nechce) na ostatní a na svět.

V tomto kontextu se hovoří i o svobodě člověka a odvaze dát své „svobodě tělo“, tedy rozhodnout se a učinit konkrétní čin.

Podstatným pojmem v těchto úvahách je právě pojem odvahy k činu, odvahy k odmítnutí ostatními a odvahy zůstat se svým činem osamocen. Na prvním místě je pak zodpovědnost k sobě samému, ke své podstatě.

**Carl Ransom Rogers**, významný americký psycholog a psychoterapeut, který byl jedním z představitelů takzvané humanistické psychologie, používá ve svém díle pojem kongruence, neboli shody, který souvisí s „prožitky přítomnými v organismu a jejich symbolizací v já“; jedná se o přesnou symbolizaci bez zkreslení, úplnou shodu mezi prožíváním a já. Tato shoda podle Rogerse souvisí se sebezpřijetím. Jako jeden z hlavních úkolů člověka vnímá Rogers právě snahu o bezpodmínečné sebezpřijetí, což souvisí s tím, že člověk skutečně dokáže prožívat sebe sama. Za podstatné považuje nalezení pravého já, což znamená, že se člověk co nejvíce přiblíží vlastnímu prožívání a je schopen odložit své předsudky a klamy. Za ideální považuje, když zkušenost člověka není překrucována. Hovoří o tom, že směřování, které tvoří dobrý život, si organismus vybírá tehdy, má-li duševní svobodu vybrat si jakýkoli směr.

Člověk by měl podle tohoto autora usilovat o rostoucí důvěru ve svůj organismus – nechat se vést vlastním organismem, ne druhými lidmi a důvěřovat svým zkušenostem jako validním a plnohodnotným zdrojům.

To, proč je vlastně tak důležité důvěřovat sobě samému, řídit se „svým vlastním zákonem“, odkrývá z mnoha různých pohledů často zmiňované rozsáhlé dílo švýcarského lékaře a psychoterapeuta C. G. Junga, který velkou část svého života věnoval otázce „bytostného já“, které se dá označit jako archetyp psychologické celosti a středu, nadřazený organizující princip psychického jáství a rozvinuté lidské osobnosti. Samostatnou, silnou a svéráznou osobnost považuje za největší poklad a vrcholný cíl lidského života. Pokládá si otázku, jak vlastně tato vyhraněná a samostatného činu schopná osobnost vzniká. Upozorňuje na to, že skutečná silná lidská osobnost je velice vzácným jevem. Svobodný duch člověka je podle něj tím, k čemu by mělo směřovat veškeré úsilí jednotlivců i výchovných institucí. Rozlišuje mezi člověkem s rozvinutou osobností a „těžkopádnou masou, která i k nejmenšímu pohybu vždycky

potřebuje demagoga"<sup>21</sup>. Pokládá osobnost za „nejvyšší uskutečnění vrozené svéráznosti.“ To, co osobnost celému lidstvu přináší, je právě její jedinečnost a odvaha uskutečnit to, k čemu ji vede její vlastní zákon.

To, co podle Junga osobnost člověka omezuje, jsou naopak konvence mravní, sociální i politické. „Skutečnost, že konvence pořád svým způsobem kvetou, dokazuje, že drtivá většina lidí nevolí svou vlastní cestu, nýbrž konvenci, a v důsledku toho nerozvíjí sebe, nýbrž nějakou metodu a tím kolektivum na úkor své vlastní celosti.“<sup>22</sup>

Volba vlastní cesty vždy také souvisí s nebezpečím a osamocením. To, aby člověk posiloval svou osobnost, nesouvisí pouze s jeho rozhodnutím, ale s působením „vnitřního i vnějšího osudu.“

Jung hovoří o schopnosti naslouchat svému vnitřnímu zákonu jako o určité výsadě, kterou nelze rozvíjet na základě nějakého vnějšího rozhodnutí. Považuje ji za kauzálně působící nutnost, bez které „se nic nemění, nejméně pak lidská osobnost.“

Dějiny umění jsou plny příkladů nespoutaných duchů umělců, odhodlaných následovat svůj vnitřní hlas a osud, kteří po sobě zanechali živá, překvapivá a jedinečná díla. Z povahy věci se však přesto vždy jednalo o výjimky.

Velkou otázkou je i otázka pochopení od druhých. C. G. Jung v jedné ze svých přednášek, kterou přednesl v roce 1935 na Tavistocké klinice<sup>23</sup>, hovoří sám o sobě a vyjadřuje myšlenku, že člověk nikdy nemůže doufat v to, že bude jinými zcela pochopen, k plnému pochopení by museli mít ostatní stejné vnitřní nastavení, prožít stejný život, získat stejné životní zkušenosti, přečíst stejné knihy apod. Mohou mít však podobnou psychologii a v tom případě jeho názorům, alespoň částečně porozumí. Člověk se nemůže zpronevěřit sám sobě jen proto, aby byl pochopen druhými.

Může se však pokusit ukázat ostatním to, čemu věří, sdělit jim, jaký smysl nalézá. Pak záleží jen na tom, jaké je naladění těch, kteří poslouchají. „To nejlepší, co můžeme v psychologii očekávat je, že každý vyloží své karty na stůl a připustí: „Přistupuji k věcem takovým a takovým způsobem a vidím věci tak a

---

<sup>21</sup> Jung, C.G.: Duše moderního člověka, Brno, Atlantis, 1994, s. 60

<sup>22</sup> Tamtéž

<sup>23</sup> Jung, C.G.: Analytická psychologie Její teorie a praxe, Praha, Academia, 1993, s. 134



tak. ' Pak můžeme záznamy srovnávat."

## 4.2. Možnosti autorských přístupů

V některých případech hraje velkou roli odvaha vyjít takzvaně „se svou kůží na trh“, vyjádřit poctivě vlastní myšlenky a emoce, ačkoli autor předem tuší, že nemusí být pochopen a že mu ze strany posluchačů hrozí odmítnutí.

Příkladem může být dokument dlouholeté autorky rozhlasových dokumentů **Aleny Zemančíkové**, která se ve svých dílech zabývá většinou kulturními a literárními tématy. Ve svém dokumentu s názvem *Julie a její skok do tmy*, který je v její tvorbě zcela ojedinělý, však otevírá vlastní třináctou komnatu. Tento pořad tvoří velmi silný dialog mezi autorkou a její dospělou dcerou, která propadla drogám. Bez ohledu na to, jak důmyslně je pořad vystavěn a že posluchač během poslechu dlouhou dobu netuší, že dokumentaristka, která pořad natáčí, je zároveň matkou zpovídané dívky, jde o pořad v běžné rozhlasové produkci výjimečný. Autorka je zde totiž dcerou zpochybňována ve své pozici „dobré matky“. Několikrát se během rozhovoru ocitá v situaci nepřijetí vlastní dcerou a tento obraz může i na posluchače působit velmi sugestivně. Přestože se autorka snaží v rozhovoru „obhájit“ a vysvětlit dceři svá někdejší rozhodnutí a své pohnutky k určitým činům, nevychází z dokumentu jednoznačně kladně.

Osobně považuji za velkou odvahu a uměleckou i lidskou poctivost Aleny Zemančíkové, že se svůj v podstatě „nelichotivý obraz“ nepokusila nijak zkrášlit a ponechala zvukový materiál ve stavu, v němž se nakonec vysílal. Tím, že tvůrkyně pořadu nepřikrášluje svůj obraz, nedělá se lepší, umožňuje posluchači, aby si i on sám byl ochoten přiznat některá svá životní selhání, prožít si pocity, které si možná dosud nebyl schopen připustit. Posluchač se prostřednictvím pořadu střetává s „lidskostí“ a tedy nedokonalostí. Pokud odolá nejsnadnější cestě, kterou je odsouzení tvůrkyně pořadu, a namísto toho ji přijme jako „chybující“, podobně jako její „závislou“ dceru, přijme v určitém smyslu i sám sebe.

I dramaturg, pokládáme-li ho za tvůrčí osobnost, by měl být ochoten a

schopen naslouchat své „vnitřní pravdě“. V situaci konkrétního setkání s autorem na určitém projektu by měly být „vnitřní pravdy“ obou zúčastněných alespoň v takové shodě, aby to nebránilo další spolupráci. Dramaturg by měl být alespoň zčásti schopen porozumět autorovu záměru, vycítit, jestli téma s autorem skutečně rezonuje.

I v mé práci dochází k tomu, že se záměry ani pocity autora a dramaturga v žádném bodě neprotnou, děje se to však poměrně zřídka. Hraje tu samozřejmě roli vnitřní nastavení, zábrany, životní zkušenosti, povahy i životní situace obou zúčastněných.

Jako konkrétní příklad bych mohla uvést dokument, který se nakonec vysílal pod názvem *Berka se rozhodl zemřít*. Šlo o portrét muže, který na sociálních sítích vyhlásil datum své sebevraždy. Mladou začínající rozhlasovou autorku, která toto sdělení na internetu zachytila, téma zaujalo a vydala se jeho příběh natáčet. Jednalo se ani ne o padesátiletého člověka, jemuž diagnostikovali nevyléčitelnou chorobu a on se rozhodl z tohoto důvodu svůj život ukončit. Pozdější lékařská vyšetření ukázala, že nemoc nemá, ale muž již nechtěl od svého sebevražedného úmyslu upustit. V dokumentu vyjadřoval názor, že se nechce dožít svého stáří a postupného úpadku své tělesné schránky a duševních schopností, ačkoli byl v tomto okamžiku úplně zdravý. V pořadu vystupovala i jeho žena a přátelé, poněkud bezradní. Celou tuto zvláště morbidní atmosféru očekávání konce podtrhovaly zvukové pasáže, kdy budoucí sebevrah podřezával ovce, které choval a jejichž krev crčela do kbelíků.

Autorka mi poslala tento velice sugestivní zvukový materiál ve víceméně kompletním stavu a velmi dobré zvukové kvalitě, což se v mé praxi většinou nestává. Při dvou dlouhých rozhovorech jsem se snažila odhalit skutečnou motivaci autorky k natočení právě tohoto příběhu, ale nijak jsem se nedokázala dobrat této, pro mě velice podstatné, informace. Přestože autorka pracovala zcela legitimním dokumentaristickým stylem, kdy je nahrávající vlastně pouze pozorovatelem odehrávajícího se příběhu, nedokázala jsem v tomto případě takový neutrální postoj přijmout.

Autorka v dokumentu nevyjadřovala svůj vlastní názor na celou věc a nestavěla se viditelně ani skrytě na žádnou stranu. Dokument z mého pohledu neobsahoval cestu k poznání skutečného důvodu zamýšlené sebevraždy

(případné psychopatické sklony muže, vztah k ženě, rodičům, důvody nespokojenosti se současným životem apod.). Dokument byl silný, působil na emoce přímo drásavě, ale něco zásadního v něm chybělo a to mi „nedělalo dobře“. Jako dramaturgyně ani jako posluchačka jsem nechtěla ani prostřednictvím zvuku „přihlížet“ jen tak něčí sebevraždě, i kdyby se jednalo o objektivně zachycenou realitu. Snad to také souviselo s mým vlastním příběhem, kdy jsem byla svého času vážně nemocná a všemožně se snažila toto období přežít. Dokument pro mne nesl podivné poselství, zcela v protikladu s mým vlastním nastavením.

I když jsem vlastně nevěřila, že by hlavní postava dokumentu mohla svůj záměr dokončit, cítila jsem, že spolupracovat na tomto dokumentu by pro mě „nebylo dobré“. Vyvstala ve mně otázka, jak bych mohla nést odpovědnost za něco, „co mi jde úplně proti srsti“, s čím se nemohu smířit. Navrhovala jsem autorce, aby se pro nahrávku, pokud ji chce opravdu použít, pokusila nalézt dostatečně silný kontext.

O tomto jsme s autorkou vedly dva velmi dlouhé rozhovory. Mladá žena velmi vstřícně naslouchala mým argumentům, ale nakonec bylo jasné, že v natočeném pořadu už nechce nic podstatného měnit a o žádné jiné rovině dokumentu neuvažuje. Doporučila jsem jí tedy obrátit se s natočeným materiálem na dánskou rozhlasovou autorku a dramaturgyni Brit Jensen, o níž jsem tušila, že by byla schopna s daným zvukovým materiálem pracovat a třeba s ním udělat něco, co mě samotnou nenapadlo.

Mladá žena nakonec dokument dokončila, aniž by se její tvůrčí záměr pro mě více vyjasnil a na rozhlasové přehlídce *Prix Bohemia* za něj získala první cenu. Dokument vyvolal mezi účastníky přehlídky bouřlivou diskusi, a to zejména poté, co se ukázalo, že hlavní hrdina opravdu sebevraždu spáchal.

Přestože mi tento způsob autorčina nahlížení na skutečnost vůbec nevyhovoval, nemohu tomuto projektu upřít smysl v tom ohledu, že vyvolal výrazný střet s názory a postoji některých svých posluchačů a vlastně je přinutil k vyjádření jejich vlastních pocitů a přesvědčení, k čemuž by v případě, že by byl dokument méně kontroverzní, nemohlo dojít. Pro mě samotnou bylo zajímavé, že jsem mohla přímo v reálu pozorovat, že můj pohled na svět a vlastní tíhnutí se neshoduje s pohledy většiny přítomných, kteří dokument oceňovali pro jeho

syrovost.

Díky tomuto dokumentu, evidentně vůbec ne zbytečnému, jsem si více uvědomila, o co jde při tvorbě dokumentů mně samotné a velmi silně mě upozornil na mé vlastní hranice.<sup>24</sup>

Většinou nejsou vnitřní tvůrčí a osobní konflikty tak vyhrocené jako v předchozích příkladech. Autor či dramaturg nemusí tak viditelně dávat či nedávat sebe samého v sázku. Někdy ale stačí i zdánlivá nepatrnost k tomu, aby autor přestal být se svým pořadem spřízněn, aby ho přestal považovat za svůj.

Ráda bych na tomto místě popsala svou zkušenost s odpreparovaným časem a tichem v konkrétním rozhlasovém dokumentu. Pro stanici Praha, cyklus *Dobrá vůle*, jsem natáčela dokument *Dhaulágiri*, pojednávající o hrdinských činech našich předních horolezců v Himálajích. Pokoušela jsem se pracovat s tichem i časem, vytvořit představu nekonečně dlouhé namáhavé cesty a vysílení. Neúprosná stopáž dvaceti pěti minut mi však zhatila plán. Dramaturgyně i režisérka pořadu se přikláněly k vynechání tzv. hluchých míst, které pro posluchače Prahy jen zpomalovaly děj. Po „kosmetické úpravě“ digitálním střihem horolezci hovořili stále upřímně, ale zdálo se, jako by pomyslně vylezli na vrchol osmitisícovky během několika minut (bez momentů únavy, beznaděje, vyčerpání). Dokument se náhle proměnil v sestříhaný rozhovor, podávající pouhé informace. Atmosféra, napětí i pocit z namáhavé cesty byly pryč. Bylo třeba se smířit s tím, že časová stopáž a průměrný posluchač stanice Praha by prodlevy a pomalé těžké kroky ve zmrzlém sněhu prostě neunesli.

---

<sup>24</sup> Na tomto místě cítím potřebu doplnit svůj pohled na dokument *Berka se rozhodl zemřít*. Díky psaní disertace jsem se ještě jednou zamyslela nad pasáží, kde popisují svůj odmítavý postoj k tomuto pořadu. Při opětovném čtení mi začala být nepříjemná má vlastní „nadřazenost“ nad autorkou a jejím pořadem. Zatelefonovala jsem autorce a přečetla jí pasáž, kterou jsem o jejím rozhlasovém dokumentu napsala. V rozhovoru jsme se postupně pokusily dobrat toho, proč toto dílo na některé posluchače působilo podobným dojmem jako na mě. Díky tomuto dialogu jsem se od autorky dozvěděla mnohem více než před lety. Například to, že do dokumentu jako začátečnice nechtěla zasahovat, že se bála, aby její vstupy a zásahy neovlivnily autenticitu zvukového díla. Do opozice k Berkovu sebevražednému záměru, stavěla argumenty jeho přítele, který se ho velmi nesměle pokoušel přesvědčit o smyslu života (tento prvek byl pro mě jako posluchačku však opravdu velice nenápadný). Dnes, po letech, už autorka, podle svých slov, zasahuje do dokumentů mnohem více, nebojí se vlastní přítomnosti v pořadu. Tuto poznámku připisuji do disertační práce z důvodu, že dokládá, jak čas, prostor, aktuální situace autora, dramaturga i posluchače, může ovlivnit vnímání díla.

Jedná se zdánlivě o nepatrnou maličkost, o věc, kterou ani není potřeba zmiňovat. A přesto, tato nepatrnůstka způsobila, že pořad vysílaný na stanici Praha nepovažují od té doby za svůj, není mi blízký, neodpovídá mému naladění a rytmu (možná pro ostatní nesnesitelně pomalému).

Naštěstí jsem dostala možnost zpracovat stejné téma ještě jednou na stanici Vltava. V tomto pořadu jsem se nabažila nejen kroků ve sněhu, plivání, kašlání či nebezpečně magicky přitažlivé vibrující hudby Philipa Glasse, ale mohla jsem do výpovědí horolezců vložit i čtené pasáže z knihy *Himálajští tygři*, oblíbenou dětskou iniciační četbu obou horolezců, která vytvářela další rovinu, popisovala nádheru krajiny, mužská přátelství na život a na smrt, touhu překonat nepřekonatelné a podávala jakési podvědomé vysvětlení mužské touhy dobývat překrásné, ale zrádné a nebezpečné horské vrcholy.

Ne vždy musí dokumenty vypovídat explicitně o samotném autorovi a nebylo by to ani žádoucí. Autorovo nazírání světa může být a často také bývá dokonce mnohem zřetelnější v případě, kdy o sobě autor vůbec nehovoří a stojí jakoby „v pozadí“.

Jako další příklad bych ráda uvedla dokumenty básníka, spisovatele a dokumentaristy **Miloše Doležala**, který se ve své tvorbě zabývá především osudy hrdinských osobností z 2. světové války a vytváří pořady s nenapodobitelnou atmosférou a hloubkou. Sám se tématem hrdinství zabývá už od dětství a jeho hlavní motivací je ještě zachytit vzpomínky posledních pamětníků této pohnuté doby.

Jeho dokumenty jsou většinou velmi dobře přijímány. I tento autor však musí čelit určitým vnějším, i když podle mého názoru zcela neopodstatněným nárokům – v „dokumentaristických kuloárech“ jsem několikrát zaslechla námitku, že dokumenty Miloše Doležala jsou „všechny stejné“, jinými slovy, že využívají stále stejných výrazových prostředků.

Tato zdánlivá „stejnost“ je však právě paradoxně výrazem autorova jedinečného přístupu. Téma dokumentu klade tento autor vždy na první místo a přistupuje k němu s vnitřní pokorou, nezaměřuje se na vnější zvukové efekty, ani se v nich jako autor výrazněji nezviditelňuje. Dělá pouze to, co dokument skutečně „žádá“ a účinek bývá neobvykle silný.

Při poslechu pořadů Miloše Doležala na autora samotného většinou zcela zapomeneme, protože jsme jako posluchači přímo strženi dějem natáčeného příběhu. V těchto pořadech s mnoha přesahy a otázkami po smyslu lidské existence je autorova vnitřní motivace zcela zřejmá.

Jak vyplývá i z výše zmíněných příkladů, umělecká díla mohou mít nekonečné množství podob, jsou-li však vytvořena poctivě a v souladu s autorskou osobností, vždy je v nich přítomno jisté riziko nepřijetí.

## 5. Praktický průvodce nepraktickou tvorbou

Pro účely této práce by možná bylo vhodné popsat zkušenost autora a dramaturga odděleně, při psaní textu jsem však zjistila, že se tyto dvě role prolínají, stejně jako v mé rozhlasové praxi. V konkrétní situaci vzniku rozhlasového dokumentu je těžké určit, ve které z těchto rolí se právě nacházím.

### 5.1. Má dramaturgická práce

Abych uvedla celou svou dramaturgickou práci do určitého kontextu, je nutné alespoň stručně popsat vlastní pozici v tomto médiu. Kromě jednoho roku, kdy jsem před osmnácti lety pracovala jako redaktorka kulturní redakce Českého rozhlasu Plzeň, pracuji od roku 2000 pro rozhlas nejen jako autorka dokumentárních pořadů, ale také jako externí dramaturgyně. Společně s autory spolupracuji na pěti až šesti dokumentech ročně.

Pro srovnání – kmenový dramaturg programové řady *Radiodokument* (ČRo Vltava) připravuje ročně kolem 20 premiér. Takovýto dramaturg má zcela jinou roli a zcela jiné pole působnosti. Musí vědoměji nakládat s celkovou koncepcí a zohlednit obecné směřování stanice. Jinými slovy, nemůže se věnovat pouze projektům, které ho osobně nějak oslovují, zajímají nebo baví, ale musí myslet více a záměrněji na to, co po něm stanice a její veřejnoprávnost spolu s posluchači žádají. Vzhledem k tomu, že cyklus *Radiodokument* má v současné době na starosti pouze jeden dramaturg, je tato práce velice náročná.

Když jsem přemýšlela o tom, jak popsat svůj vlastní autorský a dramaturgický přístup k rozhlasovému dokumentu, dostala jsem kdysi konzultantský podnět od Přemysla Ruta a Evy Slavíkové, abych se pokusila získat několik „nezávislých“ reflexí na vlastní práci, což jsem udělala.

Reflexi rozhlasové redaktorky Aleny Zemančíkové jsem přepsala

z rozhovoru, který s ní vedla dramaturgyně Viola Ježková. Týkal se reprízy mého dokumentu *Strýc Ota ze Stockholmu*. Druhý názor, tentokrát přímo od Violy Ježkové, jsem našla v časopise DOKREVUE. Daniela Moravce, bývalého vedoucího tvůrčí skupiny *Dokument* jsem pro účely této práce o reflexi „mého způsobu dramaturgie“ přímo požádala.

Dvě z těchto reflexí vznikly bez toho, abych o nich předem věděla, ale stejně jako jedna „vyžádaná“ rozhodně nejsou a nemohou být objektivní. Lidé, kteří o mé práci mluvili nebo psali, mě osobně znají a mají ke mně určitý vztah. Zcela jistě nevyjadřují obecně platný názor na moji práci. Často se například setkávám s námitkou, že se věnuji marginálním tématům apod.

Dramaturgyně a dokumentaristka **Alena Zemančíková**:

*„Já jsem hledala dokument, který se podle mého názoru a v mých vzpomínkách už samotným přístupem a celou realizací od všech ostatních naprosto liší, a padla jsem na Gabrielu Albrechtovou jako na autorku, která se bytostně liší od běžného rozhlasového dokumentaristy prostě tím, že každý praktický dokumentarista je vždycky svým způsobem, nebo alespoň pokud já vím, většinou, člověk publicistického zaměření. Člověk, který se dívá nějak kriticky na společnost a hledá svá témata spíš prostřednictvím kritického pohledu na realitu, a Gábina Albrechtová tohle v sobě nějak nemá a její přístup je vlastně vrcholně artistní. I když někdy pracuje s velmi drsným materiálem, nikdy nemá předem hotový názor. Nechce rovnou předem něčemu sloužit a tím se opravdu velmi liší. Protože my jako dokumentaristé Českého rozhlasu chceme přece jenom stát na té správné straně, že jo, trošku se bereme za lidská práva, demokracii a tak dál a já bych řekla, že Gábina, ne že by to nebyla ušlechtilá bytost, ale prostě o tohle jí nikdy v těch dokumentech nejde...“<sup>25</sup>*

---

<sup>25</sup> Zemančíková, Alena: přepis části audiorozhovorů s Violou Ježkovou k dokumentu *Strýc Ota ze Stockholmu*, <https://vltava.rozhlas.cz/stryc-ota-ze-stockholmu-5947795>



Dramaturgyně **Viola Ježková**:

*„Dramaturg a míra zásahu do stříhu je naše velké téma. Ráda bych zmínila Gabrielu Albrechtovou, která kromě tvorby svých dokumentů také externě dramaturguje. Její způsob práce a stříhu je velmi ojedinělý, hodně kontextuální, netvaruje jím pouze základní narativní linku, ale vždy dostane stříhem do hry druhý, třetí plán, vytvoří kontext slyšeného. Nechápu, proč se jí nedostává větší pozornosti ze strany umělecké kritiky. Například v posledním dokumentu Němčina v kontextu je dobře slyšet, o čem tu mluvíme. Nebo v dokumentu Vidět očima aneb Triviální obrazy ze života bývalého rozhlasáka – čím déle dokument trvá, tím jasněji chápeme jeho kontextuální stavbu a humor. Roste nám v uších. Je to krásné.“<sup>26</sup>*

Bývalý šéf Tvůrčí skupiny Dokument **Daniel Moravec**

*„Nepamatuji si přesně tu první práci, kterou jsem od Gábiny slyšel, ale pamatuji si, že to bylo na soutěžní přehlídce Report, kterou pořádalo Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, a byl jsem překvapený, až zaskočený, jak umí v audio pracovat s tichem. Ne jako s interpunkcí, výplní, ale rovnocenným a svébytným prvkem sound designu. Ticho. Jak působivé a netradiční to bylo. A jako by se její dramaturgická práce odvíjela od takto přirozeného nastavení. Nenápadná, v pozadí, koncepční a zároveň osobitá, jistá a pevná. Gabriela Albrechtová umí vyhmátnout ten který detail v tématu a s pokornou, a opakuji se, tichou prací jde pevně za svým, aby nechala vyprávět příběh sám. Velmi oceňuji, že prvoplánově do děl necpe svůj názor a přístup, ale nechává, zřejmě nejprve na sebe, ale hlavně potom na nás, posluchače, působit samotnou esenci příběhu tak, jak ji sama – ve svém tichu – vnímá. Ne úplně obvyklý, ale o to potřebnější přístup k dramaturgii.“<sup>27</sup>*

Díky tomu, že se pokouším napsat disertační práci, jsem získala tato „vyznání“, která mě vlastně hodně překvapila, do této chvíle jsem si neuvědomovala, jak mí kolegové moji práci vnímají a co si o ní přesně myslí.

---

<sup>26</sup> Ježková, Viola: DOCREVUE, článek Přinášet do světa určitý druh léčení, 9.4.2020

<sup>27</sup> Soukromý e-mail z 22.1. 2022

V běžném provozu a pracovním nasazení není na takovéto reflexe a hodnocení čas.

Když se nad těmito reakcemi zamýšlím, jsou vlastně velice zvláštní. Viola Ježková i Daniel Moravec reflektují mou dramaturgickou práci, a přitom ji popisují tak, jako bych nebyla dramaturgyní, ale autorkou jednotlivých pořadů. Ve skutečnosti jsou tyto dokumenty díly jiných autorů, kteří je právem považují za svá, to oni natočili veškerý zvukový materiál, zkomponovali ho a vyjadřují jeho prostřednictvím svou osobnost i pohled na svět. Jednotlivé pořady jsou navíc velice rozdílné, mají zcela jinou atmosféru, pracují s jiným druhem poetiky, nejsou dělány podle nějakého mustru, každý z nich je úplně jiný, stejně, jako jsou jiní jejich autoři.

Viola i Dan však možná při poslechu jmenovaných dokumentů cítí, že tyto dokumenty nějakým způsobem vyjadřují zároveň i něco ze mě, z mého pohledu na věc, z určitého naladění; a to se asi nedá popřít. Dotyčné dokumenty jsou totiž právě ty, s nimiž jsem se při tvorbě hodně ztotožnila, nedokázala jsem je brát jako něco úplně mimo sebe, ať už to bylo díky jednotlivým autorským osobnostem, s nimiž si rozumím, nebo tématy, která i já považuji do jisté míry za svá.

To, že k tomuto prolínání dochází u většiny dokumentů, na nichž spolupracuji, je dáno tím, že těchto pořadů vzniká během jednoho roku pouze několik. Autoři, s kterými spolupracuji, jsou ti, s nimiž spolupracovat chci, a oni chtějí pracovat se mnou.

Je toho mnoho, co se během tvorby společně dozvídáme, ale mnoho tohoto „dozvídaní“ se děje spíše podvědomě, je to křehké a obtížně formulovatelné.

Na velmi obecné rovině na mě jako dramaturga či spoluautora působí jednotliví autoři rozdílným způsobem své existence, svého uvažování, nebo dá-li se to tak říct, rozdílnou podstatou. Učím se od nich i tím, jací jsou, co „vyzařují“.

Velmi zjednodušeně řečeno: Slávek Kepřt mě učí tiché pokoře k tématu i člověku, Tomáš Procházka lehkosti, nezátíženosti, nedokonalosti, rytmickému citění a nezávislosti, Eva Blechová dobrému vztahu k sobě samé a pozitivnímu myšlení, Vanda Melicharová mě učí, jak obrovskou rotující mlhovinu různých

záměrů a neurčitých myšlenek zhustit a najít konečně jádro věci, Hanka Malaníková radosti, Míra Buriánek neposuzování a neubíjení života jen proto, aby vše vypadalo hezky a bylo to dobře přijímáno apod.

Za svoji vlastnost, která podle mého mínění naopak ovlivňuje autory, s nimiž pracuji, považuji nejspíše určitý smysl pro zachycování a zdůrazňování absurdních spojení, obsažených uvnitř natočeného materiálu a objevování skrytého humoru v nahrávkách. To je vlastně to, co mě nakonec na natáčení a dramaturgii rozhlasových dokumentů nejvíc baví. Snad také proto netíhnu k dokumentům s tragickým vyzněním, snažím se v každém tématu hledat nadlehčení, alespoň střípky humoru.

## 5.2. Natočený materiál a zvědavost

Pokud jde o začínající autory, veškerý natočený materiál postupně poslouchám v chronologickém pořadí, tak jak ho autor průběžně natáčel. Pokouším se tímto způsobem nasát atmosféru natáčení, poznat blíže respondenty i autory. Většinou mám naposloucháno několik hodin takzvaného hrubého materiálu, který ještě není autorem nijak upraven. Při poslechu mě většinou baví poslouchat i takzvaná hluchá místa, místa, kde se zdánlivě nic neděje, autor pouze někam jde či manipuluje s natáčecí technikou, hovoří s někým, kdo do dokumentu nepatří, apod. Při poslechu si někdy dělám krátké poznámky toho, co mě zaujalo a zaznamenávám si konkrétní stopáže, ale často na sebe nechávám materiál pouze působit. Snažím se nehodnotit nahrávku výhradně rozumovou úvahou, ale spíš vycítit atmosféru celé věci. Zajímá mě také autor a to, kým v této nahrávce je, jak se projevuje jeho osobnost. Odhaduji, čeho je a není při natáčení schopen, k jakému způsobu tvorby přirozeně tíhne. Přiznávám, že tu určitou roli hraje zvědavost. Hrubý materiál jiného autora mi poskytuje možnost pobýt v určitém prostoru spolu s tvůrci, je pro mě neznámou krajinou. Tím, že ještě není zvukově upraven, sestříhán „po významu“, působí na mě pouhou svou existencí. Tyto nahrávky mě většinou nějakým způsobem uklidňují, díky přirozenému toku řeči, díky pomalému tempu skutečného života. Při poslechu si

„vkládám“ do natočeného příběhu vlastní myšlenky, vlastní významy. Kdyby to záleželo jenom na mně, vysílala bych s klidným svědomím tříhodinové pořady, v nichž se zdánlivě nic neděje.

Poslech a znalost hrubého materiálu mi při tvorbě rozhlasového dokumentu, zvláště se začínajícím dokumentaristou, velice pomáhá. Když později autor přinese první přibližně dvouhodinový zvukový sestřih, mohu tento materiál srovnávat s původní hrubou nahrávkou a upozornit autora na místa, kterých si nevšiml, nebo je z nějakého důvodu vystříhl. Společně s autorem zbystrujeme své vnímání.

Je téměř pravidlem, že začínající autoři se při tvorbě dokumentu často „moc hlídají“, mají velký sklon k sebekritice a sami sebe i svou práci vědomě či nevědomě cenzurují. Zcela pochopitelně se pokoušejí hned napoprvé obstát v rozhlase a vytvořit „přijatelné“ zvukové dílo. Kvůli tomuto přístupu často vystříhnou z dokumentu právě ty nejživější okamžiky.

Když jim jako dramaturgyně v průběhu další tvorby připomenu tato vystřižená místa a upozorním je na jejich možný význam, na možnost využít je při stavbě a kompozici pořadu, vezmou je leckdy poprvé „vážně“ a začnou se na celou věc možná dívat i z jiného úhlu.

Pokud jde o autory, kteří již mají větší rozhlasovou zkušenost, poslouchám natočený materiál podle toho, jak se domluvíme a co „mi dají“. Většinou dlouho hovoříme telefonem, pak autoři posílají předběžné, často třeba dvojnásobně dlouhé verze budoucího pořadu, o kterých později znovu dlouze hovoříme. Občas bývá takovýchto verzí poměrně dost. Třeba v dokumentu *Vidět očima* během přípravy vzniklo těchto verzí osm.

*„Majore, nejste přesvědčen, že vše, co vzniká, jest z hravosti a z odvahy těchto lidí těkajících v poli, kteří nerobíce ani knih ani věcí užitkových mají dosti pokdy, aby blábolili jako bůh a řadili věci v překvapující sled? (...) „Hle“, řekl abbé utíraje si čelo šátkem, „vám se Antoníne mění povaha, neboť pozoruji, že mluvíte pro básnictví.“ „Snad ne! Snad ne!“ vykřikl Antonín postrašeně. „Neměl jsem nic takového na mysli. Zapomeňte, abbé, jestliže jsem přece něco takového řekl.“*

Vladislav Vančura

### 5.3. Papírková metoda a „zvukové básnictví“

V začátku své dokumentaristické práce jsem dostala radu od dramaturga Zdeňka Boučka, abych si obsah zvukového materiálu přepsala na papíry a jednotlivá témata či promluvy různých protagonistů posléze rozstříhala na kratší celky, potom, abych se z jednotlivých celků snažila sestavit podobu budoucího dokumentu nejprve na papíře a pak teprve začala pracovat se zvukem. Tato rada mi zpočátku velmi pomáhala. Strávila jsem mnoho dní na podlaze ve svém pokoji a stále přeskládávala papírky s přepsanými rozhovory. Díky tomuto způsobu práce jsem si postupně začala uvědomovat, co je vlastně myšleno stavbou dokumentu a jak důležité je poslední slovo v každé jednotlivé promluvě, poslední myšlenka. Na tuto myšlenku navazuje další, která je buď v souladu, nebo naopak v kontrastu s myšlenkou předešlou. Velmi mě bavila tato „hra s kontexty“ i když byla velice časově náročná a vyžadovala hodně trpělivosti. Umožňovala mi však, jako začínající autorce, vůbec nějak udržet celý pořad v hlavě, orientovat se posléze ve zvukovém materiálu a nepropadnout panice z přehlcení materiálem a úplným chaosem. Papírkovou metodu jsem používala několik let, dokud jsem se nenaučila více a lépe vnímat zvukový materiál, dávat si pozor na vyřčená slova, ale i na to, jakou emoci v sobě nesou.

Postupem času jsem si vytvořila svůj vlastní, **velice neefektivní** způsob práce. Větší část materiálu nejprve „vyčistím“ od jasně nadbytečných pasáží. Zvukový materiál si poslechnu, částečně pocitově a částečně racionálně vnímám vše, co je natočeno. Snažím se poslouchat co nejlépe. Potom materiál v ideálním případě na několik dní odložím a nechám ho určitým způsobem „zfermentovat“.

Vědomě o materiálu v této době nepřemýšlím. Po několika dnech nebo týdnech si pokouším vybavit místa, která mě nejvíce zasáhla, která se do mě nějak otiskla. Všechny tyto pasáže z hrubého materiálu vystřihám a uložím je do jedné jediné zvukové stopy. Tato stopa bývá většinou hodinu a půl dlouhá. Díky digitální technice nesedím už na podlaze s papírky, ale přehazuji jednotlivé části tak, aby navazovaly v určitých kontextech jedna na druhou. Nejprve poskládám ty části, o nichž bezpečně vím, kam by měly patřit. Zbytek opět odložím. Postupně vyhazuji části, které se s ničím nepojí, zdají se mi být navíc, tyto si však odkládám stranou do stopy nazvané zbytky. Tento zvyk mi zůstal ještě z doby, kdy jsem své první dokumenty měla nahrané na magnetofonových páscích. Všimla jsem si, že při procesu řazení zvuků je pro mě nejlepší pozdní večer, kdy je, alespoň v mém případě, racionálnější složka myšlení utlumená. Při řazení jednotlivých pasáží myslím i nemyslím zároveň a často se řídím spíše intuicí. Uvědomuji si, že se tento proces tvorby vlastně dost podobá situaci, kdy jsem si jako výrazně mladší osoba psala po večerech básničky. Rozdíl je, že moje dnešní „básničky“ se skládají z lidských promluv, útržků hudby, zvuků.

Při stříhání promluv vlastních i cizích mě někdy napadá myšlenka, jestli je toto vše přípustné, jestli si můžu dovolit nakládat takto „svévolně“ s hlasy, se slovy jiných lidí i svými vlastními, řetězit je podle vlastních asociací. Je to trochu svatokrádežné, ale má to velké kouzlo, vtahuje to do jiných světů (do světů pozměněných významů a zvuků). Co je tím, k čemu chci dojít, aniž o tom vím? Umrtnuji stříhem původní promluvu, nebo ji naopak oživuji?

Spisovatel Jaromír Typlt popisuje podobnou zkušenost stříhání vlastních promluv v knize *Zvukem do hlavy „Posouvám a poslouchám, znovu posouvám, znovu poslouchám. Tu a tam se neubráním lehkému znechucení a dívám se, co to dělám. ‚Lyrika je druh poezie, který předpokládá hlas v činnosti – hlas přímo vyvolaný, vyprovokovaný věcmi, jež vidíme, nebo cítíme jako přítomné‘*, napsal Paul Valéry v eseji *Literatura. A já jsem právě teď do vlastního hlasu stříhl a nechal jsem ho ustrnout, zmrznout. Zastihl jsem ho v pohybu, který mě zaujal, a hned jsem ten pohyb znehybnil: zkopíroval, vložil.*<sup>28</sup> Autor se ptá sám sebe, zda se skutečně pomocí stříhu prostřihává za tím samým, k čemu se proškrtává v psaném textu. Pracuje s nahrávkami hlasů jako se stavebními kostkami, od kterých očekává, „že by svým tvarem mohly zapadnout do dalších tvarů.“ A dále.

---

<sup>28</sup> Typlt, Jaromír: in *Zvukem do hlavy*, Praha, AMU, 2012, s. 112

*„Zvláštní: za tu dobu jsem už skoro přestal vnímat, že ten na nahrávce jsem já. Nezacházím totiž se svým hlasem jako s hlasem, ve kterém bych se poznával. Pokud mě snad něčím přitahuje, tak tím, že k němu mohu mít mnohem větší nedůvěru, než bych měl k nějakému jinému hlasu. Přesně vím, čeho se často dopouští. Okamžitě mě dokáže odradit tím, kde všude zní hluše, kde vážne a kde se rozbředává. Skoro jako bych z něj stříhem zachraňoval to málo, čím mě může přesvědčit. (...) A tak se ze všech stran obklopuji cizím hlasem, který jsem přijal za vlastní, a pokouším se podchytit, kde mě to mění. Posouvám se k tomu, co bych chtěl poslouchat. A poslouchám, kam mě to posouvá.“<sup>29</sup>*

Souvisí to také s tím, jak při střihu a následném řazení vnímáme slova *„...je-li slovo znakem, pak nic neznamena. Je-li však slovo symbolem, pak znamená vše. Symboly jsou naší vědomé mysli cizí, jejich přijetí však jako by otvíralo dveře do nové místnosti. Zda něco je či není symbolem, závisí na postoji, který k „tomu“ zaujímáme.“<sup>30</sup>* C.G.Jung hovoří o situacích, kdy je třeba odložit „učenost“. Až metafyzický rozměr má citace toho, co Jung slyšel ve své fantazii. *„Musíš především vědět jedno. Sled slov nemá pouze jeden smysl. Lidé se snaží dát slovosledu jen jediný smysl – proto, aby neměli dvojznačnou řeč. (...) Na vyšších stupních vhledu do Božích myšlenek poznáš, že slovosled má více než jeden platný smysl. Pouze vševědoucímu je dáno znát všechny významy slovosledu. Postupně se snažíme pochopit některé další významy.“<sup>31</sup>*

## 5.4. Humor v rozhlasovém dokumentu

Humor asi není tím, co bychom si prvoplánově spojovali s rozhlasovým dokumentem. Pro mě je však humor obsažený uvnitř dokumentu tím, o co mi jde a téměř vždy ho nalézám. Stačí jedno slovo řečené zvláštním způsobem, který mě uvnitř rozesměje a pocítím náhlé uspokojení, nebo jediná „posunutá“ situace

---

<sup>29</sup> Typlt, Jaromír: in *Zvukem do hlavy*, Praha, AMU, 2012 s. 113

<sup>30</sup> Jung. C. G.: *Červená kniha*, s. 261, in *Shamdashani, Sonu: C. G. Jung, život v knihách*, Praha, Portál, s. 85

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 83

v jinak vážném dokumentu. Tato místa si pamatuji a vybavuji i dlouhá léta po tom, co jsme práci dokončili.

Literární kritik Roland Barthes ve své knize *Světlá komora* píše, že nemá rád humor, záměrné překvapení. Jako příklad dává emíra vyfoceného v domorodém obleku na lyžích. „*Všechna tato překvapení se řídí principem výzvy (právě proto jsou mi cizí): fotograf má jako nějaký akrobat pokořovat zákony pravděpodobného, ba možného; v extrémních případech má pokoušet zákony zajímavého: snímek je „překvapivý“, jakmile nevíme, proč byl zhotoven. (...) Aby mohla fotografie překvapovat, fotografuje nejprve cosi pozoruhodného; pak ale (to je známý obrat) za pozoruhodné vyhláší všechno, co fotografuje. Složitým vrcholkem hodnoty se pak stává „libovolné cokoli.“*<sup>32</sup>

Přestože s autorem v tomto směru naprosto souhlasím, neřekla bych, že je na vině humor jako takový, ale pouze humor určitého druhu, humor vymyšlený, nastražený, vyprávěný jako špatná anekdota. Pokud se řekne, že někdo v rozhlasu natočil něco humorného, představím si ve skutečnosti něco opravdu hrozného, něco, s čím bych v žádném případě nechtěla mít nic společného. Něco jiného je však humor, který v rozhlasovém dokumentu vzniká jaksi nezáměrně, samovolně vyvstává z natočeného materiálu a já ho jako autorka jen mírně posunuji v lince vyprávění na správné místo. Není to humor překvapivý, ale spíš vzlínavý, humor uvnitř situací. Pokaždé doufám, že se najde posluchač, který má tak jemné vnímání, že tento humor spolu se mnou zachytí, že mu porozumí. Humor věcí však neobjevuji primárně pro posluchače, ale spíš pro sebe. Děláám to proto, že k tomu mám sklon, kvůli tomu, že mě to baví a také proto, že tento humor nedokážu neslyšet.

---

<sup>32</sup> Barthes, Roland: *Světlá komora*, Praha, FRA, 2005, s. 37, 38



## 5.5. Humor jako úhel pohledu, avantgardní lidské znamení a kdo to mluví

Když někdo o něčem hovoří či píše, měli bychom si vždy položit otázku, kdo takový člověk vlastně je, snad i proto cítím vnitřní potřebu čtenáři popsat, kdo v této práci vlastně mluví, z jakého úhlu pohlíží na svět, myslím, že je to vlastně důležité.

Stopy mého způsobu vnímání reality se objevovaly už od dětství a možná tu byly odjakživa. Spíše jsem situace pozorovala, než je žila, všechno se mě dotýkalo, psala jsem básničky. Ačkoli jsem byla považována za hodnou, tichou a snaživou žákyni, několikrát mě museli „vyvést“ v záchvatu smíchu z nějaké vážně míněné akce a má žakovská knížka obsahovala různá napomenutí za nevhodné chování na koncertě či v galerii. Stačil mi vždy nepatrný detail, aby pro mě byla definitivně „shozena“ závažnost okamžiku. Stačilo, aby průvodkyně, která naši třídu prováděla rozsáhlou sbírkou naivního umění, pronesla, že naivní umělci takto reálný svět opravdu viděli, a už mě museli vyvést z místnosti. Okamžitě jsem si totiž představila, jaké by to muselo být, kdyby malíři viděli svět opravdu tímto způsobem - placaté, zmenšené či zvětšené krávy, placatí usmívající se človíčkové, syté barvy, malé domečky v popředí, do nichž by se velké postavy nikdy nemohly vsoukat.

Při pravidelném „kladení věnců“ na litoměřickém hřbitově mě vždy okamžitě rozesmály hned první tóny slavnostního pochodu, při němž dvojice nesoucí věnce strnule kráčely k pomníku zapomenutého vojína. Když malá pionýrka s obrovskou mašlí při recitaci potřetí vystoupila z řady se svým „refrénem“ v oslavné básni a pronesla slova, kterým zcela určitě nerozuměla „Toť avantgardní lidské znamení“, opět mě museli v záchvatu smíchu vyvést ze hřbitova.

Tyto incidenty se později vyřešily tím, že když se ve škole pořádala nějaká vážná akce, tak mě s sebou nebrali. Po jednom z mých „vystoupení“, kdy jsem zkomolila jméno malého ruského hrdiny a pak se tomu rozesmála až k pláči, jsem dostala vyložený zákaz účastnit se kdykoli v budoucnu soutěže *O zemi, kde zítra znamená včera*. Takovýchto vzpomínek, kterými už nechci dále obtěžovat a

jejichž význam se v poslední době proměnil z humorných na černohumorné, mám celý vějíř.

Přestože je tato pasáž dost osobní, přece jen mi připadalo vhodné ji sem zařadit, aby se případný čtenář mohl, pokud by chtěl, alespoň trochu propojit s mou subjektivitou, mým způsobem nahlížení na realitu, mým „fokusem“, o němž se v autorské tvorbě tak často hovoří.

## 5.6. Dramaturg jako podvratný živel

Pokud přemýšlím o způsobu své dramaturgické práce, musím sama sobě přiznat, že v mnoha ohledech působím na autory spíše jako podvratný živel, jako někdo, kdo původní autorovu představu spíše nabourá, než aby mu ji ochotně pomohl zhmotnit. Někdy autorovi položím ohledně navrhovaného tématu otázky, díky nimž se dobereme k tomu, že nápad na dokument vznikl spíše spekulativní úvahou a že s autorem vnitřně příliš nerezonuje apod. Říká se, že dramaturg by měl být člověk, který vidí věci zvenku, udržuje odstup. Myslím, že v mém případě to neplatí zcela, pokouším se na věc nahlížet zároveň z obou stran, zevnitř i zvenku. Pokud je autor „moc uvnitř“ svého pořadu, snažím se ho vytáhnout ven, aby se na celou věc podíval odjinud, pokud je příliš „venku“ a dívá se zdálky, pokouším se ho „přivést“ blíže tak, aby se mohl celé věci nějakým způsobem účastnit, prožít ji. Všimla jsem si, že autoři jsou neustále v pokušení ztvárňovat takzvaná aktuální témata a domnívají se, že jim to zajistí posluchačskou přízeň a nakonec i přízeň instituce. Na druhou stranu mají autoři sklon nevěřit tomu, že jejich vnitřní téma není nicotné, má určitou relevanci, sílu a nese nějaké sdělení. Ve šťastném případě se z obecného tématu může vynořit téma hluboce osobní a naopak. Tyto momenty patří ke šťastným okamžikům dramaturgovy práce.

## 5.7. Jaká jsem autorka aneb Dialog by tu byl

Když přemýšlím o svém vlastním autorství, docházím k tomu, že vlastně nerada něco natáčím. Málokdy se cítím v situaci natáčení přirozeně, volně. Neustále hlídám přístroj a mikrofon, kterými se pokouším zaznamenávat okolní realitu. Myslím si, že se u mě zatím dostatečně nevyvinula schopnost vcházet do živých situací s živými lidmi. Je to patrně tím, že podle slovníku KATaP dostatečně nepěstuji svou kondici a že jsem spíše introvertní osoba. Moje autorství se při tvorbě dokumentu projevuje mnohem více v druhé fázi, ve chvíli, kdy stříhám a organizuji natočený materiál. V této chvíli se ocitám ve svém živlu, v situaci tvorby, která mě těší.

Málokdy tedy vcházím do živého jednání v dialogu s natáčeným člověkem, ale bývám v živém dialogu s natočeným zvukovým materiálem. Do dalších dialogů „stavím“ rozstříhané sekvence zvukového materiálu. Když poslouchal můj pořad Strýc Ota ze Stockholmu dokumentarista Jan Gogola, napsal mi, že ho v dokumentu **zaujal dialog** mezi nahrávkou z fonodopisu (běžným všedním životem) a výpovědi vypjatého lidského příběhu strýce Oty. Dokument podle něj v tomto **dialogu** ukazoval, že „o život jde i když o něj jde, ale také, když o něj nejde). Takže **Dialog by tu byl**.

## 5.8. Proč se má o takovém člověku točit dokument aneb zmije pod kamenem

Vzpomínám si na situaci, která se odehrála přibližně před dvaceti lety na jednom rozhlasovém semináři. Společně jsme, kromě dalších dokumentů, poslouchali také jeden z mých prvních pořadů s názvem *Nejhorší smrt je z vyplašení*, který byl portrétem tehdy asi dvacetileté dívky Halky Fouskové, s níž jsem se seznámila na archeologické brigádě. Halku jsem vnímala jako velice zvláštní a hodně „živočišnou“ osobu, která na první pohled neměla „žádné vychování“, působila hrubě, smála se velmi hlasitým a podivným smíchem, mívala rozčuchané vlasy, zvláštní pohled a působila jakýmsi „pravěkým“

dojem. Bez ohledu na tyto vnější znaky byla však Halka svým způsobem ryzí, čistá duše.

Zajímal mě její příběh, její osud, a proto jsem se s ní domluvila na natočení rozhlasového portrétu. V průběhu natáčení jsem se dozvěděla, že je Halka dcerou schizofrenické básnířky a spisovatelky Hany Fouskové, která většinu života prožila v Podještědí a byla výraznou součástí liberecké kulturní scény. Toto však bylo v dokumentu jen okrajové téma, nebyl to důvod mého zájmu o Halku jako osobnost.

Přišlo mi velice zajímavé, jak Halka popisovala své dětství se schizofrenickou matkou, která se například dívala do okna a s někým mluvila, ale Halka jako dítě nikoho neviděla. Mluvila o tom, jak ji matka zapomněla v Praze v telefonní budce apod.

V dokumentu jsem ponechala místo, kdy Halka vypráví o tom, jak si pro ni po dlouhé době přijela maminka do dětského domova, kam Halku na nějakou dobu umístili. Položila jsem jí otázku, co konkrétního si z tohoto dne pamatuje a Halka odpověděla pro mě velice zvláštní vzpomínkou. „Ten den jsme byli na výletě, odvalili jsme tam takovej obrovskej kámen a pod tím kamenem byla stočená zmije.“ Tato věta na mě silně zapůsobila a měla pro mě velkou symbolickou hodnotu, dotvářela také zvláštní nereálnou atmosféru, v níž Halka jako dítě žila.

Po poslechu dokumentu se mě jistá studentka žurnalistiky zeptala, proč by se vlastně o takovém člověku měl vůbec točit dokument? Podle ní bylo jasné, že je Halka ztracená osoba a že její život dopadne špatně, že se nikam nevyvine, a co by prý takový příběh mohl dát posluchači. Vyjádřila názor, že by se mělo točit o lidech, kteří něco dokázali, jsou inteligentní, umí formulovat myšlenky a mohou posluchačům „něco dát“. Jako příklad uváděla profesora z vysoké školy, kterou studovala. Jiná studentka se zase ptala na to, proč je v dokumentu ponecháno místo se zmijí, když se nijak fakticky nevztahuje k Halčinu příběhu. Pro tuto posluchačku byla zmije pod kamenem naprosto zbytečnou informací. Vnímala ji pouze na úrovni vyřčených slov, která byla v tomto případě samozřejmě „navíc“.

Jiní posluchači, taktéž přítomní, atmosféru a smysl pořadu vnímali podobně jako já. Na příkladu tohoto dokumentu jsem si uvědomila, jak důležité je pro vnímání podobné nastavení autora a případného posluchače. Co má smysl

pro jednoho, pro druhého smyslu pozbývá. V určitém ohledu tedy vždy točím pro posluchače s podobnou psychologií, jakou mám já.

Má práce však může ovlivnit i posluchače další, kteří budou vnímat jiné roviny dokumentu a kteří se možná z mé práce také „něco dozvědí.“

## 5.9. Znedokonalit se

Vystudovala jsem dramaturgii činoherního divadla a po dobu svého studia jsem se, mimo jiné, učila principům stavby dramatického díla. Tyto mé vědomosti jsou mi v oblasti rozhlasového dokumentu často k užtku a jindy spíše naopak. Jako posluchačka v některém rozhlasovém díle často silně vnímám, že autor dobře ví, jak se má podobné dílo stavět. Takový autor nakládá s jednotlivými motivy příliš racionálně, staví dramatické oblouky příliš okatě. Někdy mi tato schopnost „vidět autorovu stavbu“, úplně sebere dojem z celého poslechu. Opakující se motivy, propojené motivické linie mě v určitém smyslu odrazují od poslechu. Přílišná snaha o dokonalost, či „vypočítanost“ je i mou vlastností. Sama sebe přistihuji při práci na rozhlasových dokumentech při podobných manévrech. Pokud si u sebe všimnu nějaké „vědomosti“ či nějakého stereotypu, pokouším se ho „nemít“. Někdy se vyloženě „silou vůle“ snažím ponechat v dokumentu jisté nedokonalosti, určitou neuspořádanost (rozhodnu se například „přehodit“ určité sekvence na místa, kde by zdánlivě neměly být a nějak se s tím duševně vyrovnat, získat z tohoto přemístění nějakou jinou „výhodu“). Snaha o znedokonalení mě poprvé přepadla u jednoho z mých prvních pořadů, kdy jsem si uvědomila, že jako autorka příliš „čistím“ promluvy nahrávaných osob. Stříhala jsem jejich slova úhledně a „po smyslu“, ovšem právě proto se z nich vytrácel život. Přehnaná preciznost celou práci umrtvovala.

Vědomě jsem se rozhodla, že se polepším tím, že se ve střihu zhorším. V pořadu o gerontologu Václavu Smitkovi jsem se tedy pokusila nabourat zvukovou „dokonalost“ a ponechala jeho promluvy v co nejpřirozenější podobě. Tuto snahu o nedokonalost jsem ale bohužel opět dotáhla k dokonalosti. Při

veřejném poslechu mi byl ostatními tvůrci vytýkán „nedbalý střih“.

Teprve mnohem později jsem našla pro sebe oporu v přístupu divadelníka a zvukového experimentátora Tomáše Procházky: „Dělat něco špatně je někdy dobrá terapie a je to vlastně často těžší, než dělat něco dobře. Dovolit si něco udělat špatně je osvobozující. To samozřejmě není žádná obrana neumětelství – neumětelové se vždy uchylují k nějakým naučeným vzorcům – je to spíš obdiv k odvaze všechno odhodit a začít od nuly. Taková schopnost se hodí vždycky a komukoliv.“<sup>33</sup>

V oblasti rozhlasového dokumentu se dodnes necítím být „odbornicí“, při každém dalším dokumentu se objevují nové výzvy a problémy, které se spolu s autorem pokouším „řešit“.

## 5.10. Dobrá vůle

Během svého působení v rozhlase jsem natočila několik dokumentů do cyklu *Dobrá vůle*, jejichž dramaturgyní byla Lenka Svobodová. Pořady byly vysílány na stanici Praha. V těchto cyklech se vysílaly pořady, které se pohybovaly na pomezí dokumentu a publicistiky. Při tvorbě těchto pořadů jsem se vždy cítila trochu nesvá. Publicistické prvky, vysvětlující komentáře, způsob seberepresentace autora v pořadu, výrazové prostředky pro cyklus charakteristické mi nebyly úplně vlastní.

Vyznění pořadů už ovlivňovala samotná znělka cyklu, kterou namluvil svým sugestivním hlasem herec Pavel Soukup, což už předem vyvolávalo pocit, že v následujících minutách uslyší posluchači něco velice pozitivního a povznášejícího. Od počátku jsem si uvědomovala, že tento „dramaturgický rámec“ je poněkud těsný a neumožňuje zcela svobodné rozvíjení natáčených témat. Docházelo mi, že jsou případy, kdy se autor začne věnovat nějakému

---

<sup>33</sup> Procházka, Tomáš: časopis HIS Voice, článek Tomáš Procházka, Lukáš Jiříčka: Slovo divné je v tomto kontextu takové „divné“, 6.11. 2018

zdánlivě bohulibému tématu a v průběhu natáčení zjistí, že situace není tak jednoznačně pozitivní, jak se původně zdálo. Například na první pohled velmi prospěšná renovace památek může být prováděna diletantským způsobem a pouze za účelem získání dotací apod.

Bylo mi trochu podezřelé jakékoli prvoplánové **dobro** a pořady, které si braly za cíl vyvolávat v posluchačích jednoznačně kladné pocity. Osobně na mě takovéto projekty působily a dodnes působí spíše opačně.

Dramaturgyně Lenka Svobodová mi byla velmi nápomocná při stavbě a dokončování pořadů, často jsme si však nerozuměly v tom, co je vlastně ono „**dobro**“ a kde se v pořadu přesně nachází. Neshodly jsme se ani na tom, jakým způsobem toto „**dobro**“ v dokumentu zachytit. Nakonec jsme se **v dobrém** rozešly, neboť naše názory na rozhlasový dokument se neshodovaly. Každá z nás představovala úplně odlišný dramaturgický i autorský přístup.

Postupem let, kdy jsme společně nepracovaly, se cyklus *Dobrá vůle* proměnil, začaly se v něm častěji objevovat pořady méně svázané předem určeným záměrem. Osobně se mi velmi líbily například pořady filmového dokumentaristy Jana Gogoly či kněze a dokumentaristy Jana Hanáka, které pracovaly s různými dokumentaristickými vrstvami a nepůsobily prvoplánově.

Dramaturgyně Lenka Svobodová patří k těm, kteří z Českého rozhlasu nedobrovolně odešli i přesto, že její přístup k rozhlasové práci a dramaturgii nebyl, podle mého názoru, v ničem kontroverzní. Proces sešňorování tvorby institucí rozhlasu nakonec způsobil, že i dramaturgové, kteří představovali věcný a morálně zakotvený přístup k dokumentu v instituci Českého rozhlasu nevydrželi.

## 5.11. Tvorba dokumentu s přáteli - „nejbáječnější dobrodružství“

Nedávno jsem si přečetla v jednom rozhovoru s Tomášem Procházkou, že spolupráce s kamarády na společných projektech mu připadá jako to nejbáječnější dobrodružství. Myslím, že to vystihl úplně přesně.

V tomto případě je situace tvorby v mnohém jednodušší a proces „násávání atmosféry“ a přemýšlení o tvůrcích kratší.

Vycházím z toho, že se s autory dobře znám a mám v ně důvěru. I když jsme každý jiný, máme určitý společný základ, komunikujeme na podobné frekvenci (roli patrně hraje i generační spřízněnost). Nápady na společné dokumenty vznikají většinou zcela spontánně při vzájemných rozhovorech o tématech, která jsou nám blízká a společně nás zajímají. Musím přiznat, že tyto spolupráce mám nejraději a také s výsledky jsem mnohem spokojenější, než je tomu v jiných případech. S těmito autory si obvykle rozumíme i v míře nadsázky i humoru, které lze či nelze v dokumentech využít, a to je z mého hlediska velice důležité.

Rozhlasové dokumenty vzniklé tímto způsobem jsou pro mě v určitém smyslu jakýmsi „listy do památníku“, vzpomínkou na společně strávený čas. Při práci na těchto dokumentech nejde o žádné vymezování pozic či názorová přetlačování, ale hlavně o radost z tvorby, z toho, že můžeme být spolu a něco společně vytvářet.

To však rozhodně neznamena, že by práce na těchto dokumentech nebyla zdlouhavá a že bychom leckdy i velmi pracně a složitě nehledali cesty k tomu „pravému“ rozhlasovému tvaru.

Je zajímavé, že tyto pořady většinou ve svých reakcích kladně hodnotí i posluchači. Zdá se, že atmosféra tvorby určitým způsobem spřízněných duší a energie z nich vyvěrající, nějakým způsobem ovlivňuje i posluchače a rezonuje s nimi.



## 5.12. Je stříhání autorova zvukového materiálu vždy neomluvitelným zásahem?

Mezi rozhlasovými dramaturgy se někdy diskutuje o tom, zda má či nemá dramaturg právo přestříhávat zvukový materiál natočený autorem. Většina z nich se kloní k pochopitelnému názoru, že autor by měl svůj materiál stříhat sám a postupně se učit metodou pokus, omyl, vyvíjet se svým tempem a pokoušet se nacházet cesty k vlastnímu vyjádření. I když s tímto názorem souhlasím a dobře ho chápu, přesto se někdy stává, že v určitých situacích autorem natočený materiál stříhám nebo přestříhávám, vždy ale v úzkém kontaktu s autorem (většinou tak úzkém, že ve chvíli stříhu sedí na židli přímo vedle mě).

Tento způsob práce někdy volím u začínajících autorů, kteří se s prací na dokumentu setkávají poprvé, nebo naopak u autorů, kteří jsou mi natolik blízcí, že při tvorbě jejich dokumentu už nevystupuji v roli dramaturga, ale spíše spoluautora.

Pro začátečníky má tento způsob práce, podle mého názoru, několik velkých výhod. Autor, ale i dramaturg tímto způsobem něco získávají, něco se učí. Nejde totiž ani tak o to, kdo dokument stříhá, ale spíše o to, že nad natočeným materiálem probíhá vzájemný dialog. Vzhledem ke konkrétní nahrávce to není dialog nijak všeobecný, ale naprosto se vztahující k vytvářenému dílu. Začínající autor je ve většině případů zahlcen natočeným materiálem a musí se postupně dopracovávat k tomu, jak tento materiál uchopit, uvěřit, že je vůbec možné se v materiálu vyznat. Pokud autor stříhá svůj první dokument s někým, kdo má s tímto „závalem zvukové hmoty“ nějakou zkušenost, zůstává klidnější.

Další výhodou je jistá názornost. Jako dramaturg mohu autorovi například ukázat, co se konkrétně stane, když umístím určitou zvukovou pasáž či slovo na konkrétní místo v dokumentu, jak se změní vyznění celé pasáže či dokonce celého pořadu. Během stříhu pokládám autorovi otázky, co si o konkrétním stříhu v daném okamžiku myslí, jestli mu určitá pasáž připadá podstatná či podružná, jak na něj působí, touží-li ji z nějakého důvodu v dokumentu ponechat. Tímto způsobem spolupráce se autor učí lépe vnímat vyřčená slova, zvuky, náladu

situace, nepřesnost ve střihu apod. a začíná si lépe uvědomovat, co všechno ve svém materiálu má, s čím může počítat. Tím, jak materiál společně opakovaně posloucháme, dostáváme se blíže k podstatě. Po určité době velmi přesně vnímáme jednotlivé detaily, významotvorné odmlky, zaváhání v hlase, proměny emocí obsažených v promluvách. Práce na dokumentu nás učí lépe a přesněji naslouchat.

Zajímavé bývá, když autor vnímá v natočeném materiálu něco, co nevnímám já, jde mu v pořadu o něco jiného, než o co by v něm šlo mně. V tomto případě dochází ke zvláštní situaci. Tím, že spolu o určitém tématu více hovoříme, úhly našich pohledů na určitou věc se začnou rozšiřovat a prolínat. Samozřejmě pouze v případě, že ani jeden z nás není v „krajní opozici“ vůči druhému, což se však většinou nestává. Poslední slovo patří při přípravě dokumentu vždy autorovi.

Při práci na prvním, nebo i druhém dokumentu autor mnohokrát ještě neví, co neví. Někdy si autor neuvědomuje ani základní věc a tou je, že si opravdu může dovolit vzít do hry vlastní subjektivitu, že může dělat věci po svém, svým vlastním způsobem.

Pak jde při společném střihání také o zcela praktické věci rozhlasového řemesla. Při dalších dokumentech už autor alespoň tuší, s čím vším může být konfrontován, jaké nástrahy při střihu, skladbě a prolínání jednotlivých vrstev dokumentu mu hrozí, co se například stane s promluvou, když se z ní „vystřihají“ nádechy apod. Mohu autorovi poradit i v oblasti digitálního střihu a práce s konkrétním střihovým programem.

Pokud si chce celý pořad autor od počátku stříhat sám, nijak se mu s tímto způsobem spolupráce nevnucují. Střihání pořadu spolu s autorem je velmi zdoluhavé a zdánlivě se z hlediska dramaturgova času „nevyplatí“. Pro mě je to však někdy lepší řešení, než se dlouze dobírat podstaty pomocí emailové korespondence nebo obecné konverzace a pak si stejně neporozumět.

Nemohu asi říct, zda je tato metoda „učení se střihu rozhlasového dokumentu“ vhodná, ale ze zkušenosti se mi zdá, že žádný autor neztratil tímto postupem nic ze své individuality. A je tu ještě jeden „bonus“. V dalších dokumentech, kdy už autor pracuje na svých pořadech sám, můžeme se spolu smysluplně domlouvat. Autor rozumí, co mu říkám, neboť jsme spolu prošli

určitou zkušeností.

Několikrát se mi stalo, že jsem dokument stříhala na žádost autora, který nemohl svůj pořad kvůli nemoci dokončit, nebo v okamžiku, kdy se nezadržitelně blížil termín vysílání a pořad nebyl dokončen.

## 5.13. Hledání tvaru

Zamýšlím se nad tím, jak se společně s autory dobíráme konkrétního rozhlasového tvaru, a připadá mi zajímavé, že někdy dojdeme k dokumentu, který je po formální stránce vlastně dosti složitý, mnohvrstevnatý, členěný, jindy se však naopak dobereme tvaru téměř krystalicky čistému, třeba „pouhému rozhovoru“ velmi podobnému tomu, který jsme měli na začátku. V určitém smyslu dojdeme zpět na místo, z něhož jsme vyšli. Situace je skutečně velmi podobná, ne však zcela. Tím, že jsme spolu s autorem prošli mnoho různých cest, vyzkoušeli různé postupy, strávili jsme mnoho času hledáním, jsme bohatší o vlastní zkušenost, naše vnímání se vytrýbilo, jsme v mnohem větším kontaktu s esencí příběhu. V jistém smyslu už „víme“, co tento konkrétní příběh žádá, nebo naopak nežádá. Jsme si jisti, že jsme udělali maximum, ačkoli to tak pro vnějšího pozorovatele nemusí vypadat. V určitém smyslu se s příběhem propojíme a pokud je třeba, můžeme se za něj jako autoři postavit. Mám pocit, že posluchači tuto poctivě prošlapanou cestu většinou nějakým způsobem vnímají, aniž by o tom byli na vědomé úrovni zpraveni.

## 5.14. Spolupráce se zvukařem – mrtvá i živá voda

Spolupráce se zvukařem je fází, která je v některých případech velmi inspirativní, v jiných spíše skličující. Autor přichází do rozhlasového studia, v němž spolupracuje se zvukovým mistrem, a pokud jde o autora začínajícího, bývá často zaskočen. Zvukový mistr je v mnoha případech přidělován k tvorbě toho kterého pořadu náhodně, podle toho, jak je naplánována **rozhlasová výroba**. Většinou se v oblasti rozhlasového dokumentu neuvažuje o kompatibilitě jednotlivých tvůrčích osobností. Zvukový mistr není k tvorbě rozhlasového dokumentu přizván hned na počátku, je pouze tím, kdo má celé dílo dotvořit spolu s autorem. Vložit hudby, zvuky, dílo zrytmizovat, vyčistit, upravit znatelné zvukové nedostatky (šum nahrávky apod.). V některých případech se autor setkává s osobou, která pouze „dělá svou práci“ a tudíž není ochotna se v procesu tvorby angažovat tak, že by reflektovala jednotlivé zvukové pasáže a pokoušela se vnášet do práce nějaké další podněty. V takovém případě je situace pro autora velmi nepříjemná. Nejen že se snaží věnovat svému dílu, ale musí zároveň v psychologickém smyslu působit na zvukového mistra tak, aby ho do tvorby vtáhl, aby ho naklonil pořadu, s nímž na něm spolupracuje. Pokud totiž není atmosféra ve studiu vstřícná a tvořivá, odráží se to většinou i na konečném výsledku. Autor bývá často v napětí, jaký zvukový mistr mu bude na určitou frekvenci přidělen.

(Nelze se však divit ani odtažitějšímu přístupu zvukových mistrů, kteří jsou zaměstnanci rozhlasu, musí často spolupracovat na pořadech, k nimž nemají žádný vztah, které se jim nelíbí a k nimž je nic nepoutá. I v případě, že s některými pořady souzní, musí si od množství a „všehochuti“ témat i autorů držet v zájmu zachování svého duševního zdraví určitý odstup).

Situace je zkrátka v tomto smyslu už od začátku nastavená v neprospěch živé tvorby.

Někdy má autor štěstí a setká se v osobě zvukového mistra s tvůrčí a přející osobností. V tomto případě probíhá spolupráce velice inspirativním a dobrodružným způsobem. Zvukový mistr je prvním skutečným posluchačem, prvním kritikem zvukového materiálu. Autor může sledovat jeho reakce na určitou nahrávku. Zvukový mistr mu tedy nabízí první zpětnou vazbu. Autor má

možnost pozorovat, zda emoce, kterou do díla vložil, je čitelná také z hlediska posluchače. Pokud má autor ještě větší štěstí, setká se se zvukovým mistrem, který se naladí na autorovu vlnu a pomáhá díky své zkušenosti umocnit autorův záměr.

Jako autorka i jako dramaturgyně mám velkou výhodu v tom, že se s většinou zvukových mistrů znám delší dobu a vím, jak o zvukovém díle uvažují. Pokud jde o určité dílo, mohu požádat o přidělení konkrétního zvukového mistra. O této možnosti však většina autorů neví, jde spíše o nadstandard.

V dnešní době je zvykem, že si autoři, díky rozvinutým technologiím a snadnému přístupu ke stříhovým programům, dělají celé dílo sami a v rozhlase se provede pouze jakási závěrečná kontrola zvuku. Tento způsob práce mi příliš nevyhovuje. Díky tomu, že jsem strávila během let velké množství hodin ve studiu, mohla jsem pozorovat, jakým způsobem zvukový mistr pracuje, jak nad dílem po zvukové stránce uvažuje. Byla to pro mě velká škola, neboť někteří zvukoví mistři jsou ve svém oboru znamenití, mají zkušenost s celou řadou pořadů, pracovali například s významnými rozhlasovými režiséry apod. Mimoděk se během úpravy dokumentu dozvím, jak na zvukové dílo pohlížel Jiří Horčíčka, Josef Henke nebo třeba Zdeněk Bouček apod. Spojuje mě to v jistém smyslu s historií rozhlasu, s kontinuitou tvorby. Cítím se být ve spojení s tím, co se v rozhlase dělo a co se děje nyní.

Když zvukového mistra znám spoustu let, stane se mým kamarádem a pracujeme zcela v tomto duchu. Nebojí se mi říct věci, které by si u neznámého autora nechal pro sebe, já se naopak nebojím jeho reakce na nějakou poznámku apod. Práce v rozhlasovém studiu může být v takovém případě často tou nejkrásnější fází vzniku pořadu. Někdy zvukový mistr začne v pořadu sám tvořit, jako tomu bylo například u dokumentu *Zpod závoje černých řas*, kde autorka zkoumala, proč se ženy tak rády obracejí k četbě příběhů červené knihovny. Zde zvukový mistr vlastně sám vytvořil poslední pasáž. Autorka ve zvukové nahrávce odchází z poslední návštěvy u jedné z žen, venku je zima a ona jde sama ztichlou vesnicí, dýchá si na ruce, ještě nahlas přemýšlí o tom, kudy prochází a jak se těší, až bude opět doma v teple. Nahrávku autorčiny cesty zvukový mistr Roman Špála velmi krásně propojil s úryvkem z červené knihovny, kde se právě v jakémsi pokoji rozsvěcí světlo a dochází k setkání dvou milujících bytostí.

Pokud jsou tvůrci naladěni na stejnou vlnu, nastávají občas při tvorbě takto šťastné okamžiky.

Jsou však pořady, kde se kontaktu s rozhlasovým mistrem zvuku záměrně vyhýbám. Jsou to zejména dokumenty, které jsou ve větší míře experimentální a u nichž si uvědomuji, že by se je rozhlasový zvukový mistr mohl snažit uhladit do standardní rozhlasové podoby, protože i když je tvůrčí osobností, přece jen si zvykl na určitý způsob nakládání se zvukovým materiálem. Ze zkušenosti vím, že většina zvukových mistrů nemá ráda ostré stříhy, náhlé přechody, nechápou například, proč nechcete, aby byl určitý významný záběr zvukově „rozmlížen“ a „nahalen“, jak se říká v rozhlasovém slangu, tak, aby to ještě více potrhlo emoci dané chvíle, že například chcete pravý opak. V těchto případech si nerozumíme, a proto se s nahrávkami tohoto druhu občas obracím na zvukové experimentátory (sound designery), kteří o zvuku uvažují jiným způsobem. I zde je však potřeba rozlišovat. Někdy zase zvukový designér snižuje význam slova ve chvíli, kdy cítím, že je potřeba nechat ho zaznít v tichu, nebo se zvukem „kouzlit“, aniž by to konkrétní pořad vyžadoval. Nepřeberné technologické zvukové možnosti zase někdy způsobí, že se smysl celé věci spíše zastře.

## 5.15. Zpětná vazba

Nedostatkem toho, čemu se říká zpětná vazba, trpí většina rozhlasových dokumentaristů a obecně rozhlasových tvůrců vlastně odjakživa. Je to něco, čeho se neustále a bohužel stále více nedostává. Málokterý tvůrce či umělec si umí představit frustraci rozhlasového autora, který odvysílá svůj pořad a v tu chvíli nenastane vůbec nic. Rozhlasoví tvůrci často hovoří o černé díře vysílání. Dramaturgyně Viola Ježková například popsala demotivující účinek této skutečnosti slovy, že má často pocit jakoby „vysílala do vesmíru“.

V jistém smyslu je role rozhlasového tvůrce v tomto ohledu nezáviděníhodná. Je na tom úplně jinak, než například herec, který může přímo vnímat reakce svého publika, ale i jinak než filmový režisér, který se alespoň

může zúčastnit filmové projekce a zblízka sledovat reakce živých lidí na dílo, které vytvořil.

Rozhlasový tvůrce musí v dnešní době o reakce aktivně usilovat, žádat o ně, což je z mého pohledu podivná a v jistém smyslu ponižující pozice. Bez této zpětné vazby však autor po delší době postupně ztrácí svou motivaci a chuť tvořit. Je zajímavé sledovat, jak i zkušení tvůrci doslova prahnou po reflexi svého díla.

Už velký propagátor rozhlasového dokumentu Zdeněk Bouček často hovořil o potřebě vzájemné reflexe a analýzy. Ve *Sborníku z tvůrčích akcí* z roku 2003 chválí schopnost analýzy plzeňských autorů slovy: „... je příznačné, že všichni tři při poslechu často diskutovali a jejich analýzy patřily k nejlepším. Jak odlišná je situace v jiných stanicích, kde si autor nemá s kým popovídat! Jak smutné musí být mechanické natáčení bez názorového jiskření a cizelování nápadů, ještě než se začnou cizelovat ve zvuku?“<sup>34</sup> Bohužel přesně k tomu jsme se v současném rozhlasu do velké míry dopracovali.

Po napsání tohoto odstavce jsem pocítila určitou nostalgii po „starých časech“ (zhruba před dvaceti lety), kdy se začínající autor i uvnitř rozhlasu mohl často a při různých příležitostech setkávat se zkušenými a pro rozhlas zapálenými rozhlasovými tvůrci, jejichž poznámky a analýzy natočených pořadů byly opravdu smysluplné. Mluvílo se o stavbě dokumentu, o roli autora, zvukových a významových rovinách, ale šlo hlavně o přátelské vztahy.

S výjimkou rozhlasových soutěžních přehlídek, nemají noví rozhlasoví tvůrci mnoho možností sebe a své pořady tříbit (rozhlasové společenství se kvůli neustálým strukturálním změnám rozdrobilo. Kromě toho odešlo z rozhlasu i mnoho regionálních tvůrců, kteří natáčeli často velmi kvalitní rozhlasové dokumenty. Spolu s nimi se vytratila různorodost a specifičnost témat, natáčených mimo Prahu a vlastně i různorodost názorová. Pozn. G.A.).

Jako dramaturgyně se snažím nedostatky zpětné vazby co nejvíc kompenzovat dlouhými rozhovory s autory. Nemohu ale samozřejmě nahradit pohledy a názory mnoha různých, výrazně jiných osobností, které by s největší pravděpodobností měly na celou věc úplně jiný názor.

---

<sup>34</sup> Bouček, Zdeněk: *Sborník z tvůrčích akcí za rok 2003*, Praha, Český Rozhlas, 2003, s.24

Osobně nedostatek zpětné vazby kompenzuji tím, že téměř každý pořad, na němž spolupracuji, posílám k posouzení lidem, jejichž názorů si cením. Nejsou to jen ti, s jejichž míněním běžně souhlasím, ale i ti, kteří vidí celou věc zpravidla jinak, akcentují rozdílné věci. Mám-li obavu, zda pořad není příliš subjektivní, poprosím o reflexi Alenu Zemančíkovou, která zcela přirozeně zaujímá jisté racionální hledisko a dívá se na věci z pohledu smysluplnosti celé věci pro ostatní. Když naopak cítím vnitřní obavu, že dílo nějakým způsobem ztratilo živost nebo rytmus, poprosím o reflexi Miroslava Buriánka, který pořad nahlíží více z hlediska těchto jeho kvalit apod. Oslovuji však i své kamarády či známé, kteří s rozhlasem jako takovým nemají nic společného. Jejich reflexe, pocity a dojmy jsou pro mě velice důležité právě z důvodu „úplně rozhlasové nezátíženosti.“

Imaginární zpětnou vazbu se snažím, obrazně řečeno, získávat i od lidí, kteří již nežijí. V duchu si představuji, co by na ten který dokument například řekl dokumentarista Zdeněk Bouček či rozhlasový režisér Jiří Hraše. Myslím, že si jejich pohled na věc dovedu docela dobře představit právě proto, že jsem v minulosti měla jako autorka možnost mnohokrát naslouchat jejich rozhlasovým analýzám. Tento způsob, jak si „vynutit“ zpětnou vazbu, doporučuji i většině autorů, s nimiž spolupracuji. V současném rozhlase, ve kterém se stále zmenšuje prostor pro veřejnou diskusi nad pořady, je tento způsob alespoň nepatrnou a samozřejmě nedostatečnou náhražkou za skutečné tvůrčí prostředí.

## 5.16. Mít z toho radost

Když přemýšlím o radosti z práce, vybavuje se mi často asi dvacet let stará vzpomínka na četbu Belmondových pamětí. Pamatuji se, že mě fascinovalo, jak Belmondo velmi lapidárně hodnotí filmy, ve kterých hrál bez ohledu na to, jak jsou tyto filmy známé či obecně oceňované. Nehodnotí je z hlediska jejich novátorství, experimentálnosti či hloubky, tazateli vždy odpovídá ve smyslu - na tento film vzpomínám rád, hodně jsme se u něj nasmáli a naopak, u tohoto filmu jsme se moc nenasmáli. Nevzhlíží k uznávaným osobnostem, pokud mu nejsou



sympatické, pokud nejsou naladěny na jeho způsob přirozené hravosti. Určité dílo spojuje vždy s konkrétními lidmi, se společnou atmosférou. Pro zajímavost jsem tato místa vyhledala: „*Odjakživa jsem dělal vylomeniny a tady ještě ke všemu byly v komparzu spousta lidí, které jsem znal ze Saint-Germain-des-Prés. Moc jsme si to užili, byla tam bezvadná atmosféra a hrozně jsme se nasmáli.*“<sup>35</sup>(93 Belmondo) A naopak: „*S Peterem Brookem jsme si vůbec nerozuměli, Margaret Durasová všechno jen komplikovala a Brook mluvil hodně špatně francouzsky. Ustavičně se mě ptal, jestli rozumím tomu, co říkám, a přitom sám ničemu nerozuměl! Nemám na to hezké vzpomínky. Naštěstí tu byla Jeanne Moreauová, která měla úžasný smysl pro legraci. Petera Brooka jsem nechápal a on mě zřejmě taky ne. Byli jsme každý, myslím, z jiného světa.*“<sup>36</sup>

Dá se vlastně říct, že to vidím podobně. To, jestli nás práce bavila a jestli jsme se „u ní nasmáli“, je pro mě hodně důležité. Když přemýšlím o své vlastní vnitřní motivaci, proč na dokumentech vlastně pracuji, je tato jedna z největších.

## 5.17. Nejlepší rady pro dokumentaristu a jeho „zablokovanou tvůrčí osobnost“

Co se týká tvorby dokumentů, dostala jsem zejména v začátcích své práce v rozhlase mnoho rad ohledně stavby a tvorby dokumentu. Mnoho z nich se mi z paměti již vytratilo. Celou mou rozhlasovou „kariérou“ mě však provází několik zdánlivě jednoduchých vět a příměrů, na které si vzpomenu při tvorbě úplně každého rozhlasového pořadu.

První a pro mě zásadní je věta dlouholeté rozhlasové dramaturgyně, literární autorky a redaktorky Aleny Zemančíkové, která onehdy při poslechu mého rozhlasového rozhovoru s Jaroslavem Hutkou lakonicky pronesla: „**Vystříhej myšlenky a bude to dobrý**“. Tato slova se mnou okamžitě

---

<sup>35</sup> Durant, Philippe: Belmondo, Ostrava, Domino, 2003, s. 93

<sup>36</sup> Tamtéž, s.119

zarezonovala. Byla to asi ta nejzásadnější věc, jakou mi kdo s ohledem na tvorbu rozhlasového dokumentu vůbec kdy řekl.

I tato rada, jako všechny ostatní, musí být samozřejmě dobře pochopena. Nejedná se pochopitelně o myšlenky jako takové, ale o určitá explicitní moudra, předpřipravené pravdy, zdánlivě nezpochybnitelná tvrzení. Všechny tyto „myšlenky“ zbavují konečné dílo živosti, autenticity a jakéhokoli humoru či nadsázky.

Tyto pravdy mohou být ponechány pouze v případě, že s nimi vědomě pracujeme a stavíme je do kontrastu s živou skutečností, která je s těmito myšlenkami v přímém rozporu či je nějakým způsobem zpochybňuje. Promyšleným stříhem můžeme usvědčit předpřipravenou pravdu z předpřipravenosti, zteřelou moudrost ze zteřelosti, hloupost z hlouposti. Myšlenky tohoto druhu jsou důkazem jakési strnulosti myšlení i prožívání zpovídaného respondenta, a pokud ji v konečném díle bez kontextu zanechá, pak vlastně i autora samotného. Autor se v tomto případě zbavuje vlastní odpovědnosti a přesouvá ji pouze na toho, kdo je natáčen.

Autorem dalšího, ještě prostšího a samozřejmějšího sdělení je rozhlasový autor, překladatel a svého času i dramaturg rozhlasových dokumentů na stanici Vltava Michal Lázňovský. Ve chvíli časově vypjatého dokončování jistého dokumentu, kdy mi až bolestně docházelo, kolik „důležitých věcí“ ještě není natočeno a promyšleno, mě dokázal uklidnit velice jednoduchou a nevyvratitelnou pravdou: „Gábino, **musíme pracovat s tím, co máme.**“

Při jakémkoli dokončování vlastně čehokoli mi tato slova vždy znovu vytanou na mysl. **„Musíme pracovat s tím, co máme“** dokáže efektivně umlčet ambici po dokonalosti a postavit autora tváří v tvář zdánlivě „nedokonalé“ realitě.

Poslední, velice osvobozující a samozřejmě v nadsázce vyřčené rady mi dal hudebník a pedagog Tomáš Procházka, když jsem se mu při dokončování projektu svěřila s pocitem nedostatku času a určité bezmoci, který mívám ve fázi dokončování rozhlasových dokumentů velice často: **„Prostě to musíš udělat, to je přece jasný. Je to jako když jdeš přiložit do kamen. Prostě vezmeš papír, škrtněš sirkou, zapálíš a pak přiložíš polínko.“** A další věta pro zablokovanou tvůrčí osobnost: **„Ty jsi snad nestudovala DAMU? Neznáš**

**základní pravidlo jakýkoli tvorby? Vesele, smutně, pomalu, rychle, a když je to dlouhý, tak tam dáš hudbu.“**

Samozřejmě je potřeba vnímat nadsázku sdělení a účel takovýchto „znesvěcujících“ vět. „Shození“ závažnosti celého tvůrčího procesu některým typům osobností autorů může velmi pomoci. Mně osobně a jistě i mnoha jiným autorům mohou výše zmíněné věty připomenout, že v tvůrčím procesu jde sice o hodně, ale zdaleka ne o všechno.

„Vytýkalo se nám, že nemluvíme o určitých věcech. Ale my jsme mluvili o tom, co jsme znali, hledali jsme to, co nám odpovídalo.“ Jean Luc Godard

## 6. Dokumentární pořad jako hra a jako poezie

Je mi blízké pohlížet na autorský rozhlasový dokument jako na něco, co se podobá, nebo dokonce skutečně **je poezií**.

O tom, jak důležité je v lidském životě básnictví a hra, hovoří **Johan Huizinga** ve svém známém díle *Homo ludens*. Autor mluví o novodobých dějinách, z nichž se hra postupně vytrácí: „*Kultura jako celek se stává vážnější – zákon a válka, hospodářství, technika a vědění zřejmě ztrácejí spojitost s hrou. Dokonce i kult, který kdysi ve svých posvátných obřadech poskytoval široký prostor pro herní projev, se na tomto procesu podílí. Pak už zůstává jen básnictví jako bašta kvetoucích, ušlechtilých hry.*“<sup>37</sup>

Autor přímo říká, že: „*básnická řeč je řečí hry*“<sup>38</sup>. Tato řeč neoznačuje věci přímo, ale odlišuje od běžné řeči tím, že se úmyslně vyjadřuje ve zvláštních obrazech, kterým každý nerozumí.

Huizinga hovoří o zásadním významu poezie v archaických kulturách, které měly pro užívání básnického jazyka přísná pravidla. Systém byl uchováván z generace na generaci jako vznešená věda. Jako příklad uvádí staronordické *kenningar*.<sup>39</sup> „*Ten, kdo jazyku říká ‚mluvný trn‘, zemi ‚podlaha větrné síně‘, větru ‚vlk stromů‘, dává tím svým posluchačům básnickou hádanku, kterou oni mlčky luští.*“<sup>40</sup> (...) „*Nejdůležitější věci, například zlato, měly desítky různých jmen. Jeden z traktátů mladší Eddy, Skáldskaparmál, Básnická řeč, vypočítává nesmírné množství básnických výrazů. Kenning*<sup>41</sup> *slouží v neposlední řadě jako důkaz znalosti mytologie. Každý bůh má svá různá krycí jména, která obsahují narážky na jeho dobrodružství, jeho podobu, nebo jeho kosmické příslušenství.*

<sup>37</sup> Huizinga, Johan: *Homo ludens* Praha, Mladá fronta, 1971, s. 124

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 124

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 124

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 125

<sup>41</sup> Kenning je islandsky *opis*; mn. č. *kenningar*; je ustálené, nejméně dvouslovné, ale také až sedmislovné, spojení podstatných jmen s metaforickým významem.

*Jak nepřímo pojmenujeme Heindalla? – Nazveme ho synem devíti matek nebo strážcem bohů nebo bílým Asem, nepřítelem Lokiho, hledačem Frejina nahrdelníku" a mnoha dalšími jmény.*"<sup>42</sup>

Autor hovoří o tom, že souvislost mezi básnictvím a hádankou objevujeme stále znovu v mnoha mnoha podobách. Hádanka v sobě skrývá něco, co není obecně přístupné. Poklad sdělení se otevírá jen tomu, kdo je ochoten podstoupit namáhavou cestu. „Co je příliš zřetelné, to je u skaldů považováno za technickou chybu. Je starým požadavkem, který kdysi platil i u Řeků, že básnické slovo musí být temné. U trubadúrů, jejichž umění více než kterékoli jiné prozrazuje funkci společenské hry, bylo trobar clus, doslova uzavřené básnění, básnění se skrytým smyslem, považováno za zvláštní zásluhu.”<sup>43</sup>

Tyto myšlenky nás přivádějí zpět k přemýšlení o rozhlasovém dokumentu jako jednom z prostředků „nepřímého pojmenovávání skutečnosti“, jakéhosi spirálovitého kroužení kolem témat, lidí a jejich výpovědí, prostředí, akcí, životů, jsoucen... Do tohoto způsobu práce většinou nezapadá výkladový komentář. Podle mého názoru však může být komentář použit v případě, že i v něm je skryto určité tajemství, že naznačuje, ale neodhaluje příliš.

## **6.1. Nechtěné kouzlo nahrávky – živé body v rozhlasovém dokumentu**

Roland Barthes ve své knize *Světlá komora* popisuje, jak se do něj jisté detaily dokážou „vbodnout“. Hovoří sice o umění fotografie, ale osobně tu vnímám paralely i s rozhlasovým dokumentem. Barthes hovoří a fotografovi, který záměrně vyfotografuje řeholní sestru vedle transvestity. Tento záměrný kontrast s ním jako člověkem, který se dívá na fotografii, nic nedělá. Barthes naopak zdůrazňuje detaily, které se ve fotografiích objevují jaksi mimochodem a „nejsou vymyšlené“. Popisuje konkrétní fotografii maďarského fotografa

---

<sup>42</sup> Huizinga, Johan: *Homo ludens* Praha, Mladá fronta, 1971, s. 125

<sup>43</sup> Tamtéž

Kertészse, na níž vidíme slepého houslistu, který je veden po prašné cestě bosým dítětem. Barthes kromě „hlavního výjevu“ vnímá cestu, na které osoby stojí a ta mu „připomíná“ všechny cesty, které prošel, když kdysi putoval po Maďarsku. *„Detail provokující můj zájem tedy není (anebo přinejmenším není v přísném smyslu) záměrný a pravděpodobně ani není třeba, aby takový byl; natáčí se v poli fotografované věci jako cosi, co je nevyhnutelné a přitom z milosti navíc; nemusí dosvědčovat fotografovo umění; říká pouze (velice dobře říká), že fotograf tam byl, anebo – řečeno hůře: že musel vyfotografovat tento dílčí předmět, když fotografoval celek. (vždyť jak by Kertész mohl „oddělit“ cestu od houslisty, který po ní jde?). Fotografova jasnozřivost nespočívá v tom, že „vidí“, nýbrž, že se tam nachází. A především v tom, že napodobuje Orfeua, protože se neobrací zpátky za tím, co přivádí a co mi dává.“*<sup>44</sup> Tato slova považuji za velice výstižná a velice krásná.

Můžeme si položit otázku, jak tuto zkušenost převést na rozhlasový dokument. Tento druh umění je na rozdíl od fotografie spojen se slyšením. Posлуhač vnímá lidské promluvy, zvuky, hudbu, celou „zvukovou krajinu“ sluchem.

Pokud má rozhlasový dokumentarista dosáhnout jakéhosi přesahu, pak je důležité, aby prostřednictvím svého natáčení „žil“, aby byl v daném okamžiku plně na místě, aby byl přítomný a připravený zvukově snímat realitu, která ho obklopuje.

Barthesova úvaha mě přivádí k myšlence, jak je důležité nechat zvukovou nahrávku „dýchat“, nezasahovat příliš, aby neztratila své kouzlo, nestala se jenom prostředkem racionální informace, neztratila chuť, barvu.

## 6.2. Dokument jako „rozkrývač pravdy“

Mnoho lidí vnímá vyřčená slova jako platná, pokud jsou tato slova dobře formulována a pokud je pronáší nějaká autorita. Ani posluchači rozhlasu nejsou většinou zvyklí podrobovat to, co slyší nějakým vlastním analýzám, přemýšlet o

---

<sup>44</sup> Barthes, Roland: Světla komora, Praha, FRA, 2005, s. 51

tom, co je za slovy. V jistém smyslu je takové i většinové očekávání vůči této instituci. Čeká se, že rozhlas bude říkat, jak se věci mají a bude to říkat kultivovaným způsobem. Pokud to nedělá, vyvolává v některých posluchačích nelibost a nespokojenost. Někdy je ale třeba, aby si posluchač uvědomil, a k tomu je rozhlasový dokument v jistém smyslu ideálním prostředkem, že serióznost může být zdánlivá, kultivovanost nepoctivá, že „pravda“ není obsažená ve slovech, ale za nimi a je potřeba ji teprve objevit. Ti, kteří jsou na první pohled hrubí, neomalení, mohou být ve skutečnosti čistými dušemi. Někdy je však neomalenost a hrubost opravdu neomaleností a hrubostí. Vše je v pohybu, nic není zcela jednoznačné, je třeba vše stále znovu zkoumat, prověřovat, ale zároveň nechat pracovat intuici. Nesmírnou důležitost tohoto přístupu popisuje Jung, když hovoří o tom, že v evropské společnosti, kde došlo ke dvěma světovým válkám a totálnímu selhání člověka, už nesmíme nikdy ničemu úplně propadnout, ani dobru ne, protože to nese zlé následky.<sup>45</sup> Také Erich Fromm mluví o tom, že slova nic neznamenají, pokud se používají pouze v intelektuálním smyslu *„uvědomovat si sám sebe, vědomí, nevědomí – to jsou nyní slogany. Dokonce i ta nejtriviálnější obchodní nabídka používá delfský výrok „Poznej sám sebe.“*<sup>46</sup> Slova podle něj ožívají pouze v případě, že o nich přemýšlíme. *„Je to stejné, jako když se díváte na Rembrandtův obraz (...); můžete se na tento obraz dívat stokrát a pokaždé uvidíte něco nového, svěžího, obraz vás oživuje a vy ho oživujete pro sebe. Ale také můžete kolem obrazu projít a poznamenat: ‚Aha, Rembrandt. Muž s přilbou.‘ A pak jít k dalšímu obrazu. Viděli jste ho, ano, a přece jste ho neviděli.“*

A ještě jednou Jung: *„Populární víra ve slova je skutečná duševní nemoc, neboť pověra tohoto druhu odvádí člověka dál a dál od jeho základů a svádí lidi ke katastrofální identifikaci osobnosti s jakýmkoli sloganem, který je snad v módě. A zatím všechno, co bylo překonáno a opuštěno takzvaným „pokrokem“, klesá hlouběji a hlouběji do nevědomí, odkud se to nakonec znovu vynořuje v primitivním stavu identity s davem.“*<sup>47</sup>

Na druhé straně je důležité poznat pravou podstatu slov, znovuobjevit jejich živost. *„Abychom mohli jednat intuitivně, musíme znát slova, musíme znát slova už naplněná tím nejlepším možným obsahem.; autority nám pomohou*

---

<sup>45</sup> Jung, C. G.: Duše moderního člověka, Brno, Atlantis, 1994

<sup>46</sup> Fromm, Erich: Umění naslouchat, Praha, Portál, 2018, s. 159

<sup>47</sup> Jung, C. G.: Věda o mytologii, Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993, s. 114

*účelně taková slova shromáždit a naše intuice nám z nich vybere, některá přetvoří a složí nové věty s novými významy; tak se slova ožívují a doplňují svůj obsah – vystupují z osudu a souběžně z podstaty, jako by byla v jeden okamžik na dvou místech – taková jsou živá slova...<sup>48</sup>.*

### **6.3. Zvuk jako rekonstrukce pocitu a terezínská volavka**

V roce 2003 jsem byla požádána, abych natočila pořad o povodních v Terezíně. Když jsem přemýšlela o zvukové složce pořadu, zkoušela jsem si „vnitřně navodit“ terezínskou zvukovou atmosféru. Vzpomněla jsem si na vlastní osamocené výlety tímto městem a vybavilo se mi zvláštní stísnující ticho, které občas protínaly výkřiky volavek (zvuky těchto výkřiků se v ozvěně odrážely od stěn pevnosti).

Pořad o Terezíně jsme spolu s Miroslavem Buriánkem dokončovali v rozhlasovém studiu v Plzni. V jednom okamžiku přišla do studia sekretářka, která nesla smlouvy k podpisu. Právě jsme pracovali s výkřikem volavky, o němž sekretářka nic nevěděla, netušila, do jakého pořadu patří. Když slyšela tento zvuk, zarazila se ve dveřích a řekla, že zvuk výkřiku volavky je pro ni strašně nepříjemný, protože jí připomíná situaci, kdy byli v dětství se školou v Terezíně.

Přestože jsem se snažila svůj dávný pocit v pořadu „zrekonstruovat“, dělala jsem to spíše kvůli sobě (kvůli autenticitě prožitku), nenapadlo mě, že by tento zvuk mohl někdo „přečíst“ tímto naprosto přímým způsobem. Tento zážitek mě přesvědčil, že zvuk má (mimo jiné) velkou moc přenést posluchače na určité místo, vyvolat v něm třeba dávné vzpomínky, pocity. Většina posluchačů pořadu jistě tento vjem z návštěvy Terezína neměla, nebo na tomto místě nikdy nebyla, i v tomto případě se však mohli posluchači pomocí zvuku na toto místo přenést. Kdybych v dokumentu použila „univerzální smutnou hudbu“, byl by vjem pravděpodobně méně ostrý.

---

<sup>48</sup> Vachek, Karel: *Teorie hmoty*, Praha, Herrmann a synové, 2004, s.83



## 6.4. Živá místečka

Uvědomuji si, že mě dlouhodobá práce se zvukem naučila velice se soustředit na vlastní práci, soustředit se na detaily, které možná nikdo z posluchačů při poslechu nezaznamená. I ve chvíli, kdy se domnívám, že se mi podařilo významotvorně propojit dvě části nahrávky tak, že si posluchač „musí všimnout“, nemám jistotu, že se to stane a že posluchač toto spojení zaznamená.

Ten, kdo poslouchá, by si v jistém smyslu musel dát stejnou práci s tím, aby „si všiml“ a aby pro něj toto místo dostalo význam.

Český divadelní kritik Jindřich Vodák vyzývá ve svém článku v časopise *Čas* z roku 1899 čtenáře, aby se naučili lépe číst, vnímat v literárním díle jemnosti, které se jim snaží spisovatelé ve svých dílech předat. V jeho článku nacházím tuto roztomilou poznámku, které moc dobře rozumím:

*„Kolikrát nad stránkou, odstavcem, řádkem, větou plnými pronikavého a důmyslného pozorování života nebo lidské duše, oplývajícími skvostnými detaily přírodní nebo člověčenké fyziognomiky, vnukajícími celé množství netušených dojmů, citů a myšlenek, kolikrát pomyslel jsem sobě: pro koho jste psána vy úchvatná živá místečka? Kdo se u vás zastaví, aby vás vyssál s hltavostí přiměřené snaze, s níž autor přelil ve vás vše, co měl v sobě a dovedl nejlepšího?“<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup> Vodák, Jindřich: *Cestou*, Praha, Melantrich, 1946, s. 79

## 7. Český rozhlas a dokumentaristé amatéři

Na tomto místě je třeba upozornit na to, že pokud mluvíme o rozhlasovém dokumentu a jeho autorech, hovoříme vždy v jistém smyslu o rozhlasových amatérech. Rozhlasoví dokumentaristé totiž neprocházejí garantovaným systémem dokumentaristického vzdělávání, jak je tomu například na pražské FAMU, kam jsou pro obor dokumentárního filmu vybíráni lidé s uměleckými předpoklady, s jistým druhem dokumentaristického směřování a uvažování. K záměrnějšímu vzdělávání rozhlasových tvůrců dochází například na brněnské JAMU, kde se rozhlasové tvorbě věnuje velká pozornost, není však primárně a jednoznačně zaměřena pouze na tvorbu audiodokumentů.

Autoři rozhlasových dokumentů tedy přicházejí do Rozhlasu z mnoha různých oblastí a zejména proto, že je z nějakého důvodu zajímá práce se zvukem, natáčení lidských příběhů apod.

Rozhlasový dokument nemůže z mnoha důvodů konkurovat prestižnímu postavení filmového dokumentu, neboť je už ze své podstaty mnohem nenápadnější, navíc není vedením rozhlasu preferován a propagován natolik, aby se autorům vyplatilo se tomuto oboru profesionálně věnovat. Finanční odměna není tak velká, aby se autor mohl stát rozhlasovým dokumentaristou na plný úvazek. Tento umělecký žánr dosud přežívá z upřímného zaujetí jeho autorů pro zcela specifický způsob uměleckého vyjadřování.

Původ slova amatér je obecně známý, ale přesto se ho na tomto místě pokusím připomenout.

**Amatér** (franc.. *amateur* [amatör], milovník; pův. z lat. *amator*, milovník od *amare* milovat) je ten, kdo se věnuje něčemu (umění, vědě, technice, sportu aj.) ze záliby, ne z povolání (opakem je profesionál).

Člověk, který určitou činnost dělá ze zájmu ve svém volném čase, nikoli jako zaměstnání (profesionálně) – ať již proto, že je činnost jeho koníčkem (hobby), nebo proto, že by ho činnost v dané společnosti neuživila.

Být amatér neznamena být laik (neodborník, člověk neškolený v určitém

oboru). Amatér může být v daném oboru odborníkem (vzděláním, praxí, obojím), může být autodidakt, a přesto oceňován profesionály atp. Stejně tak může svou amatérskou aktivitu profesionalizovat (optimálně postupným zdokonalováním a souvislosti se zájmem trhu, ovšem proces přeměny amatéra v profesionála nemusí být přijímán jako pozitivní sociální jev, protože bývá spojen s komercializací příslušné činnosti, např. přeměna sportovců, sběratelů umění aj. v profesionály).<sup>50</sup>

Pokud se blíže zamyslíme nad vztahem mezi dokumentaristy amatéry a současnou institucí rozhlasu, dojdeme alespoň k částečné odpovědi na otázku, proč v poslední době někteří rozhlasoví dokumentaristé z rozhlasu odcházejí. Pokud instituce přistupuje k autorům rozhlasových dokumentů pouze jako zadavatelka „dokumentaristické objednávky“ a autory samotné nijak nepodporuje, motivace autorů k vlastní tvorbě se postupně vytrácí. Velkou roli hraje v oblasti tvorby zvýšená kontrola a to, že vedení stanic stále více dohlíží na vytvořené „mediální produkty“. Stává se, že autorův dokument není přijat do vysílání z důvodu, o němž nerozhoduje pouze dramaturg či odpovědný redaktor, ale právě vedení stanice. Vedení pak také navrhuje změny, které se mají v dokumentu provést, aby se pořad mohl odvysílat. Pokud tvůrce pořadu těmto nárokům vyhoví, stává se do jisté míry zprostředkovatelem cizích názorů, přestává však být v plném smyslu autorem svého díla.

To je však v přímém rozporu s „amatérskou podstatou tvorby.“

Nedá mi nevzpomenout zakladatele a propagátora Zdeňka Boučka, který většinu rozhlasových dokumentaristů skutečně osobně podporoval v jejich tvorbě a uvažoval o nich jako o tvůrčích individualitách. Samozřejmě to souviselo i s atmosférou prosazování dokumentárního žánru v tehdejší Českém rozhlase. Zdeňku Boučkovi velice záleželo na tom, aby se dokument etabloval, rozvíjel a byl nakonec schopen i zahraničního srovnání. Celá tehdejší atmosféra se primárně odvíjela od Boučkovy zakladatelské osobnosti.

---

<sup>50</sup> <https://cs.wikipedia.org/wiki/Amat%C3%A9rwikipedie>

## 7.1. Lovci zvuků

Zdeněk Bouček byl rozhlasovým profesionálem, ale zároveň také „amatérem“, vášnivým „lovcem zvuků“. Společně s Ivo Rottenbergem napsali knihu *ABC Lovce zvuku*, v níž využívali vlastních zkušeností z natáčení.<sup>51</sup>

Důležité je také zmínit, že v době, kdy začínal v rozhlase působit Zdeněk Bouček, ještě neexistovala digitální nahrávací technika, která umožňuje dnešnímu tvůrci natočit uspokojivě kvalitní zvukový materiál bez toho, aby o zvuku jako takovém musel příliš přemýšlet. Kvalitní zvuk se stal samozřejmostí, na druhou stranu se o něm obecně přestalo přemýšlet jako o prostředku sdělení, o něčem, co je svým způsobem vzácné, co je „kouzlem“ rozhlasu.

Rozhlasoví dokumentaristé byli v začátcích skutečnými lovci zvuků. „Vyprávět zvukem“ byla do určité míry mantra tehdejších rozhlasových dokumentaristů.

Zdeněk Bouček, ale například i rozhlasový režisér Miroslav Buriánek si v průběhu let vytvářeli vlastní zvukové archivy. Zdeněk Bouček měl ve svém archivu stovky takových položek, jako například krákání vran, nemocniční zvuky, drobný déšť, vichřice, vaření vody, cvrkání cvrčka apod. Většinu těchto zvuků si také sám nahrával. Tím, že to byly zvuky, které sám získal a vynaložil na to svůj čas i úsilí, dá se možná říct, že i pouhé zvuky měly „autorova ducha“, což je možná pro posluchače pořadu nezachytitelné, ale věřím, že nějaký tajemný vliv to na konečné rozhlasové dílo má. Skutečnost, že dokumentaristé zvuky sami („autenticky“) natočili, je také opravňovalo k jejich opětovnému využívání („recyklaci“) bez podezření, že se zpronevřují dokumentaristické autenticitě.

Dnes někteří autoři pracují s mezinárodními databankami zvuků, mají spousty možností, jak se k takovým zdrojům lehce dostat. Zvuky jsou natočeny často ve vysoké kvalitě, nejsou však pro autora spojeny s konkrétním prožitkem vlastního nahrávání, nejsou „přesně tím pravým“, autor k nim nemá vztah, jsou určitým způsobem odcizené, příliš dokonalé.

---

<sup>51</sup> Kniha *ABC Lovce zvuku* vyšla v roce 1974 ve 14 tisíci výtiscích. Reagovala na velký zájem tehdejších fonoamatérů o natáčení zvuků. Jednalo se ve své době o zcela ojedinělou publikaci, která byla prvním pokusem souhrnně zpracovat amatérskou práci se zvukem.

## 8. Současná situace v rozhlase subjektivně

Na počátku psaní své disertace jsem zvažovala, že napíšu kapitolu, která by se zabývala vlivem současné rozhlasové instituce na autorovu osobnost. Chtěla jsem popisovat, jak neustálé reorganizace a znejišťování pozic a kompetencí vede k umrtvování kreativity autorů i dramaturgů, jak autoři postupně ztrácejí „své autorství“, za něž by mohli ručit a které by se mohlo a mělo v rozhlase kontinuálně rozvíjet. K čemu vedlo rozdělení dramaturgů do tzv. Tvůrčích skupin. Jaký vliv to mělo na „ztrátu tváře“ jednotlivých stanic. Jak vztahy mezi lidmi často polyká rozhlasový „výrobní“ provoz. Nakonec mi však došlo, že toto téma by bylo na celou další disertační práci. Na tomto místě tedy nabízím čtenáři pouze tři velmi subjektivní kapitolky, týkající se mé vlastní zkušenosti.

### 8.1. Současné společenství v rozhlase, aneb Viola nezná Kláru

#### Mikropovídka

Sedím v kanceláři u Kláry, dramaturgyně rozhlasových her na Vltavě (pracuje tu jedenáct let), piju čaj, povídáme si. Zvoní mi mobil, volá Viola, dramaturgyně rozhlasových dokumentů na Vltavě (pracuje tu čtyři roky). Po chvíli přicházím do kanceláře k Viole a říkám, že jsem se na chvíli stavila u Kláry. Viola nezná Kláru.

### 8.2. „Upřednostňuji komunikaci mailem“ jako rána do srdce

Jak je asi patrné z předešlých kapitol, považuji rozhovor s autorem za to nejdůležitější, co mohu v jistém smyslu jako dramaturg pro autora (i pro sebe udělat). Nestačí mi jeden nebo dva rozhovory. Chápu, že autor potřebuje

s někým hovořit i v průběhu tvorby. Vedeme společně dialog a věci se jaksi vyjevují samy od sebe, rodí se v průběhu rozhovoru. Když naopak dělám pořad já jako autorka, mám často pocit, že se jaksi nemohu dramaturga „dovolat“. Ráda bych s někým mluvila o věcech, které mě napadají, o náhlých prozřeních týkajících se celé věci, toužím s někým sdílet radost, když se mi podaří učinit nějaký „autorský objev.“ Jako autorka svým dokumentem v průběhu tvorby „žiju“, ale zasahuje mě, když jsem nucena uvědomit si, že jsem se svým pořadem sama na poušti, kde už kromě mě nikdo není. Možná proto jsem v poslední době dokumenty raději „dramaturgovala“ než je sama tvořila.

„Upřednostňuji komunikaci mailem“ je věta, která podle mě dokáže úplně zastavit tvůrčí proces. Tato věta staví autora do role prosebníka, který se na dramaturgovi něčeho dožaduje a je už předem odmítán. Zdá se, že tohoto dramaturga nezajímá tvůrčí proces a nezajímá ho ani autor samotný, potřebuje pouze vědět, kdy bude projekt dokončen a na kdy je třeba objednat studia.

Jeden výše postavený dramaturg mi nedávno vysvětloval, že emaily požaduje proto, aby se v připravovaných projektech orientoval a aby bylo možné určité závazky autora, jako je například termín odevzdání, zpětně dohledat, protože si nemůže „pamatovat všechno.“ Z toho odvozují, že tento způsob „komunikace“, který však za komunikaci nepovažují, slouží mimo jiné spíše k jakési „kontrolě autorů“, poskytování důkazního materiálu a vlastního alibi, kdyby došlo k situaci, kdy by se muselo řešit, že se určitý pořad nedodal včas a podobně.

Někdy je autorovi navrženo, aby mailem informoval o fázi vzniku pořadu a pokud to udělá, je „pochválen.“

V této souvislosti se mi vybavuje situace z filmu *Muž z Acapulca*, v němž je Belmondovi v roli podřadného spisovatele Merlaina místo rozhovoru a zálohy, kterou se snaží získat od svého znuďeného nakladatele, nabídnut bonbón.

Někdy se stává, že dramaturg prostě jen nemá čas a tudíž ani mentální kapacitu věnovat se jednomu konkrétnímu dokumentu delší dobu. V situaci, kdy má vytvořit například více než dvacet premiér ročně a „odbavit“ ještě mnohem více repríz, je to situace pochopitelná, ale stejně nepříjemná, tím spíše, když víte, že by vás názor tohoto dramaturga skutečně zajímal, že by vám právě tento člověk měl co říci a vy byste měli co říci jemu.

### **8.3 Autorova (ne)důvěra v dramaturga, dramaturgova (ne)důvěra v autora**

V kontextu současné rozhlasové tvorby mě napadá, jak je pro svobodu rozhlasové práce nutná jistá velkorysost a dramaturgova odvaha vzít na sebe i případné „úlety“ či „nepovedené“ projekty, dokumenty, které by pro posluchače, či pro vedení stanice apod. mohly být „na hraně“. Pokud je dramaturg přesvědčen o smyslu celé věci, měl by být schopen společně s autorem riskovat i jistý vnější neúspěch. Napadá mě, že právě v těchto okamžicích vzniká vzájemná důvěra mezi autorem a dramaturgem. Autor se musí spolehnout na to, že nebude hodnocen jako ten, kdo něco zkazil a příště se tudíž bude muset podrobit větší kontrole, ale ten, kdo získal možnost udělat chybu, která mu něco ukázala a něco ho naučila. Dramaturg musí na druhou stranu důvěřovat autorovi, že se skutečně pokouší prostřednictvím rozhlasového dokumentu k něčemu podstatnému přiblížit, něco pochopit, něco si vyzkoušet, že jeho motivací není pouze to, aby byl jeho dokument vysílán rozhlasem. Otázkou je, zda je učení chybou v současném rozhlase ještě vůbec možné.

## 9. Otevřené dílo

Koncept díla jako otevřeného uměleckého tvaru, nastolil ve své knize *Otevřené dílo* Umberto Eco. Je příznačné, že o „otevřeném díle“ začal poprvé uvažovat právě v souvislosti s dílem zvukovým.

V letech 1958 až 1959 spolupracoval Eco s dalšími umělci na zvukovém experimentu, jehož původní název zněl *Pocta Joyceovi*. „Jednalo se o čtyřicetiminutový rozhlasový pořad, který „začínal četbou 11 kapitoly *Odysea* (kapitoly *Sirény*, jež je nakupením onomatopoií a aliterací) ve třech jazycích: v angličtině a ve francouzském a v italském překladu. Ale protože sám Joyce prohlásil, že tato kapitola je svou strukturou fuga per canonem, začal posléze Berio po vzoru fugy klást texty jeden přes druhý, nejdřív anglický přes anglický, pak anglický přes francouzský a tak dále, až vzniklo jakési mnohojazyčné rabelaisovské *Bratře Kubo* s oslnivými orchestrálními efekty (pořád to ovšem byl pouze lidský hlas).“<sup>52</sup>

V souvislosti s tvorbou výše zmíněného díla si Eco uvědomil, že svým způsobem představuje dokonalý model určité tendence, společné různým druhům umění a objevil v něm také souvislosti se současnými vědními obory.

Eco ve svém textu hovoří o kontinuitě mezi různými, v průběhu staletí zformovanými způsoby chápání uměleckého díla jako posleství otevřeného rozličným interpretacím, přesto však řízeného strukturálními zákony, jež do jisté míry vytyčují meze a směry interpretací. Pokusil se popsat umělecké dílo, které by mělo stejně trvalou otevřenost jako skutečnost. Realita, kultura, společnost a podobně nemají být od díla odděleny, ale stát se jeho vrstvami.<sup>53</sup>

Ecovi jde o to, aby se vnímatel díla pokusil přijmout dvojznačnost, ve které žijeme a která určuje naše definice světa. Zdůrazňuje, že je potřeba odhalit nové možnosti a nové vztahy. Hovoří o umění, které se vzdává schémat, které psychologický nebo kulturní zvyk upevnil natolik, že působí přirozeně.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Eco, Umberto: *Otevřené dílo*, Praha, Argo, 2015, s. 7

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 23

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 32



Dílo podle Eca hovoří někdy prostřednictvím obsahu, jako je tomu na příkladu románu nebo eposu, ovšem zpravidla se umění vyslovuje o světě především tím, jak je strukturováno. „Proto můžeme v popisu předmětu, v přerušení časové posloupnosti, v nánosu barevné skvrny odhalit hlubší výpověď o našich konkrétních životních vztazích než na nějakém oslavném obraze či v nějakém tezovitém románu.“<sup>55</sup>

Umění má divákovi ukazovat svět, v němž není manipulován, nýbrž přejímá zodpovědnost, protože žádný získaný řád mu nemůže zajistit definitivní řešení.

Eco nemá v úmyslu rozdělovat díla na kvalitní (otevřená) a nekvalitní (uzavřená). Dvojznačnost považuje za kvalitu každého uměleckého díla. Otevřené dílo je pro něj pouze hypotetickým modelem, otevřeným polem možností. To, jak jednotlivý vnímatel na dílo reaguje, je dáno jeho citlivostí, vzděláním, sklony, či osobními předsudky, určitou individuální perspektivou. Otevřené dílo nabízí možnost různých zřetelů a rezonancí, ale přitom nepřestává být samo sebou.

Eco dále zkoumá teorii informace a dává ji do souvislosti s otevřeným dílem. „Když se chci něco dozvědět o chování jedné konkrétní částice, informace, kterou hledám, je opakem entropie. Chci-li však znát všechny možné typy chování, jichž je částice schopna, potom informace, kterou hledám, bude entropii přímo úměrná. Když do systému zavedu řád a snížím entropii, dozvím se v určitém ohledu mnoho, a v ohledu jiném mnohem méně.“<sup>56</sup>

Tato myšlenka nabízí srovnání s tvorbou uměleckých děl. Pokud se vrátíme k tvorbě rozhlasových dokumentů, znamená to, že by jistá míra neuspořádanosti organizovaného materiálu mohla nabízet větší množství interpretací, podporovat schopnost posluchače nacházet své vlastní významy, „přepisovat“ a „doplňovat“ podle svého, co slyší, čemu naslouchá.

---

<sup>55</sup> Eco, Umberto: Otevřené dílo, Praha, Argo, 2015, s. 34

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 128

## 10. Kazuistiky

*„Snažím se přesně popsat různé situace a přidávám je do své sbírky. Proto jsem stále otevřen novým zkušenostem. Nemusím mít obavy, že uvidím něco, co odporuje mé teorii, a nemusím se omezovat ve svých terapeutických zákrocích jenom proto, abych vyhověl své teorii. Prostě vidím, zda mé zákroky pomáhají nebo ne. A když se stane něco neočekávaného, mám další zkušenost do své sbírky.“*

*Bert Hellinger*

V praktické části disertační práce se pokouším popsat příklady autorských přístupů k tvorbě rozhlasových dokumentů. Pro svůj kvalitativní výzkum jsem zvolila pět kazuistik. Tento počet se mi zdá dostatečně reprezentativní a vypovídající o rozmanitosti autorských osobností a jejich přístupů k tvorbě rozhlasových dokumentů. Na všech těchto pořadech jsem spolupracovala jako dramaturgyně.

Součástí kazuistik jsou rozhovory s autory. Kazuistiky doplňují i názory více či méně poučených rozhlasových posluchačů, aby bylo zřejmé, nakolik se autorovy a dramaturgovy záměry podařilo předat těm, kteří rozhlasová díla poslouchali, a co vše v pořadech ve skutečnosti jejich posluchači opravdu slyšeli, jak na ně díla působila, jaké asociace a pocity v nich vyvolávala apod.

Autory uvádím pod jejich skutečnými jmény - zdá se mi totiž, že v popisu nelze pominout osobní vztah, který v průběhu vzájemné spolupráce vznikl (nebo už tu byl dlouho předtím).

V prvních dvou případech se jedná o autorské prvotiny. U dvou dalších jde o pořady autorů s určitou rozhlasovou zkušeností a poslední se týká autora, který v rozhlase pracuje více než čtyřicet let jako rozhlasový režisér a dokumentarista.

Poslední kazuistiku, popisující případ vzniku dokumentu *Vidět očima*, jsem se pokusila zpracovat formou „psaného featuru“, jisté nezvukové koláže. Pro

kazuistiku tohoto pořadu jsem si vyhradila dosti velkou plochu, neboť se mi zdá velmi vypovídající a silně se vztahující k tématu disertační práce, jímž je autorská osobnost.

Rozhlasové dokumenty, o nichž je zde řeč, byly zařazeny do cyklu Radiodokument, který pravidelně vysílala stanice Vltava každý čtvrtek ve 20:00.

Stopáž těchto dokumentů se většinou pohybovala od 45 do 60 minut. Mělo se jednat o dokumenty umělecké či „těžší“. Obecně byly určeny pro tzv. „náročnější“ posluchače.

### **Rozdělení:**

- 1) Dokumentaristické prvotiny (Slávek Kepřt - *On fakt někam odcházel*, Vanda Melicharová - *Němčina v kontextu*)
- 2) Dokumenty tvůrců s určitou rozhlasovou zkušeností (Eva Blechová - *V Trinksaifen jsme byli doma*, Eva Blechová - *Tygří lejno, voňavka a vetřelec*, Tomáš Procházka - *Když jsem bejval tramp*)
- 3) Dokument dlouholetého rozhlasového tvůrce (Miroslav Buriánek - *Vidět očima*)

## 10.1. On fakt někam odcházel (riskantní jednoduchost)

(Premiéra: 31. říjen 2019)

Autor: Boleslav Kepřt

Dokument *On fakt někam odcházel*, který byl autorovým debutem, patřil k těm, které se mi silně zapsaly do paměti z několika různých důvodů. Natáčel ho kolega z Katedry autorské tvorby a pedagogiky na pražské DAMU Slávek Kepřt, který pracuje jako psychoterapeut. Vystupovala v něm pouze jedna hovořící postava – mladá žena Tereza, která v dokumentu popisovala umírání svého tatínka. Její vyprávění bylo velice silné svou upřímností a popisem toho, jak se celá rodina i tatínek sám s touto situací vyrovnávali, jak ji „po svém“ zvládli. Dokument byl působivý především proto, že ukázal nejen silné a upřímné rodinné vztahy, ale obsahoval i řadu detailů, díky nimž se mohl posluchač s jednotlivými postavami vyprávění ztotožnit. Díky tomu, že rodina našla velmi výjimečný způsob, jak touto zkušeností projít, mohl pořad sloužit jako jakýsi „návod“, či spíše inspirace pro lidi, kteří se v podobné situaci nacházejí. Dokument obsahoval mnoho okamžiků, které se do posluchače emocionálně vtiskly. Byla to neobvykle upřímná slova.

Motivace autora k natočení tohoto dokumentu vycházela z jeho psychoterapeutického zájmu o téma smrti a umírání. K tomuto tématu ho přivedly zážitky z vlastního života.

Rozhovor s autorem jsme vedli v říjnu 2021.

**G.A.: Vzpomínáš si, Slávku, na první impuls k tomu, že ses rozhodl natočit rozhlasový dokument o umírání?**

**S.K.:** Tenkrát za mnou přišla klientka Tereza, aby se mnou sdílela příběh umírání svého tatínka. Mluvila o tom, jak celý příběh, u kterého jsem byl přítomný jako terapeut, dopadl, jak si s umíráním jako rodina poradili, jak si to nějakým způsobem „ušili“ podle sebe. Přišlo mi to v něčem nadstandardní a dojívalo mě to. Pomyslel jsem si, že kdyby to mohlo slyšet víc lidí, bylo by to fajn. Když potom odešla, říkal jsem si, že pokud bych měl něco natočit, tak tohle by bylo pro mě to pravé téma. Nesměle jsem Tereze napsal, že mám tenhle šílený nápad a klidně ať řekne, že je to blbost, že se jí do toho nechce, ale že mi to

nedá, abych to nezkusil. A ona souhlasila, takže jsem se do toho pustil, ale pořád jsem nevěděl, jestli to vyjde nebo nevyjde. Myslel jsem si, že mi třeba někdo v rozhlase, třeba ty řekneš, že to téma je mimo, že je moc morbidní, protože se týká umírání. Takže pořád tam byla nejistota, že to nemusí dopadnout. Ale nějak to se mnou rezonovalo do té míry, že mi stálo za to se do toho pustit.

**G.A.: Co tě přimělo k tomu zpracovat toto téma právě prostřednictvím rozhlasového dokumentu?**

**S.K.:** Nějakou představu jsem si udělal z té rozhlasové dílny, kterou jsme kdysi měli v rámci studia na KATaP a kterou jsi vedla. Poslouchali jsme tam rozhlasové dokumenty, mluvili o nich, zkoušeli jsme mluvit na mikrofon. Tam jsem si uvědomil, jaká je to makačka, že ve zvukové nahrávce je slyšet plno věcí. Měl jsem nějakou základní důvěru, že když se znám s tebou, tak že bych to snad mohl dát nějak do kupy. Taky jsem se znal s Evou Blechovou, která už pro rozhlas dokumenty točila. Asi bych se do toho nepouštěl jenom proto, že mám nápad něco natočit, to by mě možná ani nenapadlo. Říkal bych si, že jsou na to asi nějaký cvičení specialisti, že nemůže jen tak někdo přijít do rozhlasu, že by se mi tam vysmáli, kdybych tam s nějakým takovým nápadem přišel. Vůbec by mi asi nestálo za to nějak to prozkoumávat, protože bych měl tolik zábran, že bych se do toho ani nepustil.

**G.A.: Já už si asi úplně nevzpomínám, jak jsem reagovala.**

**S.K.:** Myslím, že jsme mluvili o tom, že to téma je náročnější a že i ty vůči němu máš vzhledem ke svým životním zážitkům rozporuplné pocity. Zmiňovala jsi nějaký dokument, ve kterém se chtěl někdo zasebevraždit a že se ti na tom nechtělo moc spolupracovat. Takže jsem si uvědomil, že dramaturg má taky svoje limity a může říct, do tohodle já nejdu. To jsi mi ale nakonec neřekla, a tak jsem pokračoval.

**G.A.: Já si vzpomínám, že jsem měla strach, že v tomhle případě půjde „jenom o rozhovor“. Myslela jsem, že to na dokument nebude stačit, ale ty jsi mi na tuhle mojí obavu řekla: „Takže to není v Českém rozhlase místo pro obyčejný vyprávění normálního člověka?“ Tím se mi nějak rozbřesklo. Řekla jsem si, že je to pravda, že do toho dokumentu nesmím strkat svoje ambice. Že to není o tom, abych vypadala, že jsem dobrá dramaturgyně, ale že jde o ten příběh. To jsem si na tom**

## **uvědomila.**

**S.K.:** Taky mi přišlo, že se v tom dokumentu nepotřebuju nějak dokumentaristicky zviditelňovat. Zároveň jsem to vlastně neměl nijak nastudovaný, možná někdo jinej by to měl víc podchycený, co vlastně znamená točit dokument, co by tam mělo být a co by tam být nemělo. Já si říkal, že když budu nějak vybočovat, tak mi snad někdo řekne: „Hele, to už je úplně mimo, tohle ne.“

Když jsme natáčeli rozhovor s Terezou, měl jsem připravené otázky, ale neznal jsem normy, nevěděl jsem, co by takový dokumentarista měl udělat. Hlavně jsem Terezu nechtěl nějak převálcovat v jejím spontánním vyprávění, který se mi vlastně moc líbilo.

## **G.A.: Dokážeš si nějak vzpomenout na tu praktickou stránku natáčení? Jak ses cítil? Co tě limitovalo?**

**S.K.:** No, byl jsem z toho trochu vyplašeněj. Nejdřív jsem si to zkoušel nahrávat v místnosti, pak jsem si to poslouchal. Od tebe jsem věděl, že si mám taky nahrát ticho v místnosti, aby se to pak dalo použít při tom závěrečném skládání. Pak jsem nevěděl, jakým způsobem mám nainstalovat to rameno, který drželo mikrofon. Nakonec jsem to nějak udělal z držáku na koště. Musel jsem myslet na to, aby to bylo dost blízko Terezy, ale zase ne moc, aby jí to nějak nepřekáželo ve výhledu na mě. Říkal jsem si, jak na to bude reagovat, když to bude mít úplně před pusou a jestli jí to nebude nepříjemný. Takže jsem okolo toho měl docela starosti. A když jsme začali, tak jsem ve sluchátkách zjistil, že hodiny, který jsou několik metrů daleko od nás v té místnosti, jsou strašně slyšet. Tak jsem to musel ještě zastavovat. Musel jsem se omlouvat, že se ještě musím starat o hodiny. Ještě v tom domě zvenčí probíhaly nějaký rekonstrukční opravy, tak jsem se hrozil toho, aby tam nezačali někde vrtat vrtačkou. Pak jsem měl strach, aby se to vůbec nahrálo, aby nedošla baterka, nebo tak něco. Když jsem to držel poprvé, tak jsem měl obavy, abychom se nějak moc nehýbali, aby ty naše pohyby nebyly slyšet....

## **G.A.: Takže úplně přirozená práce (smích)**

**S.K.:** No a pak jsem zjistil, to mě nikdo neinstruoval, že nemám „hmkat“. Takže tam bylo plno „hmkání“, které používám v terapeutický práci na podporu toho,

aby člověk, kterej mluví, se cítil slyšenej, a pak jsem zjistil, že by to tam vlastně nemělo být, tak jsem přemýšlel, jestli to hmkání vystříhávat. Ale někdy to hmkání bylo přes to, co Tereza říkala, takže bych přišel o některý silný pasáže. Říkal jsem si, že se příště musím v hmkání krotit, ale už to holt bylo a nechtěl jsem to nahrávat znovu, to už by mi přišlo takový nepatřičný.

**G.A.: Pak následuje proces stříhání, sestavování výsledného tvaru.**

**S.K.:** To byla práce s tím softwarem. Nejdřív jsem nevěděl, jestli to budu stříhat já nebo ty, nebo někdo jinej. Natočil jsem toho víc, a věděl jsem, že bych chtěl nějak víc mluvit do toho, co tam bude vyhozený, co tam zůstane zachovaný. Rozhodl jsem se naučit pracovat se stříhovým počítačovým programem. Konzultoval jsem to s tebou na dálku a ty jsi mi radila co a jak. Zbytek jsem si pak našel na Youtube. Zjistil jsem, že to stříhání zabere hrozně moc času, že si to musím pouštět pořád dokola. Připadalo mi hodně těžký to zkrátit na hodinu.

Potom jsem se dlouho snažil namluvit ten komentář a to mi vůbec nešlo. No tak jsem z toho byl takovej umořenej, říkal jsem si, tak ta Tereza z fleku spatra řekne to nejkličovější a nejdelší a já se tady s půlminutou mořím několik hodin. Takže jsem si připadal úplně hlasově neschopnej. Říkal jsem si, tak to mi teda DAMU moc nepomáhá. A pak jsem doma hledal místnost, kde bych to mohl natočit, protože v kuchyni mi trošku bzučí lednička, vedle v místnosti zas jánevímco. Tak jsem byl v chodbě, ale tam jsem si nějak připadal stísněně, tak jsem si říkal, že to bude taky poznat, ta stísněnost v tom pak bude slyšet. No a nakonec jsme to vlastně natočili až ve studiu a já jsem byl pak v šoku, když zvukař napoprvé nebo napodruhé řek', že je to dobrý.

**G.A.: Měla pro tebe tahle práce vůbec smysl, když se zdá, že bere veškerou přirozenost a volnost vyjadřování?**

**S.K.:** Klady byly, že jsem si vyzkoušel celý ten proces a jsem za to vděčnej. Mohl jsem to celý projít a zjistit, co to všechno obnáší. Bylo by asi něco úplně jinýho, kdyby to někdo natáčel se mnou a já bych to pak nemusel stříhat. Mohl bych se nějak přirozeně zamýšlet a vyjadřovat. Ta pozice v tom by byla jiná.

**G.A.: A bylo to pro tebe spíš martýrium než radost?**

**S.K.:** No martýrium, překvapilo mě, že to nakonec zabralo tolik času. Půjčit si od tebe diktafon a takový drobný aktivity, potom to stříhání, to domlouvání se a ten

porod potom s tím vyhazováním částí, který mi připadaly zajímavý. Pořád to předělávat a znova se nad tím zamýšlet a znova si to poslouchat. To, že ten stříh trval tak dlouho, to na tom bylo asi nejužší. A pak ještě další utrpení – zvuková složka s prvním zvukařem, který s námi spolupracoval, dodávání hudby a zvuků.

Bylo pro mě poučením, že kdybych něco v budoucnu dělal a zvukaři by to nedávalo smysl, tak bych šel jinam.

**G.A.: Byla škoda, že jsi ten den nemohl být ve studiu..**

**S.K.:** Ty jsi mi pak tlumočila, že zvukaři se náš pořad nezdál zajímavý. Já jsem tam nemohl být, bylo to nějak narychlo, byla to jediná chvíle, kdy měl čas a pak z čista jasna už nezbývalo moc času do termínu, kdy se to mělo vysílat.

Mně to přišlo trochu proti srsti, že na tom má pracovat někdo, komu to nedává smysl a pak jsem si říkal, že už nemáme čas, máš ho vyzkoušeného, máš k němu důvěru, tak jsem taky pojal důvěru, ale pak mi přišlo, že ty zvuky v nějakých místech neladí s duchem toho dokumentu a toho vyprávění. Vzpomínám si, že jsem se úplně zpotil, když jsem to slyšel a říkal jsem si, tak já jsem do toho dal tolik práce a teď to takhle nevyšlo. Ty jsi z toho měla stejný pocit a tak jsi mi navrhla, abychom objednali ještě jedno studio a doladili pořad s jiným zvukařem.

To bylo hezký. Seděli jsme skoro dva dny ve studiu. Byla to taková sympatická práce. Zvukaři to dávalo smysl a v jednu chvíli tam přišel nějaký člověk z rozhlasu, chvíli seděl na chodbě, poslouchal a čekal, až nějakou pasáž doupravíme. Potom přišel a říkal: „Chlapi, to je opravdu dobrý téma, který má smysl a je důležitý, aby se to vysílalo.“ Říkal jsem si, že je příjemný dostat od někoho úplně neznámého takovouhle zpětnou vazbu. To už byla úplně jiná atmosféra, než když se ten předchozí zvukař a jedna naše nejmenovaná kolegyně ptali, proč by se něco takového vlastně mělo vysílat a jestli je to vůbec dokument. Říkal jsem si, že tihle posluchači asi budou taky, ale zamrzelo by mě to od lidí, který buď znám, nebo se na tom podíleli.

**G.A.: A jaká tedy pro tebe byla ta odměna?**

**S.K.:** Bylo fajn slyšet to v rozhlase. I když tam v tom nahlášení a odhlášení, nebo jak se tomu říká, pokaždý zkomolili moje jméno, ale to byla taková



drobnost. Bylo fajn se na to odkázat: „Hele, nechceš si poslechnout ten dokument, kterej jsem natáčel?“ Bylo příjemný, že jedni moji kamarádi se ráno probouzeli se zapnutým rádiem a tam zrovna náhodou hlásili, že večer budou vysílat dokument Slávka Kepřta. Pak mi vyprávěli, jak se na to těšili, a to bylo fajn. A pak přišly ohlasy na facebook. Ty jsi říkala, že to mělo hodně ohlasů a že někdo napsal do rozhlasu a že se to tak často nestává, někdo tam volal. Pak na jednom facebookovém profilu Katky Grofový, která se tímhle tématem zabývá, se objevilo hodně podpůrných komentářů lidí, který se k tomu vyjadřovali, tak to mi přišlo taky dobrý. To byl taková odměna za tu práci, že to lidem dávalo smysl.

Byly tam i další příjemný věci, třeba to, že nás oslovili studenti z Brna z JAMU, ale pak začal covid, tak jsme tam nejeli a napsali jsme k tomu nějakou elaborát. Byl jsem rád, že si to studenti sami vybrali, že je to zaujalo a že chtěli slyšet zrovna od nás, jak jsme na tom pracovali.

#### **G.A.: A finanční odměna ti přišla dostatečná?**

**S.K.:** Finanční odměna? Jo, tak to bylo příjemný, že za to vůbec něco je. Já jsem vlastně ani ze začátku nevěděl, jestli za to něco dostanu, nebo ne. Nepamatuju si přesně, v které fázi jsem se to dozvěděl. Pak bylo trochu náročný, že na tom webu Českého rozhlasu je to dostupný jenom nějakou dobu a když nedodáš scénář, tak to pak zmizí a už to tam není. Takže ještě práce s tím přepisem. To byla zase další řehole. Říkal jsem si, že kdybych to nemusel přepisovat, tak by ta výplata za to byla fajn, ale pak ještě trávit několik dní přepisováním, to už jsem si říkal, že žít se dokumenty jako externista, to se teda fakt nedá.

Rozhovor s autorem jsme vedli v říjnu 2021.

Slávek tedy nebyl a není z těch, kteří by uvažovali o profesi rozhlasového dokumentaristy, nebylo jeho bytostným zájmem proniknout do rozhlasového řemesla ani se v něm ve větší míře realizovat. Důvodem jeho rozhlasové anabáze bylo, jak už bylo řečeno, zejména silné vnitřní téma a touha sdílet svůj vlastní prožitek s ostatními, díky němuž byl ochoten překonat řadu překážek i vnitřních zábran.

K uvažování nad rolí dramaturga právě v tomto pořadu, mě přiměl dotaz jedné ze studentek brněnské JAMU, která se ptala, zda takovýto formát, pouhý

monolog slečny Terezy a v takové délce, nebyl ve vysílání Českého rozhlasu dramaturgicky riskantní.

Tato otázka je podle mě opravdu na místě, zvláště v době, kdy se v rozhlasových kruzích neustále diskutuje o „přežitých“ příliš dlouhých formátech dokumentů a neschopnosti dnešních posluchačů udržet pozornost. Dokument On fakt někam odcházel je navíc skutečně minimalistický a má vlastně všechny předpoklady k neúspěchu. Začíná to už samotným tématem umírání, pokračuje monologičností a více než čtyřicetiminutovou stopáží to končí.

Se Slávkem Keprtem jsme se ptali sami sebe, jestli si něco takového vlastně vůbec můžeme dovolit. Vzpomínám si, že mě jako dramaturgyni napadalo mnoho různých řešení, jak daný dokument zpracovat. Natočit vzpomínky přátel či rodinných příslušníků, použít popis rodinných fotografií apod. Nakonec jsem však musela přiznat sama sobě, že právě tohle jsou moje vlastní dramaturgická kliše. Terezina výpověď nám nakonec přišla silná právě ve své jednoduchosti. Cítili jsme, že kdybychom použili nějakou příliš komplikovanou strukturu, či vysvětlující komentáře, vlastně bychom tímto způsobem posluchači podprahově sdělovali, že my sami nevěříme natolik samotné výpovědi, že ji chceme nějak uměle vyzvedávat či vysvětlovat. Nechtěli jsme dokazovat sobě ani ostatním, že jsme schopni vrstvit a profesionálně zpracovat zvukový materiál. Měli jsme dokonce pocit, že bychom šli proti smyslu samotného dokumentu, který byl silný právě v intimitě a vlastně i posloupnosti celého Terezina příběhu.

Posluchač mohl procházet společně s Terezou krok za krokem postupně jejím příběhem a tím prociťovat i její emoce, prvotní šok, vztek, smutek i smíření, přesně tak, jak je Tereza prožívala spolu s ostatními členy rodiny a hlavně uvnitř sebe samé.

V tomto druhu dokumentu hraje velkou roli i ticho a to, že autor dokumentu je spíše tušený. Autor pomyslně „jen“ naslouchá, věnuje svou pozornost, empatii, svůj čas a svoji důvěryhodnost, což je podle mého názoru v tomto dokumentu nakonec největší autorský vklad.

Jako dramaturgyně jsem necítila největší obavu z toho, jak budou na pořad reagovat posluchači, ale hlavně mí rozhlasoví kolegové, kteří „vědí“, jak má skutečný rozhlasový dokument vypadat. Jestli nebudou považovat tento druh dramaturgie za pouhou neschopnost vytvořit složitější rozhlasový tvar, nebo zda

si dokonce nebudou myslet, že jsem si chtěla zjednodušit práci nebo spolu s autorem uvízla ve slepé uličce. Uvědomila jsem si, jak je pro mě těžké přijmout neviditelnost vlastní dramaturgie a spolehnout se pouze na sílu vyprávěného příběhu.

Z řad posluchačů nakonec přišly velice kladné reakce a nikdo z těch, kteří do rozhlasu napsali svůj názor, si na přílišnou délku pořadu nestěžoval.

Spolupráce se Slávkem jako s autorem byla klidná, bezproblémová. V případě tohoto dokumentu nebylo třeba dobírat se namáhavě tématu ani autorovy motivace. Slávek přistupoval i k tvorbě s velkou pokorou, ale zároveň během celé práce hlídal jisté limity, za něž nebyl ochoten jít. Věděl zcela přesně, o co mu jde, a společně jsme hledali pouze jemné prostředky k tomu, abychom se cíli nevzdálili. Když Tereza žádala, aby Slávek vyndal z nahrávky emocionálně vypjatější místa, která by mohla být pro posluchače na první pohled atraktivnější, Slávek je „obětoval“. Slávkova poctivost byla v jistém smyslu nadstandardní. Byl ochoten věnovat tvorbě nesmírné množství času a učit se věcem, u nichž předem nevěděl, zda jejich znalost ještě někdy v budoucnu využije.

Při uvažování nad tímto dokumentem mě napadla otázka, jak rozlišit monolog slečny Terezy od pouhého rozhlasového rozhovoru. Co ho vlastně odlišuje? Co ho dělá dokumentem? Z mého pohledu je to především velká intimita sdělení, která by nemohla být v pouhém rozhovoru v rozhlasovém studiu v žádném případě dosažitelná. V dokumentu hraje zásadní roli dlouhý a svým způsobem hluboký Terezin vztah k autorovi a vzájemná důvěra mezi oběma přítomnými. Pozorný posluchač vnímá pouto vzájemně sdíleného zážitku, který nahrávání dokumentu předcházelo. I když se zdá, že Terezin monolog přirozeně plyne, učinil autor významný výběr z výpovědi a stříhem zdůraznil některé silné momenty, dokument je hutnější než původní zvukový materiál, koncentrovanější.

Významnou roli hraje i zvuková, i když rovněž minimalisticky pojatá složka.

Jemný a vzdálený zvuk prolétajícího malého letounu připomíná koníček umírajícího otce, ale na symbolické rovině evokuje odcházení, „odlétání“ duše, která je v určitou chvíli v jakémsi meziprostoru. Ti, kteří tu zůstávají o ní ještě

nějakým způsobem vědí, ale už je pro ně nedosažitelná, mizí, ztrácí se jim, ještě ji možná malinko slyší, ale vlastně už neslyší.

Drobné cinkání v druhé části pořadu evokuje jakousi křehkou slavnost odchodu, křehkou slavnost smrti, což koresponduje s vyprávěním o netradičním způsobu „posledního rozloučení.“

I z tohoto důvodu Slávek velmi špatně snášel verzi pořadu, kdy zvukový mistr neúměrně zesílil zvuk letadla. Silnější zvuk byl „skoro“ stejný jako ten slabý, ale pouhým zesílením ztratil svou symbolickou hodnotu, stal se opět pouhým zvukem letadla.

Na tomto případě je vidět, s jakými jemnostmi významů může autor při tvorbě rozhlasových pořadů pracovat.

Výjimečnost dokumentu Slávka Kepřta oproti jiným dokumentárním pořadům, vidím zejména ve výběru zpovídané osoby. Tereza totiž o umírání nehovoří s patosem a zároveň neuzívá určitých klišé, která se v souvislosti se smrtí a umíráním občas objevují. Tereza konkrétním způsobem naplňuje obsahy obecných pravd. Například obecnou myšlenku, že je pro umírajícího dobré, aby umíral doma, naplňuje svou vlastní konkrétní zkušeností, popisuje i okamžiky mísení radosti, dobrých pocitů, které se v určitých okamžicích otcova umírání objevovaly, se smutkem a strachem z toho, jak bude ona sama tatínkovu smrt prožívat apod.

---

## **Ukázky ze scénáře**

---

Tatka se jeden den rozčílil, nemohl něco najít. A slyšeli jsme, jak našťvaně řekl něco jako: „Stejně chcípnu“. Uvědomíte si, že je důležitý, aby se ten člověk i našťval. On nebyl našťvaný na nás, ale na tu situaci. Potřeboval se našťvat na celej svět. Přece mu bylo 61 let. Nepomohlo by, kdybysme ho utěšovali. Nemůžete říct: bude to dobrý.

A když tatka právě se začal projevovat, on najednou, že si prostě stoupne... A my jsme si říkali: „Ježiš, stoupne? Vždyť spadne!“ A sestřička říkala: „Ne, nechte

ho stoupnout. On teď potřebuje vstát, tak ho nechte stoupnout.“ A on projevil takový síly. On si skoro sám stoupnul, opřel se o to chodítko a zakřičel. Ale on zakřičel tak... On nezakřičel hrůzou z bolesti. On zakřičel.. Možná jak je to při tom porodu. Jako kdyby potřeboval strašně ze sebe vydat energii. Jako když běžíte úplně maraton a už do těch posledních konců, už prostě křičíte únavou nebo když křičej tenisti, něco takovýho. Takhle. Že jsme z toho nikdo neměli obavu, že křičí, protože zrovna ho strašně bolí záda nebo křičí, že se bojí. To vůbec. A takhle se opřel o to chodítko a vím, že otevřel oči a já jsem se na něj koukla, držela jsem ho a říkám: „Tati, neboj se“. A on říkal: „Nebojím!“ Ale řekl to tak: „Nebojim!“ Vlastně v tu chvíli, když on už měl před sebou jen pár hodin života, to tušíte, že ten člověk to nebude říkat kvůli vám. On už na to opravdu neměl energii, aby na nás hrál, že je mu dobře a nic se neděje. On se prostě nebál.

---

## **Reakce posluchačů**

O několik měsíců po odvysílání pořadu jsme byli se Slávkem Kepřtem pozváni na besedu se studenty brněnské JAMU, kteří si sami dokument vybrali a chtěli se dozvědět více ze zákulisí jeho příprav. Kvůli covidu jsme se sice se studenty nesešli, ale vzájemná „komunikace“ mezi autory a posluchači proběhla prostřednictvím mailové korespondence.

Jako dramaturgyni mě velice překvapily dotazy a upřímné osobní reakce studentů na vyslechnutý dokument. Vlastně mě potěšilo, že většina dotazů a reakcí nesměřuje ani tak ke struktuře dokumentu, jak by se u budoucích profesionálů dalo očekávat, ale spíše k obsahu a pocitům, které tento dokument vyvolal. Bylo to pro mě důkazem, že zvolená forma posluchače od poslechu a soustředění na dané téma nerušila. V následující části uvádím reakce tří studentů a další reakce posluchačů, jako doklad, že Slávkův záměr předat pomocí v podstatě velmi jednoduché práce se zvukem silný lidský příběh, se zdařil.

## Reakce studentů

*„Dobrý den, dokument jsem si poslechl a musím říct, že mě oslovil ze všech dokumentů, včetně minulého semestru nejvíce. Něco podobného jsem prožil, naštěstí ne s rodičem, ale s babičkou. Bohužel to nemohlo být tak pozitivní jako zde. Asi nemám úplně otázku. Jen se mi líbilo, jak je paní/slečna s celou událostí vyrovnaná. Také s ní souhlasím v tom, že by se o odcházení doma mohlo více mluvit. Určitě je to pro toho člověka příjemnější než bílé stěny sanatoria. Když si představím čas, kdy budu odcházet, také bych to rád prožil doma.“*

*„Dobrý den, hned na začátek musím říct, že to byl pro mě jeden z nejtěžších poslechů audio dokumentu. Téma je pro mě velice silné a osobní, takže jsem dokument musela několikrát stopnout. Pár otázek na autora samozřejmě mám. Nemohla jsem si nevšimnout, že je to spíše zpověď a jiný zvuk než hlas vypravěčky se objevuje jen zřídka (např. zvuk letadla). Chtěl jste to udělat takhle nebo vám tam teď zpětně nějaký zvuky chybí a doplnil byste je tam?“*

*„Na začátek bych chtěla říci, že mě dokument velmi zaujal. Moji "domácí projekci" musím ještě okomentovat. Jsem vlastně ráda, že tento druh dokumentů (myslím téma) neposloucháme společně v hospodě. Necítím to jako to pravé místo. A aspoň mně by to kradlo velkou část prožitku, protože bych se celou dobu snažila zůstat nad věcí, udržet si od dokumentu odstup, abych se nerozbrečela. Každý má vlastní zkušenost se smrtí, každý se k dokumentům vztahuje a to činí jeho prožívání o to osobnější. Aspoň myslím.“*

*„Děkuji za zařazení dokumentu. Donutil mě přemýšlet o tématech která jsem dlouho míjel. Otázku asi nemám, za to se omlouvám.“*

Podobným způsobem jako studenti, reagovali i další posluchači, kteří Slávka kontaktovali, kamarádi, nebo ti, kteří napsali přímo do rozhlasu:

*„Vážený pane doktore, se zájmem a i pohnutím jsem si poslechl pořad „On fakt někam odcházel“ na stránkách ČRo. Musím dát uvedeným informacím a komentáři Terezy zcela za pravdu. V únoru tohoto roku zemřel můj táta a jeho příběh byl velmi podobný příběhu Terezina otce. ... S pozdravem P.P.“*

*„Ahoj Slávku,*

*poslechla jsem si tvůj dokument a je moc silný! ještě jsem neslyšela mluvit někoho o odchodu blízkého člověka s takovou smířeností a vděčností. z vyprávění Terezy je znát, jak se mezi sebou mají rádi a jsou soudržní. a jsou tam moc hezký všechny věci, co tatínek potřeboval zažít a co pak oni udělali po svém - jako ta letecká bunda nebo urna.*

*Obrázek je ukrutnej, ale hudební režie je povedeně střídá a ten titulek přesnej.*

*S.D."*

*„Slávek Keprt by měl za radiodokument "On fakt někam odcházel" dostat Nobelovu cenu a stanice druhou za jeho uvedení. A Tereza, která o odcházení svého tatínka mluvila, třetí.*

*Dalibor Blecha"*

## **Závěr**

Z reakcí posluchačů na tento pořad je znát, že dokument, který Slávek natočil tak „jednoduchým způsobem“, a přestože byl dílem začínajícího autora, našel své posluchače a vnitřně je silně zasáhl. O jeho smyslu naprosto nelze pochybovat. Díky němu se podařilo propojit životní zkušenosti mnoha lidí. Pozitivní vyznění pořadu umožnilo pohlédnout na smrt a umírání nejen z jiného úhlu, než je běžné, ale otevřelo také prostor ke vzájemnému sdílení mezi posluchači. Z velké části se toto vše stalo díky ochotě autora vystoupit ze své komfortní zóny a pustit se do nepředvídatelného a poměrně náročného dobrodružství s rozhlasovým mikrofonom a všemi ostatními „úmornými“ věcmi, které k tvorbě rozhlasového dokumentu patří.

## **Informace o autorovi**

**Boleslav Keprt** (1971) vystudoval sociologii. Absolvoval čtyřletý psychoterapeutický výcvik v satiterapii, výcvik ve facilitaci skupinových procesů, výcvik doprovázení umírajících v hospici a výcvik v telefonické krizové intervenci. Svoje dovednosti a kondici také čerpá z mnohaleté meditační praxe, které se věnoval i při půlročním pobytu v klášteře v Barmě. Momentálně čerpá podněty hlavně z procesově orientované psychologie a studia dialogického jednání na DAMU. Věnuje se psychoterapii, krizové intervenci, doprovázení umírajících. V Centru Lávká působí jako lektor semináře *Smrt – průvodce a spojenec* a jako lektor kurzu Mindfulness.



## 10.2. Němčina v kontextu (jiná cesta k česko-německým vztahům)

(Premiéra: 19. březen 2020)

Autorka: Vanda Melicharová

Vanda Melicharová je začínající autorka, jejímž cílem bylo a stále je stát se skutečnou rozhlasovou dokumentaristkou, točit vlastní pořady.

S Vandou jsme se seznámily v průběhu natáčení dokumentu Vidět očima, kde byla tato mladá žena jednou z protagonistek. Vanda vystudovala žurnalistiku a fascinoval ji rozhlasový dokument. Domluvily jsme se, že bychom spolu mohly nějaký pořad natočit. Prostřednictvím rozhovoru s Vandou jsem se pokoušela zjistit, jakým tématem je zaujata. Vanda, která souběžně se studiem žurnalistiky učí němčinu na střední škole, mi navrhovala téma příhraničních česko-německých projektů, mluvila o užitečnosti takových projektů a jejich smysluplnosti. Jako dramaturgyni mě Vandino téma příliš nezaujalo (vlastně vůbec). Podle toho jak hovořila, vypadalo to spíše na jakousi rozvinutější anketu, kde by padalo hodně slov o užitečnosti a nutnosti navazování vztahů mezi Čechy a Němci. Patrně proto, že jsem až do svých osmnácti let žila v socialismu, mám v sobě zakořeněnou nedůvěru ke slovům, která mluví o přátelství mezi dvěma národy, a neumím si za těmito slovy nic konkrétního představit. Pokud si pod nimi něco představím, pak jen to nejhorší. Obávala jsem se, že bychom na konci natáčení mohly mít k dispozici spousty „ušlechtilých myšlenek“, ale nedostaly bychom se k jádru věci, k tomu, jaké jsou **skutečné česko-německé vztahy**. Abych autorčino téma zcela nezavrhl, začala jsem se Vandy podrobněji ptát na to, co ji samotnou ke studiu němčiny přivedlo a proč si vlastně němčinu vybrala jako obor. Jaký má ona sama vztah k němčině? Díky tomuto dotazování jsem vyslechla velmi zajímavý příběh o jejím dědečkovi, který byl za druhé světové války v koncentračním táboře a zřejmě i v důsledku toho se u něj posléze rozvinula vážná duševní choroba. Vanda brala své vyučování němčiny jako jakousi osudovou záležitost a určitý paradox. V tomto okamžiku mi téma začalo připadat zajímavé. Vanda si problémů s němčinou všímala také u svých žáků, středoškoláků i dospělých, které učila po večerech. Říkala, že mnoho jejích mladších studentů si do sešitů s němčinou kreslí hákové kříže, málokdo má ke studiu němčiny kladný vztah. Rozhodly jsme se tedy nahlédnout česko-německé

vztahy z této perspektivy. Vanda měla jako studentka žurnalistiky dobré předpoklady k tomu, aby se jí podařilo natočit vypovídající dokument. Jako dramaturgyně jsem ji nabádala hlavně k tomu, aby se svých respondentů neptala pouze na myšlenky a názory, ale spíše na úplně konkrétní věci, soustředila se více na detaily než na velká slova, a aby se později pokusila pomocí natočených sekvencí vytvořit členitější zvukový pořad. Po roční usilovné práci vznikl dokument Němčina v kontextu, který byl mnohohvrstevnatý a dotýkal se tématu česko-německých vztahů z různých, a mnohdy nečekaných, stran.

V případě tohoto dokumentu jsem se stala nechtěně spoluautorkou a došlo k tomu hlavně z praktických důvodů. Vanda neodhadla dobře množství práce, které zabere závěrečný stříh a kompletace materiálu. Já jako dramaturgyně naopak neodhadla, že to Vanda neodhadne.

Velmi rychle se blížil termín plánovaného vysílání. Z tohoto důvodu jsme se domluvily na tom, že zbylý materiál nakonec sestříhám já a budeme ho společně konzultovat. V tomto případě jsem tedy silně zasáhla do závěrečné podoby autorčina díla. Snažila jsem se sice, aby mohla stále považovat pořad za svůj, ale tím, že pořad nestříhala, ztratila možnost udělat či neudělat své vlastní „chyby“ a něco se na nich naučit.

Práce pro mě byla zajímavá, ale v určitém směru také obtížná. Vanda totiž myšlenkově hodně těkala, a já nebyla často schopna pochopit, jaký má na určitou věc názor. Nepoznala jsem, zda s něčím ve skutečnosti souhlasí či nesouhlasí. Vanda chtěla být korektní a bála se, aby v dokumentu nikoho neurazila. O obavě, že by se mohla někoho dotknout, hovořila vlastně od počátku vzniku pořadu.

S tímto přístupem jsem se u několika mladších autorů už setkala. Pravděpodobně to souvisí i se současnými tendencemi, kdy se preferuje tzv. korektní přístup k čemukoli. Obecně se cení právě schopnost „nikoho neurazit“. V tomto smyslu hrozí vytvářenému dílu jistá vágnost, nezřetelnost názoru. Vše se relativizuje, pravda může být to i to.

Uvědomuji si určitý paradox. Jako autorka i dramaturgyně směřuji k otevřenému dílu, při jehož poslechu si posluchač vytváří sám názor na určitou věc, ale zároveň mi přijde důležité, aby se autor svého názoru nezříkal.

Tím, že jsem Vandin materiál stříhala, jsem do něj určitým způsobem vložila i svůj vlastní pohled. Rozporuplnost jednotlivých promluv i zvukových pasáží se mým způsobem stříhu pravděpodobně vyostřila mnohem více, než by tomu bylo v případě, že by pořad stříhala Vanda.

Rozhovor s Vandou jsme vedly v listopadu 2021.

**G.A.: Jak vznikla tvá potřeba točit rozhlasové dokumenty?**

**V.M.:** Já jsem šla na novinařinu kvůli rozhlasu, předtím jsem se věnovala germanistice a antropologii. Fascinovaly mě vždycky kamery a svět novinářů, herců, divadelníků a všech těchhle umělců. Říkala jsem si: „Tak super, rozhlas, to je přesně ono“. Takže jsem chtěla cíleně na Vltavu, chtěla jsem si tohle všechno vyzkoušet, chtěla jsem se naučit, jak se tvoří pořad a pak nějakou zralejší úvahou jsem došla k tomu, že by mi asi vyhovoval dokument, nebo publicistika. Na novinařině jsem se už věnovala hlavně rozhlasu. Dostala jsem se k tomu přes diplomku, kde jsem psala o literatuře v plzeňském rozhlase, při tom jsem se seznámila s Mírou Buriánkem a ten mě přivedl rozhlasovému dokumentu a přes něj jsem se seznámila s tebou a takhle se to propojilo.

**G.A.: Vzpomínáš si, jakou jsi měla původní představu o dokumentu Němčina v kontextu, který potom vznikl?**

**V.M.:** No, bavily jsme se o těch příhraničních projektech. Ty jsi mně hned naváděla na něco víc osobního, co s němčinou mám spojený. Tam mě najednou napadl dědeček, kterej byl několik let v koncentračním táboře, protože to už jsem měla dávno v sobě, že jsem se věnovala němčině, která mi ale vůbec nějak nepřišla k srdci. Prostředí němčiny nijak nevyjadřuje moji osobnost, považuju se za románský typ a celý život se ptám sama sebe, co mám s tou němčinou společného. No a pak jsi mě přivedla k učení němčiny a já si uvědomila, že mí studenti jsou schopní kreslit hákový kříž do sešitů a na tabuli a že si to spojují s němčinou.

**G.A.: A co sis v té chvíli myslela?**

**V.M.:** No, já jsem si říkala, že je to zajímavý moment, ale teďka, co s tím? Kam to rozvedeme? Jak to uchopíme? Na hodinu tohle? O čem? Ještě mi v hlavě

běželo, že nemůžu říct něco ošklivýho o Němcích. Byla jsem v Německu rok a trochu jsem tu zemi poznala. Nikdy není nic jenom špatný nebo dobrý, tak jsem se trošku bála, abych je nějak moc nedehestovala.

**G.A.: Ale já jsem to od tebe nic takového neočekávala, nebylo to smyslem. Jak ses tedy potom s tím tématem poprala?**

**V.M.:** V průběhu dalšího roku jsem natáčela ve třídách, kde jsem učila. Natáčela jsem zážitky se studenty. Jedna z prvních nahrávek bylo natáčení s jednou mojí studentkou z jazykovky, která byla moc sympatická a nebála se mluvit otevřeně. A potom jsem pokračovala s dalšími lidmi, zástupci projektů, odborníkem na psychologii a tak dále. Mluvili tam Češi i Němci. Nakonec tam byly i ty českoněmecké projekty, ale jiným způsobem.

**G.A.: Jak jsi vnímala naši spolupráci?**

**V.M.:** Protože to byla moje první práce a neměla jsem žádný praktický zkušenosti, tak jsem si říkala, že si nemůžu nic diktovat, nechala jsem se hodně vést, protože když člověk dělá první věc, tak si asi nebude úplně vyskakovat.

**G.A.: Nebylo to vedení pro tebe příliš těsné?**

**V.M.:** Mně to přišlo tak akorát, ale je možný, že pro nějakého jiného autora by to vedení mohlo být až moc těsný, ale mně to tenkrát úplně maximálně vyhovovalo, protože jsme spolu hodně hovořily na to téma, rozebíraly jsme to z různých úhlů. Možná tady bych jednu věc řekla. Mám radši osobní komunikaci, ne telefonickou, a to mi nebylo na začátku příjemný, že jsme se moc nemohly potkávat nad tím a hovořit osobně. Pak jsem si ale na ty telefony zvykla a zjistila jsem, že to funguje i takhle.

**G.A.: Vzpomeneš si na ten proces nahrávání se zvukovou technikou, jestli ti to dělalo problémy, nebo ne?**

**V.M.:** No, tak to mi dělalo značnej problém, protože nejsem příliš technickej typ. To byl pro mě opravdu oříšek, otázka, jak tohle zvládnou. Měla jsem k dispozici přístroj, kterej používá ČTK, se spoustou funkcí, ale mělo to i ty základní funkce, tak to nebylo zase tak složitý. Nechala jsem si to naštelovat a pak už jsem jenom zapínala a vypínala.

**G.A.: Co tě při tom natáčení bavilo, co tě rozptylovalo, a byl pro tebe problém mluvit s respondenty?**

**V.M.:** Určitě, ze začátku byl problém všechno, ale to hlavně proto, že se člověk opravdu stydí a pro mě bylo nejtěžší si zvyknout na sebe samotnou. Všichni respondenti mluvili úžasně. Ale ten šok z toho mého projevu, z toho jsem se vzpamatovávala docela dlouho a to bylo pro mě nejhorší, zvyknout si na sebe.

**G.A.: Jak sis představovala obecně spolupráci s dramaturgem?**

**V.M.:** Mně naprosto vyhovovala ta intenzita rozhovoru, jo, protože mám ráda rozebírání věcí opravdu z různých úhlů. Ale řekla bych, že jsem docela analyticej typ a potřebuju věci pojmut systematicky. Možná jsem si myslela, že to bude systematictější, že si člověk řekne - tady je záměr, jedna a jedna jsou dvě, udělej tohle a támhleto nedělej. Myslela jsem si, že některý věci jsou daný. A pak, když se člověk na něčem domluví, dojde k výsledku a myslí si, že už to bude ono, to bylo pro mě asi nejtěžší, že když jsme konečně dospěly k tomu onu, tak to ještě vůbec nebylo to ono.

**G.A.: Takže to je mínus, ale mělo to zároveň i nějaké plus?**

**V.M.:** Já právě neumím říct, že to bylo úplně mínus, to bych takhle neřekla, já jsem použila slovo nejhorší, ale myslím psychicky nejhorší. Kdybych nad tím ale uvažovala, jestli je to dobrý pro ten dokument, nebo není, no tak si myslím, že se to takhle nedá posoudit. Prostě je to nějaká cesta, kterou já uznávám, kterou respektuju a připadá mi v naprosto legitimní a může být i velmi přínosná, ale pro mě psychicky to bylo strašně náročný. Já jsem schopná improvizace, ale zase mám nějaký limity. Když jednou něco vymyslím, tak to udělám a už o tom nepřemýšlím, nebo jenom v sobě, ale už to pak do té práce nedávám.

**G.A.: A přineslo to něco té práci?**

**V.M.:** No já si myslím, že jo, že určitě. Protože ty jsi taková, že o tom přemýšlíš ještě ten den, kdy se to odevzdává, ale já si nemyslím, že to je špatně. Tohle je prostě tvoje cesta a myslím si, že to je přínosný. Že to je ale náročný nejenom pro toho autora, ale i pro další lidi, to asi jo.

**G.A.: Ted' záleží na tom, jestli o to někdo stojí? To je otázka.**

**V.M.:** Já myslím, že posluchač to nepozná.

**G.A:** **Myslíš, že kdybys věděla, co máš natáčet, kdy máš natáčet a co ti z toho přibližně vznikne, že to bude stejné, jako když tou cestou postupně procházíš?**

**V.M.:** Já myslím, že pro posluchače to není tak podstatný, že posluchač to nepozná.

**G.A:** **Nepozná, že je to předvymyšlený?**

**V.M.:** Já myslím, že ne.

**G.A.:** **Je to hodně náročné, ale pak jsou tam zároveň momenty překvapení. Čekáš, kdy nastane ten správný okamžik.**

**V.M.:** Akorát, že mi to připadá, že tenhle proces je sice nádhernej, ale je to nekonečný, že člověk může čekat donekonečna.

**G.A.:** **Já myslím, že donekonečna ne, protože jednou k tomu dojdeš, a když už to máš, tak to dál nehledáš. A jaký pro tebe byl proces stříhu, skládání, kompozice?**

**V.M.:** Já jsem si zkoušela něco nastříhat, ale dostaly jsme se do určitého časového presu, což vlastně nechápu, když na to byl rok. Připravovaly jsme ten pořad celý rok. Tady musím říct, že jsem to hodně podcenila a dělám to do určitý míry pořád. U té Němčiny v kontextu jsem to teda strašně podcenila. Bylo to proto, že jsem neměla zkušenost s dokumentem, a byť mi všichni říkali: „Nepodceňuj to“, tak jsem to prostě stejně podcenila. To stříhání je prostě neskutečně časově náročný. Bylo to dohromady asi deset hodin materiálu. A teď to všechno poslechnout a nějak se v tom vyznat. Opravdu na té Němčině v kontextu já jsem se ještě stříhat nenaučila, to až potom, až na vlastních podcastech. S tou Němčinou jsem si zkusila něco stříhnout a byla jsem z toho úplně hotová. Pak jsme se domluvily, že to nestíhám, takže jsem jela za tebou do Litoměřic, byla jsem tam dvakrát a řekly jsme si, že to budeme stříhat spolu u tebe v Litoměřicích. Ono se ale ve dvou moc stříhat nedá, povedlo se udělat nějakou verzi, ale pak jsi to vlastně dostříhala ty a nějak jsi to poskládala.

**G.A.:** **A jsi tedy tím pádem s tím dokumentem spokojená? Považuješ ho**

**za svůj?**

**V.M.:** No, já jsem s tím dokumentem hodně spokojená, ale je jasný, že kdybych to dělala úplně sama, tak bych to asi udělala trochu jinak, ale jsem s tím spokojená, protože jsme nad tím hodně hovořily a je to v podstatě tak, jak já to vidím.

**G.A.: Zjistila jsi během dokumentu něco? Něco, co jsi nevěděla?**

**V.M.:** No, asi jsem věděla, že nějaký proklamativní řeči jsou jenom řeči a ta pravda je jinde, že jo. Ale překvapilo mě, že tyhle různé organizace, které se vlastně snaží být přínosné a bijou se za tu spolupráci a vlastně za to dobro, tak člověka možná někdy od té pravdy oddalují. Myslím, že se do toho dokumentu moc proklamativních věcí nedostalo.

**G.A.: Když jsi pak pracovala na dalších dokumentech sama, pomohla ti nějak ta předchozí práce? Bylo ti to k něčemu? Ztotožnila ses s něčím?**

**V.M.:** Určitě se mi změnil přístup. Když jsme pak dělali s Mírou Buriánkem Komenského, tak jsem tohle měla hodně na paměti. Cítila jsem potřebu dívat na všechny nápady a promluvy z dalšího úhlu, nehledat jenom jedno vyznění.

**G.A.: Myslím si, že když jeden dokument uděláš poctivě a třeba i s určitou námahou, tak ti potom pomůže ve všech dalších. Když uděláš něco obtížného, tak ti to pak může zjednodušit něco dalšího.**

**V.M.:** Já si to taky myslím, ale je možný, že se člověk zbytečně namáhá, nebo trápí, nebo mučí. Zase bych to viděla z různých stran. Vidíš, už se to na mně podepsalo.

**G.A.: Setkala ses i s jiným způsobem dramaturgie na pořadu Ženy bohyně. Dá se popsat, v čem se tenhle způsob dramaturgie lišil?**

**V.M.:** Jiné dramaturgické přístupy... (dlouhý smích) Tak tam jsem se setkala s tím, že to toho dramaturga vůbec nezajímá (smích).

**G.A.: Třeba nám ti dramaturgové pomohli celý pořad zrytmizovat, ne? Jak jsme společně zažily.**

**V.M.:** (smích) To je ale potom rytmus. (smích) Jeden říká tohle a druhý úplně

něco jiného. To si člověk říká opravdu, že čtyři lidi na jedno dílo, to mi připadalo jako totální komedie. Na druhou stranu jsem se na tom pořadu hodně naučila, protože jsem ho měla celý na starosti. Ještě bych řekla, že je pro autora divný pracovat s dramaturgem, kterého ta látka prostě nebere, takže on si to třeba úplně neposlechne, nenaladí se, neporozumí. Trvalo to delší dobu a nešlo to úplně do hloubky, ale pak to asi ti dramaturgové nějak pochopili.

**G.A.: Co přesně ses takovou spoluprací naučila?**

**V.M.:** Co jsem se tam naučila? U nich byl prostě jiný způsob stříhání. Stříhali to, aby to bylo výstižný, to je asi dáno i formátem toho pořadu. Vlastně tím požadavkem srozumitelnosti, že jo. Mně to přišlo nejdřív úplně pitomý, ale pak jsem si na to nějak zvykla.

**G.A.: (smích) Tak to je asi úplně zásadní věta. A co tě tedy přiměje v autorské práci do budoucna pokračovat?**

**V.M.:** To je otázka, jestli se v tom rozhlase dá pracovat, anebo nedá. Je to potom takovej boj pro autora, který tu práci má fakt rád. Tu práci pro tu práci, protože fakt miluje zvuk a děláni těch pořadů. Když v sobě má ještě energii, aby to dělal, tak si myslím, že se ještě nějak bude snažit.

**Informace o autorce**

**Vanda Melicharová** (1987) studovala Germanistiku a Etnologii na Universitě Karlově, později dokončila studium na Fakultě sociálních věd UK, obor Žurnalistika. Vyučuje němčinu. K rozhlasové práci ji, mimo jiné, inspirovaly přednášky Václava Moravce a Josefa Maršíka o rozhlasové tvorbě. V současné době spolupracuje s autorem Miroslavem Buriánkem. Podílela se na vzniku rozhlasových dokumentů *Němčina v kontextu*, *Můj život s Komenským* či dokumentárního seriálu *Ženy Bohyně*.



### **10.3. V Trinksai fen jsme byli doma (ztracené hlasy)**

(premiéra: 23. listopad 2013)

### **10.4. Tygří lejno, voňavka a vetřelec (zahraniční inspirace)**

(premiéra: 15. červen 2016)

Autorka: Eva Blechová

Eva Blechová je v kontextu mého zkoumání zvláštní autorkou, jejíž základní charakteristikou je to, že sama sobě dává různé výzvy a s těmito výzvami se systematicky a po svém vypořádává. Tyto výzvy se netýkají pouze rozhlasového dokumentu, ale i jiných oblastí Evina života. Eva zároveň chce i nechce být rozhlasovou dokumentaristkou, spíše si zkouší, co jí tato tvůrčí oblast může nabídnout a co ona může nabídnout jí. Zdolá ji? Najde efektivnější přístup k tvorbě dokumentů? Dokáže natočit dokument-fikci? Dokáže spolupracovat s větším tvůrčím týmem? Dokáže vytvořit rozhlasový dokument, který by mohl obstát v zahraniční konkurenci? To a mnohé jiné na rozhlasovém dokumentu Evu zajímá.

Pro Evu práce na dokumentu nekončí premiérou jeho odvysílání, pečlivě a systematicky se věnuje tomu, aby její a naše společná poctivá práce nepřišla nazmar. Nenásilně a pozitivně propaguje svůj (náš) pořad. Zjišťuje možnosti, jak pořad uplatnit, kde je možné ho „zavěsit“ apod. Překládá scénáře do angličtiny, zajímá se o možnosti zahraničních prezentací. Účastní se mezinárodních rozhlasových přehlídek. Eva zkrátka vyzařuje sebevědomí. Díky svým jazykovým schopnostem a dlouhodobého zájmu o zvuk je o zahraniční produkci informovanější než já. Sleduje nové trendy, formáty, dokumenty, které získaly nějaká ocenění a snaží se z těchto dokumentů poučit, inspirovat se jimi. Díky naší práci, ale především Evinu sebevědomému přístupu, se náš pořad V Trinksai fen jsme byli doma ocitl na Prix Europa. Ačkoli má Eva zvuk natočený na kazeťák, důstojně pořad obhájí a získá pro nás řadu cenných zahraničních reflexí.

(Pro zajímavost: Já jedu se stejným pořadem na rozhlasovou přehlídku Report, pořádanou na Slapech, a získám nám se svým kouzlem osobnosti sice hezké, ale přeci jen čtvrté místo)

V této kazuistice bych ráda popsala dva pořady, na kterých jsme společně s Evou spolupracovaly, zejména z toho důvodu, že se jednalo o rozhlasové dokumenty zcela odlišné a v jistém smyslu naprosto nesouměřitelné.

***V Trinkseifen jsme byli doma*** byl dokument, v němž autorka zachycovala vzpomínky neodsunutých německých žen, které se narodily ve 20. letech minulého století na hranicích tehdejšího Československa v německé vesnici Trinksaien. Paní Severová, Boucká a Zettlová prožily většinu svého života na jednom místě. Do jejich osudů však zasáhla 2. světová válka a posléze odsun německých obyvatel ze Sudet. Pořad jsme tvořily společně z nahrávek, které měla Eva několik let ve svém domácím „archivu“. Vznikl do značné míry intimní dokument o pozapomenuté a málo připomínané součásti našich dějin.

***Tygří lejno, voňavka a vetřelec*** byl dokument o ženě, které se na půdě jejího domu usadila kuna. V tomto případě se jednalo o rozhlasový tvar na rozhraní dokumentu a fikce. Inspirací pro autorku byly úspěšné zahraniční rozhlasové pořady ***Gogolův Plášť*** Stevena Rajana z produkce BBC ve Walesu anebo ***Everything, Nothing, Harvey Keitel*** Pejka Malinovského. Eva ve své „dokukomedii“ tvůrčím způsobem zpracovala svůj vlastní příběh s kunou. Na tomto dokumentu jsme více spolupracovali už od počátku se zvukovým designérem Stanislavem Abrahámem a psychologem Vladimírem Chrzem. Jako tvůrci jsme v příběhu „nezvaného hosta“, kterého se Eva snaží zbavit, nacházeli i paralelu k tehdejší uprchlické krizi. Byli jsme však opatrní a báli jsme se provokující momenty příliš zvýraznit. Tím se stalo, že je téměř nikdo z posluchačů nezachytil.

Rozhovor s Evou jsme vedly v únoru 2022.

**G.A: Jaká byla tvá první zkušenost s rozhlasovým dokumentem? Proč ses pro tento žánr rozhodla?**

**E.B:** Rozhlasový dokument mě vždycky hodně zajímal, jenom jsem dlouho pracovala v prostředí byznysu, takže představa, že bych někdy mohla něco takového vůbec natočit, byla neuvěřitelná. Když jsem pak odešla z firmy, tak jsem si říkala: „Co bych se teď tak mohla naučit?“ Moje švýcarská kamarádka,

kteřou jsem znala z Paříže, mi řikala, že byla na úplně úžasném workshopu s Kaye Mortley v Arles.<sup>57</sup> Takže představu o rozhlasovém dokumentu jsem si udělala z jednoho týdnu v Arles. Tenkrát mě na tom bavilo, že to bylo hodně kolaborativní. Kaye Mortley nám neřekla, abychom dělali tohle a tohle, ale postupně jsme celý dokument odspoda nahoru stavěli. Chodili jsme natáčet různé věci, společně jsme je poslouchali a pak jsme celou věc skládali dohromady. Hodně mě tohle natáčení bavilo. Tématem byla řeka Rhône, která protéká městem, to je široké téma, takže můžeš točit cokoli. Jezdila jsem na kole podél řeky a zastavovala jsem se každých sto metrů u povodňové tyče a vždycky jsem řekla něco, co mě v tu chvíli napadlo. Bylo to hodně hravé, každý z těch šesti účastníků si něco točil, ale nevědělo se, jak to všechno bude do sebe zapadat. Takže takovou představu o rozhlasovém dokumentu jsem měla, ale pak bylo překvapivě těžké najít si svoje téma.

„*Trinksafen*“ jsem začala natáčet někdy potom, co jsem se vrátila nadšená z toho workshopu. Tenkrát mi připadaly hodně zajímavé česko-německé vztahy. V devadesátých letech jsem pracovala na Ministerstvu zahraničí, kde jsem byla součástí týmu, který domlouval česko-německou deklaraci. Zároveň jsem měla kamarádku, která měla chalupu v Krušných horách, a tak jsem se rozhodla, že natočím dokument o německých babičkách, které neodsunuly; mluvila jsem o tom tenkrát s dramaturgem Zdeňkem Boučkem.

Natočila jsem nějaký materiál a myslím, že to nebylo úplně špatný, ale pak jsem neměla žádného parťáka, se kterým bych to posunula, protože Zdeněk Bouček mezitím zemřel, takže pak někdy asi o sedm, osm let později, když ses objevila na KATaPu, jsem si teprve řekla, ty jo, tady dokumentaristka, rozhlas, dostala jsem impuls.

Zvuk mě už dlouho zajímal, jednou jsem se dokonce zúčastnila soutěže pro posluchače pořadu *Radiocustica*, kdy bylo za úkol sestavit z daných zvuků drobný útvar a přišlo mi neuvěřitelný, že si to člověk může dělat sám doma na koleně. Není to jako u filmu, že musíš mít střižnu a hodně peněz, profesionálního střihače, štáb. Tady si můžeš poměrně levně koupit střižací program a můžeš to dělat. Já jsem také pár let dělala krátké reportáže do Mozaiky, to bylo 2002 - 2004 a myslím, že to bylo tenkrát placený asi sto padesát korun za třiminutovou

---

<sup>57</sup> Kaye Mortley (nar. 1943) Australanka, žijící ve Francii, známá autorka featurů, bývalá manželka významného rozhlasového dokumentaristy Reného Farabeta

reportáž a mně to třeba zabralo dva dny. Dělal jsem například rozhovor s japanologem Geislerem a natočila jsem s ním čtyřicet minut, pak jsem do toho míchala zvuky moře, nějaký vlny, jánevímco a byly z toho tři minuty, takovej minidokument. Vždycky mě bavil stříh a to „komponování“, mix nebo já nevím, jak se tomu říká. To mi přišlo vždycky zajímavý, ale taky těžký.

**G.A: Jakou roli má rozhlasový dokument v té škále uměleckých aktivit, kterými se zabýváš?**

**E.B.:** Něco pořád píšu, teď jsem napsala divadelní hru, dělám dialogické jednání, dělala jsem divadlo, zajímá mě všechno, ale je fakt, že nejvíc jsem toho teď dělala v rozhlase, protože jsem tam cítila podpůrné prostředí a pro mě jsi tím podpůrným prostředím byla ty. Myslím si, že jsem v tom byla hodně zablokovaná, poslala jsem ti s velkými obavami tu verzi, kterou jsem měla nastříhanou. A už jenom to, že jsi řekla: „No, tak rozhodně nejsme na konci, ale možná by z toho šlo něco udělat:“, tak to pro mě bylo úplně zásadní.

**G.A.:** **Já si zase pamatuju, jak jsi přijela k nám domů a měla jsi dokonale připravený písemný materiál, přestože jsme teprve začínaly stříhat. Měla jsi nějaký tabulky, tam jsi měla přepsaný všechny promluvy a ty byly různě podtrhaný, začerveneňý. Prostě jsi měla výborný přehled o tom materiálu. Já z toho byla překvapená, protože u žádného jiného autora se mi tohleto nestalo.**

**E.B.:** Já jsem taková systematická, i když upřímně řečeno, ráda bych to dělala nějak jednodušeji, ale vlastně nevím, jak. Jak to dělají jiní autoři, že si to pamatují, aniž by si to přepisovali? Jak to dělá Tomáš Procházka? Myslím si, že to chce udržet balanc mezi systematickostí a nějakou intuicí. V tom je ten dokument zajímavý, že je tam obsah, ale musíš ho nějak skloubit s tou hudebností, rytmičností. Já si pamatuju, že jsem u tebe byla asi desetkrát, dělaly jsme to hodně dlouho. A to přesto, že jsem to měla připravený. Pořád jsme to stříhaly, aby to bylo kratší a kratší, já už si nepamatuju, jestli tam ta prvotní struktura nějak zůstala, ale vlastně ne, úplně jsme to přeházely. Dělal jsme to takovou hodně mravenčí práci, pořád jsme to poslouchaly dokola. Pamatuju se, že jsem v tom původním sestřihu vystříhala místa, kdy přicházím na návštěvy k těm babičkám, kdy mi třeba nabízejí, abych si nazula bačkory a díky tobě jsem je tam zase vrátila, protože i tahle místa hodně vypovídají o tom, jaké ty ženy

jsou.

**G.A:** Mě na tobě zaujalo, jak si práci umíš rozdělit, vždycky jednou za půl hodiny jsi řekla: „Tak, pochválíme se a dáme si dort.“ A to mi přišlo hrozně legrační, protože já když něco dělám sama, tak si ráno sednu a kromě nutných přestávek od toho v noci vstanu a jsem úplně rozsekaná, unavená.

**E.B.:** To víš, já se pohybuju v tom školicím prostředí, tak na to věřím, že se dá hodně věcí vyřešit lepším procesem. Mně se zdá, že takovéhle drobnosti při práci hrozně pomáhají. Když jsem psala doktorát, tak jsem najela na takovej systém, jmenuje se to Pomodoro, podle toho rajčatovýho časovače, a každých dvacet pět minut jsem si dala přestávku. Dvacet pět minut fakt pracuju, nečůrám, nečtu si internet, nedělám si čaj a tak, a pak si dám pět minut volno a pak zase dvacet pět minut.

**G.A.:** Došla jsi k nějakému poznání, jak udělat efektivně rozhlasový dokument?

**E.B.:** Co pro mě bylo nový a co se mi teď spojuje s tou Kaye Mortley, že se to nedá úplně naplánovat. Kdyby to bylo jenom o tom obsahu, tak si to prostě napíšu a pak si to nějak logicky setřídím a je to, ale tady přece jenom, jak člověk pracuje s nějakou kombinací logiky a něčeho trochu náhodného, nějakýho rytmu a intuice... Jsou tam informace, ale je tam i poezie. To je myslím obecné, co se týče tvůrčího procesu, že to úplně naplánovat nejde, nebo jen do jisté míry.

**G.A.:** Dokážeš nějak rozlišit nahrávání a pak proces tvorby u „Trinksaifen“ a potom i u té „Kuny“, protože to jsou úplně rozdílné věci?

**E.B.:** To nabírání materiálu u „Trinksaifen“ mi vlastně nepřišlo tak složitý, protože tam bylo hrozně důležitý, že mě kamarádka představila těm babičkám. To je padesát procent úspěchu a myslím si, že v tom jde o typ respondenta. Prostě osmdesátiletá babička ráda mluví o svém životě, myslím, že to nebyl složitý respondent. Plus jak pracuju jako kouč, tak myslím, že poslouchat docela umím. Takže tam jsem spíš měla problém s technikou, to nám pak vyčítali trochu v tom Berlíně (na soutěži Prix Europa 2013, kam byl dokument nominován, pozn. G.A.), že občas je to technicky blbě nahraný, že měl být mikrofon blíž, nebo že nemá být mikrofon na stole, když ona bouchá do stolu.

Kaye nás to samozřejmě učila, všechno jsem věděla, ale v konkrétní chvíli si na to člověk nevzpomene.

**G.A: Musela jsi řešit nějakou etickou otázku?**

**E.B.:** Jediný, co jsem řešila, že ty babičky se navzájem tak trochu pomlouvaly a kdyby byl člověk investigativní novinář, tak by samozřejmě po tom šel, tak by se ptal: „A co vy jste dělala za války?“ A teď prostě děláš dokument, no, nepřišlo mi to pro ten náš dokument úplně zásadní, ale možná to byla chyba, to vlastně nevím.

**G.A.: Podle mě to nebyla chyba, ale chápu, že by to pro některé lidi mohlo být zajímavější, v nějakém ohledu více vypovídající.**

**E.B.:** Ve filmovém dokumentu taky jsou dokumentaristi, kteří jdou více po srsti, a tím pádem jim toho lidi víc řeknou, anebo máš ty, kteří je víc tlačí, a pak tam mají víc těch kontroverzních, nebo šokujících momentů. Myslím, že to hodně záleží na tématu.

**G.A.: To mě přivádí k otázce, proč jsi ve svém druhém dokumentu úplně změnila styl?**

**E.B.:** Mně baví zkoušet si různé věci. Když jsme skončili „*Trinksaifen*“, tak jsem si neuměla představit, že pojedu třeba na Šumpersko a udělám to samý na Šumpersku. Vlastně by to asi bylo taky zajímavý srovnání, ale já nevím. V tu chvíli po dokončení mám asi chuť dělat něco úplně jinýho.

**G.A.: Myslím si, že je to takové tvoje specifikum, protože když vezmu autora, kterého v té své práci nemám, Miloše Doležala, tak on přece točil převážně příběhy hrdinů z druhé světové války, tím tématem od malička žil a zajímalo ho do hloubky.**

**E.B.:** Já osobně jsem si to vyzkoušela i ve svém vlastním životě, že prostě měním práci, měním všechno. Vypovídá to hodně i o osobnosti toho autora. Já se časem nudím a potřebuju nové téma. Dlouho jsem si to vyčítala, že asi Nobelovu cenu nedostanu, když budu dělat každé tři roky něco jiného, ale myslím si, že u dokumentů to nevádí. Miloš Doležal jde do hloubky, já ho obdivuju, ale já bych to takhle neuměla. A myslím, že určité výhody má i ta šířka, ta témata se ti nějak propojují a v jednom se naučíš něco, co použiješ

jinde. Takže si myslím, že dokument je zajímavý prostředek, nebo jak to říct, aktivita pro lidi, kteří jsou i v té šířce. Že se tam můžou zapojit jak takový ti „hloubkaři“, tak ti „šířkaři“.

**G.A.: Mně se zdá, že pro tebe jako pro autorku hrají velkou roli výzvy.**

**E.B.:** To je pravda. Třeba při tom „*Trinksaifen*“ byla výzva vůbec natočit ten pořad, mít odvysílaný první dokument, ale pak, když mám jeden dokument, tak proč bych dělala jiný podobný? Další výzva byl ten dokument o kuně, to byla chvíle, kdy jsem dopsala doktorát, což znamenalo, že jsem dlouho seděla sama doma a psala, a najednou jsem měla chuť pracovat v týmu. Takže ta „*Kuna*“, to byla jednak výzva natočit nějaký zábavnější téma, víc legrace, víc o sobě a tak, ale taky tam byla výzva, jestli se to dá dělat nějak víc s druhými lidmi. Protože musím přiznat, že moment, který si pamatuju jako frustrující z „*Trinksaifen*“ je, že jsme dorazily do nějakého studia se zvukařem, v životě jsme se s ním neviděly, on o tom nevěděl nic. Pak jsme za osm hodin měli dát dohromady ty naše celkem ambiciózní zvukový plány, a jak to s tebou bylo krásný, tak tohle mi přišlo blbý. Byl to dobrý zvukař, ale za osm hodin se to prostě nedá zvládnout tak, aby ten zvuk byl mnohovrstevnatý a propojený s obsahem. Proto jsem tu „*Kunu*“ chtěla dělat rovnou se zvukařem Standou Abrahámem hned od začátku. Došlo mi, že tehdy na Prix Europa věci, který mi se nejvíc líbily, byly opravdu dělaný ve velkém souznění se zvukařem. Oni to dělali od začátku společně, dva Francouzi to byli, nebo tam byl člověk, který si sám dělal sound design a přišlo mi, že když to má k něčemu vypadat, že se to musí dělat takhle.

**G.A: Vzpomínám si, že jsme se snažily toho prvního zvukového mistra nějak dostávat do dobré nálady, pozitivně k němu přistupovat, snažily jsme se ho namotivovat, aby v tom „jel s námi“. Pak se do toho trochu zapojil. Ale bylo to těžké.**

**E.B.:** Mně to přišlo absurdní, že jsme si k tomu sedli my tři a ani jsme si pořádně neřekli, kdo je kdo. Kdyby to bylo dneska, tak už bych to neudělala. Dneska už bych řekla, ne, tak nejdřív půjdeme na kafe a řekneme si, co od toho kdo chce a tak, co kdo umí a neumí, víš... Taková divná představa, že tři úplně cizí lidi si sednou k mixážnímu pultu a začnou něco společně vytvářet. Tady možná najednou narážíme i na tu instituci.

**G.A: Nevím, jestli jsi jako autorka nějak vnímala instituci rozhlasu**

## **v průběhu tvorby těch dokumentů?**

**E.B.:** Já nevím, kamarádím se s vámi, různými lidmi, kteří v rozhlase pracují, tak spíš mám nějaký informace od vás, kteří jste uvnitř, a instituci samozřejmě jako externista nemůžu posoudit. Pro mě byla velká čest, že se odvysílá můj dokument na Vltavě, co víc chci, že jo. Pro mě bylo skvělé, že jsi tam byla ty a že to takhle šlo, ale jinak ty dvě frekvence ve studiu byly hodně divný. V té zvláštní proporcii toho času, který jsme na tom strávily my dvě. V Mozaice mi taky vysvětlovali staří šibři, že se nemůžu patlat se třema minutama několik dní. Tak, kdybych třeba s Mozaikou se patlala hodinu a pak ve studiu deset minut, tak to bylo fajn, jo, ale my jsme na tom strávily sto hodin, nebo já nevím kolik, ale vím, že to bylo strašně hodin.

## **G.A.: Co jsi jako autorka, která už měla nějakou předchozí zkušenost se zvukem, očekávala od dramaturga, a čeho se ti nakonec dostalo?**

**E.B.:** No, byla jsi pro mě autorita, někdo, kdo má hodně dokumentů za sebou a ví, jak se to dělá a jak to probíhá. Takže to pro mě jako pro nováčka bylo úplně zásadní. Ve svém doktorátu mám celou kapitolu o tom, jak podpořit tvůrčí proces. Takový základní level, na který se zapomíná, je, že prostě jenom někoho zajímáš, že někoho zajímá to téma a někdo, například Gábina, je ochoten to s tebou hodiny a hodiny poslouchat. A potom jsi nad tím měla jako dramaturg konkrétní připomínky. Řekla bych, že ta rovina, někoho ho to zajímá, ta je svým způsobem ještě důležitější než konkrétní připomínky.

## **G.A.: Mně vlastně taky nakonec připadá nejdůležitější, že o tom třeba hodiny a hodiny mluvíme a že si na to dáme čas.**

**E.B.:** No a za tím časem rozhovoru stojí, myslím, takový předpoklad, že kdyby to byla úplná blbost a já bych byla úplnej autorskej pitomec, tak by se mnou přece Gábina netrávila tři hodiny u sebe doma v neděli odpoledne. Nejde třeba ani o ten rozhovor samotný, ale tím vlastně vysíláš autorovi signál, že se o něj zajímáš jako o tvůrčí osobnost a taky o to téma. Třeba si pamatuju, jak jsme se smály tomu, že ta jedna babička říká, že na stromě visely žaludky, místo žaludy (protože se česky naučila v osmnácti), a že jsme se tomu společně smály třeba padesátkrát. No a potom občas když se člověk ztratí, tak nějaký ty věcný připomínky, určitě jsi tu strukturu hodně posunula od toho, s čím já jsem tenkrát přišla.



**G.A.: Takže nemáš pocit, že bych tě do něčeho tlačila?**

**E.B.:** A ty máš pocit, že jsi mě do něčeho tlačila? Vlastně si pamatuju, že při tý „Kuně“ jsi mě tlačila k tomu, abych znovu nahrála tu scénu se šamanem. Byla jsem u něj jednou a udělala s ním rozhovor, a tys mě pak posílala zpátky, abychom tu meditaci natočili v reálném čase a prostředí tak, aby to bylo věrohodnější. A mně se do toho nechtělo. Nechtělo se mi ho už otravovat. Nepovažuju to ale za nucení. Je to spíš jako když nutíš dítě about si přezůvky. Nakonec si myslím, že to bylo pro tu „Kunu“ dobrý, že to bylo dobře natočený, myslím, že to je nakonec jedna z nejhezčích pasáží. U „Trinksaifen“ jsi mě přesvědčila, že mám vrátit do pořadu věci, který jsem předtím vystříhla, obouvání bačkor, pití čaje a podobně.

**G.A.: Co pro tebe bylo odměnou za práci a vůbec otázka odměny? (dlouhý společný smích)**

**E.B.:** Tak asi takový ty věci, co ti říkají všichni, nějaká možnost tvorby, sebevyjádření a sdílení nějakých svých věcí. Myslím, že je to úplně jiný u „Trinksaifen“ a u tý „Kuny“, že u „Trinksaifen“ jsme po odvysílání třeba dělali rozhovor s Lukášem Mikšíčkem ze sdružení Antikomplex a on říkal, že to jsou vlastně hlasy, který jsou ztracený, že s takovýmhle přízvukem už nikdy nikdo mluvit nebude. Takže jsem měla pocit odměny, když on říkal, že tím zachycuju něco jako vymírající druh a kdybych to nenatočila, tak to prostě natočený nebude a nikdo už to nikdy neuslyší. Takže to je jedna odměna. A ta „Kuna“ byla spíš poloviční fikce. Pro mě to byla výzva zkusit si, jestli nějaký takový tvar jsem schopná nebo jsme schopný dát dohromady. Tou odměnou byla možnost sebevyjádření. A když jsem byla v Brně u Martiny Pouchlé na veřejném poslechu v rámci Audiocafé, kde to poslouchali studenti, tak to, že prostě lidi rozesměješ, no. Myslím si, že „Kuna“ je chvilka docela vtipná a když tam sedí, já nevím, padesát studentů a když se smějou, tak to je fajn. Nebo můj bratr to pouštěl dětem v autě a děti pak říkaly, že to bylo vtipný, no tak to je takový hezký, když dokážeš lidi rozesmát.

**G.A.: To je to nejlepší.**

**E.B.:** No a pak, že to bylo poslaný do Berlína na Prix Europa, to je taky odměna. Myslím si, že ty diskuse tam probíhaly hezky, že to nebylo jenom hodnocení, ale že fakt se o tom diskutovalo a někteří lidé říkali, že se jim to líbilo, a nějaká paní

zase, že jí to přišlo jako nějaký ztracený Indiáni v kopci, že si úplně představovala ty chaloupky. Byla to Angličanka, nebo Holanďanka, člověk, kterej žije někde úplně jinde a ty mu můžeš něco zprostředkovat. A tam mi taky došlo, že je trochu nevděčný natáčet dokumenty v češtině, protože padesát procent krásy našeho dokumentu je v tom, jak ty babičky mluví, že ta slova a přízvuky jsou opravdu nepřeložitelný. To vyznění nikdy v tom jiném jazyce neuděláš.

**G.A.: A finanční odměna? Co si o tom myslíš?**

**E.B.:** No, to vůbec ani nevím, kolik za to bylo peněz. Asi osm tisíc. (smích) No tak to se asi nedá dělat pro finanční výnos, to asi jako motivace nefunguje.

**G.A.: Proč by ses do něčeho podobného pustila, nebo případně nepustila znovu?**

**E.B.:** Proč nepustila? Asi kvůli tomu zvuku. I když si myslím, že zvukaři jsou skvělý, tak si říkám, že buď bych se musela sama naučit zvukový design, alespoň do nějaké úrovně, anebo být nejlepší kamarádka s nějakým zvukařem, dělat ten projekt od začátku s tím, kdo ten zvuk, tu kompozici a ten rytmus ovládá. Mě hodně zajímá a víc energie jsem schopná dát té části obsahové, ale tomu zvuku jsem se zatím pořádně nevěnovala. Mně se líbí dokumenty, který jsou zvukově nápaditý. Takhle ti připadá, že děláš práci jenom jednou rukou. Ta spolupráce tak vypadá i proto, že je to tak málo placený. To jsme si zažili na „Kuně“, že já jsem se snažila ten tým nějak dávat dohromady, ale vlastně pro nikoho to nebyl ten hlavní projekt. Ty jsi v tu dobu měla malý děti, Standa měl jiný projekty, Vladimír měl jiný projekty. Takže potom se jenom sejít v nějakém modu, aby se dalo pracovat, to bylo dost náročný. Takže to by mě asi odradilo. No a co by mě motivovalo, to by byl asi zase spíš nějaký ten tým, než téma. Samozřejmě, že kdyby bylo téma, o kterém bych si myslela, že je zásadní ho natočit, tak jako měl třeba Slávek Kepř, tak bych to asi udělala. Od doby těch dvou dokumentů jsme spolu dělaly i dvě krátké rozhlasové hry, tak v něčem je to samozřejmě jednodušší, protože nemusíš tolik řešit ten technický aspekt. Já nejsem autorkou toho celého, prostě napíšu text, ale pak to posunu třeba na režiséra nebo dramaturga nebo zvukaře, takže ten zvuk řeší někdo, kdo to umí líp než já. V dokumentu mám pocit, že bych měla nějak řešit zvuk já a já to vlastně neumím dostatečně dobře, aby to naplnilo moje ambice.

Ale teď, jak o tom mluvíme, tak samozřejmě mám chuť si něco natočit.

**G.A.: A co zpětná vazba?**

**E.B.:** Já si myslím, že hrozně fajn jsou ty poslechy, i to Brno, nebo jak jsme byly v Lipsku (veřejný poslech v rámci lipského knižního festivalu v roce 2018, pozn. G.A.), myslím, že by to v rozhlase měli dělat pro mentální zdraví autorů, takové poslechy, nebo ty festivaly, nebo prostě cokoliv, člověk si pak nepřipadá tak sám.

**G.A.: Co ti konkrétně přináší, když pracuješ v týmu?**

**E.B.:** Mně prostě přijde, že jednak jsou ty výsledky lepší a taky ten proces je pro mě zábavnější, že se to násobí. A pak bych řekla ještě jednu praktickou věc, že totiž tím odvysíláním dokumentu, nebo tím, že to prostě doděláš, tak to je jenom půlka té práce. Pak by měl člověk půlku práce strávit tím, že bude ten svůj dokument propagovat.

**G.A.: Takovou poznámku jsem si k tobě napsala, že jsi vlastně jediná autorka, která umí svůj pořad propagovat. Já osobně toho nejsem schopná vůbec. Pro mě práce na dokumentu končí jeho dokončením a už nedokážu ten dokument samotný nějak propagovat a někam s ním jet, diskutovat o něm, už se mi na to nedostává energie. Ty jsi vlastně udělala velkou práci tím, že jsi obesílala různé lidi a reálně se účastnila i mezinárodních setkání. Vyloženě aktivně jsi usilovala o zpětnou vazbu.**

**E.B.:** No, mně připadá, že se jinak člověk nebude vylepšovat, pokud nedostane zpětnou vazbu, že to je součást té odměny, jo, i když ta zpětná vazba bude negativní, nebo někomu se to nebude líbit, tak o tom názoru budu vědět. Myslím si, že tu propagaci hlavně neumí dělat rozhlas. Třeba spisovatel Jaroslav Rudiš napíše knížku a pak má sto autorských čtení. Napsat knížku je třetina práce, ale dvě třetiny práce jsou s tou knížkou jezdit, dělat čtení, dávat rozhovory. U rozhlasového dokumentu si můžeme stěžovat, že nikdo nepíše kritiky, že si toho nikdo nevšímá, že to Vltava nepropaguje, ale taky toho můžeme udělat dost sami, abychom to zpropagovali víc.

**G.A.: Ty osobně k tomu máš i určité předpoklady, zabýváš se tím částečně i ve své profesi koučky, takže to vlastně umíš, ale pak jsou autoři, kteří jsou vyloženě introvertní. Vlastně si kladu otázku, kdo to má vlastně dělat. Já už většinou tu energii nemám, nehledě na to, jak málo**

**je ta práce placená.**

**E.B.:** Víš co, tak já jsem jela do Berlína na Prix Europa na týden na vlastní náklady. Takže kdybych ty peníze neměla nebo ten čas, no tak bych nikdy neslyšela, jak se tam mluví o „Trinksaifen“, takže tak.

**G.A.:** Pro mě jsou asi ze všeho nejzajímavější ti autoři. Ty jako Eva Blechová máš nějaký způsob přemýšlení a nějak nad tím dokumentem uvažuješ, Tomáš Procházka jinak, Slávek Kepřt jinak...

**E.B.:** Myslím si, že ty se hodně umíš přizpůsobit těm kterým lidem. Ty mi neřekneš: „Tvoje tabulka je pitomá, pojďme to dělat jinak. Ty řekneš: „Jé, ty máš tabulku, to je zajímavý, podívejme se do tabulky.“ Dokážu si představit, že jiný dramaturg se stejnou zkušeností by mohl v tuhle chvíli říct: „Nenene, já s tabulkama nepracuju, nikdy jsem to takhle nedělal, já už jsem udělal patnáct dokumentů, Eva neudělala žádné, takže to budeme dělat po mém a zapomeň na svoje tabulky.“

**Mezinárodní ohlasy k dokumentu V Trinksaifen jsme byly doma (především ze soutěže Prix Europa)**

*„ Co mne nejvíce zaujalo, byly postavy, jejich přítomnost. Písně oživily atmosféru a já se cítil jako bych byl s postavami přímo na místě.“*

*„Díky tomuto pořadu jsem si vzpomněla na svou matku a babičku, a to, co jsme sdílely, autorky vytvořily velmi ženskou atmosféru.“*

*„To, co mě tak dojalo, bylo něco, co bych nazvala „domácí atmosféra“ – jak u postav, tak u Evy – v tónu hlasu a v těch obyčejných chvílích – při půjčování pantoflí nebo zouvání bot.“*

*„Ty ženy mi připadaly jako poslední indiánský kmen ztracený v horách. Bylo to velmi dojemné.“*

## **Komentáře obsahu**

*„Byl to velmi příjemný způsob, jak se dozvědět něco o historii prostřednictvím příběhů těch „malých“ lidí - obsahově to pro mě bylo důležité.“*

*„Je to moc pěkný pořad, ale zároveň mi chybělo několik kritických otázek - vztah Čechů a Němců byl velmi komplikovaný, líbilo by se mi, kdybyste ho více zdůraznily.“*

## **Komentáře k užití zvuků**

*„Je to dobrý příklad toho, že věnovat pozornost pouze několika zvukům může být důležité... Byl to zvuk šoupání nohou na podlaze a zmínka o ponožkách a botách - bylo tam jen pár detailů, ale udělalo to hodně, charakterizovalo to místo a dodalo mu to atmosféru.“*

*„Líbilo se mi to... Nechaly jste tam pár částí, které bychom obvykle nechali na podlaze střížny - například tu část, když ti říká, co máš dělat s čajovým sáčkem, nebo když pouští ven kočku... Všechny ty části vytvořily pro posluchače krásnou atmosféru.“*

*„Líbil se mi ten moment, kdy jedna z dam zpívá spolu s ostatními, pak začne zpívat sama a bez doprovodu, pak je chvíli ticho a ona říká "Hop!!" Je to prostě krásná práce.“*

*„Došlo k transformaci zvuků - zvuky, které nám mohou připadat nostalgické, jako třeba bučení krav nebo mňoukání kočky, dostaly jiný význam, byly znepokojivější.“*

*„Líbilo se mi tempo a to, jak se vracely zvuky, ty malé detaily, které jste se rozhodly ponechat. Kočka, která se vrátila domů, byla to hezká metafora.“*

*„Bavilo mě ‚ekonomické využití‘ zvuků - bylo jich ‚jen‘ několik - ptáci, kohout, potůček - často přidáváme příliš mnoho zvuků, které přehlušují ‚myšlenky‘, tady tomu tak nebylo.“*

*„Líbilo se mi, jak (ženy) zpívaly - mezi písněmi a rozhovorem pro mě byla silná vazba, písně nebyly jen ‚ilustrativní‘.“*

*„Souhlasím... pořad se mi moc líbil - jen se ptám, zda byl dobře zvolen hlas vypravěče... já bych možná dala přednost hlasu ženskému.“*

*„Když jsem poprvé slyšel slova obecní kroniky, pomyslel jsem si, že to není příliš vynalézavý způsob, jak přijít k informacím, ale když se čtení opakovalo, najednou se proměnilo v něco opravdu zajímavého – jak se může neemocionální výpověď stát emotivní. Myslím, že to bylo uděláno velmi chytře.“*

### **Komentáře posluchačů získané při jiných příležitostech**

*„Rád bych ocenil něco, co dokument velmi dobře ukazuje – mizející svět německé menšiny u nás. Pro většinu lidí je těžké si představit, že tento svět existoval. Stále je, i když většina Němců v ČR je zvyklá své ‚němectví‘ skrývat, ale podobné staré dámy jako v dokumentu jsou stále kolem nás. Je úžasné je potkat a je zajímavé poznat díky nim svou zemi. Ony tu žijí, mají to tu rády, jejich vztah k místu je často silnější než u některých Čechů, ale oni tu zemi vidí jinak. Myslím, že je velmi obohacující vidět tuto zemi jejich očima a skrze jejich příběhy. Pokud tedy máte příležitost setkat se s německou menšinou, využijte ji.“*

Ondřej Matějka, ředitel sdružení Antikomplex, během debaty v Českém Rozhlasu Vltava po vysílání pořadu v březnu 2013.

*„Velmi dojemné bylo slyšet na konci tu dámu zpívat (českou) hymnu v němčině! Když jsem se od vás dozvěděla, co bylo za tím, bylo to ještě dojemnější. Když se hlas na konci začne trást, tekly mi i slzy...ten příběh a historie nás spojuje...“*

Anja Struchholz, Německo

*„Dokonce i bez znalosti jazyka, tolik z toho, kým jsou, z prostředí... to všechno můžeme pochopit.“*

Elsa Powel Strong, USA

*„Je úžasné, že se vám podařilo zachytit hlasy těchto starých dam. Československou hymnu jsem nikdy neslyšel zpívat v němčině, o tom, se v komunistických školách nemluvalo. Se svými 37 minutami by se váš dokument ve skutečnosti hodil do školní hodiny dějepisu.“*

Ton Eres, Česká Republika

### **Reflexe studentů k dokumentu *Tygří lejno, voňavka a vetřelec***

*„Jako třetí dokument byl zvolený příběh autorky, které se usadila na půdě kuna. Příběh, který vlastním stylem předal informaci o tom, jak zásadní skutečností v životě člověka to může být. A navzdory humorným prvkům i to, že se taková skutečnost může podepsat i na našem osobnostním vývoji. Tudiž hlavně díky zábavné formě a zdánlivě odlehčujícímu tématu mi tenhle dokument odkryl další možný způsob, kterým se lze v audio-dokumentární tvorbě vydat – v kontrastu s minulým snímkem, ze kterého na mě dýchaly tíživé politické otázky. Ale i téma zdomácnělé kuny, jak jsem shledal, může mít velkou hloubku a zasahovat každodennost mnoha lidí fatálním způsobem. Výběr třetího dokumentu nevnímám tak pouze jako pragmatickou volbu – abychom si jako posluchači odpočinuli, ale podle mě i jako vhodně umístěné upozornění, že i každodenní příběhy jedinců nemusí nutně zapadnout do škatulky odlehčujících zábavných témat.“*

*„Ze začátku jsem měl s trochu infantilním humorem problém, ale nakonec jsem se několikrát upřímně a hlasitě zasmál. Dokumentární drama mělo být metaforou na uprchlickou krizi, která zasáhla Evropu. Sám jsem to nepoznal.“*

*„Nabídnuté dokumenty Matematika zločinu anebo pro mě až lehce šílené Tygří lejno, voňavka a vetřelec, kde se stále něco dělo, mi více rozkryly, kam až lze ve*

*zvuku a při práci s ním zajít."*

*„Rozhodně nejvtipnějším a nejzábavnějším dokumentem bylo dílo Evy Blechové Tygří lejno, voňavka a vetřelec. Nikdy by mě nenapadlo, jak lze na základě takové „triviální“ věci natočit tak dobrou komedii. Chápu, že pro autorku dokumentu ten noční hluk musel znamenat peklo, ale je tam nádherně popsána cesta od naprosté nenávisti ke smíření až po kamarádství s kunou. Vidím v tom i jisté poselství pro všechny lidi, kteří se za každou cenu snaží změnit něco, co není v jejich moci. Dalším velmi silným zážitkem pro mě byla její návštěva šamana. Tato část byla nahraná neskutečně reálně a uvěřitelně. Chvíli jsem měla pocit, že tam jsem s ní."*

*„Velice zajímavá pro mě byla dokukomedie Tygří lejno, voňavka a vetřelec Evy Blechové a to hlavně kvůli její formě. V debatě v menších skupinkách jsme se nemohli dohodnout, zda byl dokument opravdu podle skutečnosti, nebo zda všechno v něm bylo smyšlené. Po debatě s autorkou jsme se dozvěděli, že byl z části pravdivý a z části se držel fiktivního scénáře. To pro mě bylo inspirací pro vlastní tvorbu, protože jsem pak přemýšlela nad tím, do jaké míry budeme vytvářet a v dokumentu předčítat scénář, a do jaké míry použijeme „autentické“ nahrávky."*

*„Jako posluchačka se nemůžu zbavit dojmu, že dokument byl víc inscenovaným dílem, než kouzlem okamžiku. V souboru všech dokumentů vyčnívá svou nápaditostí, zvukovostí i pohledem do nitra samotné autorky. Tu a tam se dotýká absurdna, které může být pro posluchače málo uvěřitelné. Za cíl si však klade posluchače pobavit. A to se daří."*

## **Informace o autorce**

**Eva Blechová** (1968) je autorkou několika rozhlasových dokumentů a her pro Český rozhlas Vltava. V roce 2013 byl její první dokument o sudetských ženách "V Trinksaiifen jsme byly doma" nominován na Prix Europa. Hry "Pro Patria Mori" a "Audies - až po uši" byly oceněny na Prix Bohemia a na Prix Marulič. Její adaptace románu Iana McEwana „Skořápka“ získala 3. místo na Prix Bohemia 2021, byla na shortlistu Prix Italia a jedním ze tří finalistů BBC Audio



Awards 2022. V roce 2018 Eva moderovala International Feature Conference v Praze, v roce 2019 byla členkou poroty pro kategorii dokumentů na Prix Bohemia Radio. Eva Blechová se také věnuje koučování a vedení rozvojových seminářů v ČR i v zahraničí. Studovala na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU u profesora Ivana Vyskočila. Zajímá ji improvizace, tvořivost a dialog. Žije střídavě v Praze a v Londýně.

## 10.5. Když jsem bejval tramp (pořad o ničem?)

(Premiéra: 4. listopad 2021)

Autor: Tomáš Procházka

Dalším příkladem autorské osobnosti je zvukový experimentátor, hudebník a divadelník Tomáš Procházka. Tento autor má dlouholetou zkušenost s prací se zvukem, není však svou tvorbou propojen výhradně s institucí rozhlasu (i když s rozhlasem často spolupracuje), ve své tvorbě vychází z chyby, náhody a terénních nahrávek.

Tomáše jsem poprvé viděla asi před více než dvaceti lety ve sklepě DAMU, kde hrál jako loutkoherec stínové představení o tučňácích, kteří objevovali Ameriku. Tento „prazážitek“ mě ovlivnil natolik, že jsem Tomáše jako herce a vůbec jako tvůrce začala více sledovat. Nějakým způsobem mě fascinoval jeho neemocionální herecký projev. Zdálo se mi, že Tomáš dělá všechno s neuvěřitelnou lehkostí, hraje divadlo tak, jakoby nehrál, nepitvoří se, nepřehrává, jen naprosto přirozeně dělá svou hereckou práci. Byl to pro mě tak trochu balzám na rozjitřené nervy, neboť jsem jako studentka činoherní dramaturgie byla v té době spíše v kontaktu s herci silně prožívajícími emoce na jevišti i ve skutečnosti.

Tomáš byl, mimo jiné, členem několika hudebních skupin, experimentoval s hudbou, se zvukem. Ve všech těchto uměleckých disciplínách se projevovala jeho nezávislá osobnost a to vše se později zúročilo i v oblasti rozhlasového dokumentu.

Když jsem po DAMU začala pracovat v Českém rozhlase, domluvili jsme se s Tomášem na první spolupráci. Vznikl rozhlasový experiment *Zmáčkni knoflík aneb U Ondry na chatě*, o němž jsem v této práci už hovořila. Autor v něm využíval vlastní zkušenosti se zvukem a schopnosti vytvořit pomocí hudby a záznamů reality zvukovou kompozici. Navazoval tím na svou hudební historii, na experimentální tvorbu pro rozhlasový cyklus *Radioateliér* i na „sběr“ terénních nahrávek.

Od spolupráce s Tomášem jsem si slibovala jakési oživení rozhlasového dokumentu, nabourání stereotypu, rozšíření zvukových možností a přístupů

k tvorbě. Fascinovalo mě, s jakou lehkostí a samozřejmostí tvoří, i to, že se neuchyluje k žádným předpřipraveným řešením. Výsledný zvukový tvar netrpěl známkami „upocenosti“, přehnaného cizelování, byl výsledkem soustředění autora v dané chvíli, přirozeného tvůrčího napojení. Tento způsob práce mi připadal svobodný, inspirativní. Velmi se lišil od mého „snaživého“ přístupu k rozhlasové práci.

Když jsme po nějakém čase začali s tímto autorem spolupracovat na dalších pořadech, ukázalo se, že si chce Tomáš v oblasti rozhlasového dokumentu vyzkoušet jinou tvůrčí polohu, než jaká mu byla vlastní. Chtěl se vědomě odklonit od práce se zvukem, kterou podle svých slov „už uměl“ a pokoušel se v pořadech vystupovat spíše jako nezávislý reportér. Jako dramaturgyni mě tento Tomášův nový přístup moc netěšil, připadalo mi, že odklon od zvuku není dobrým řešením a že je svým způsobem „hříchem“ nepracovat s tím, co bylo Tomášovi vlastní a v čem vynikal. Nechtěla jsem ale na Tomáše jako na autora vyvíjet nějaký nepříjemný nátlak. V „nezvukovém duchu“ se tak nesly například dokumenty Včelaři, nebo Opraváři.

Když mi Tomáš navrhl, že by se chtěl pokusit natočit dokument k výročí století trampingu, vypadalo to, že půjde opět spíše o informativní zvukový dokument, kde bude role autora i zvukového tvůrce potlačena. (Tomáš často hovořil o tom, že se mu líbí dokumenty BBC, které profesionálním způsobem podávají informace o historických událostech, aktuálních tématech, nebo uměleckých osobnostech apod. Jako dramaturgyni mi však bylo jasné, že kvalitní dokument podobného typu „naše dvojice“ natočit nemůže už vzhledem k Tomášově tvůrčí vyčerpání. Aby vznikl kvalitní dokument typu BBC, vyžadovala by celá příprava pořadu hluboké a zasvěcené studium tématu a dlouhou rozhlasovou zkušenost s tímto typem pořadů).

S prací na dokumentu o trampech jsem však souhlasila. Tomáš se vydal na výstavu u příležitosti stoletého výročí trampingu a natočil zde několik rozhovorů s pamětníky. Materiál byl vlastně poměrně zajímavý, neukonejšil však moji dramaturgickou pochybnost (nedůvěru v to, že zrovna Tomáš a já bychom měli být těmi, kdo budou podávat rozhlasovým posluchačům informace o trampingu tímto způsobem).

Velmi mě naopak bavily dlouhé telefonické rozhovory, při nichž jsme si

vyprávěli různé zážitky z dětství a z mládí, týkající se, mimo jiné, i trampingu.

Tomáš mluvil o situacích, kdy s kamarády zakládali různé hudební skupiny, měli tajný skautský oddíl a jak jednou (bylo to v osmdesátých letech) dokonce uspořádali výpravu do Prahy a osobně navštívili jestřába Jaroslava Foglara, který byl z jejich návštěvy spíše popuzen. Tomáš také vyprávěl, jak se on sám toužil po vzoru starších sourozenců stát trampem a v mládí jezdil s kamarády na čundry. Jak měl tehdy rád písně skupiny Hoboes a Wabiho Daňka a že ho tyto písně dodnes inspirují. To pro mě bylo překvapivé, protože mě až dosud nikdy nenapadlo, že by Tomáš jako hudebník a zvukový experimentátor mohl vycházet právě z těchto kořenů.

Po několika rozhovorech mi začalo připadat, že Tomášovy zážitky z jeho vlastního života jsou mnohem živější, než nahrávky, které pořídil na trampské výstavě. Napadlo mě, že by vlastně nebylo špatné, aby prostřednictvím zvukového dokumentu začal Tomáš zkoumat své vlastní „trampství“ - vydal se po vlastní stopě.

Když jsem se Tomášovi s touto myšlenkou svěřila, netvářil se na to nijak nadšeně. Nechtěl v dokumentu upozorňovat na svou vlastní osobu. (Na druhou stranu však při své divadelní práci se skupinou Handa gote často čerpá z prvků takzvané soukromé archeologie, takže mu toto pojetí nemohlo být vnitřně úplně cizí). Nakonec jsme se domluvili, že se v dokumentu pokusíme vydat cestou, o níž nevíme, kam nás zavede.

Tomáš začal točit se svými kamarády z dětství a mládí. Ptal se jich na to, jak to vlastně skutečně bylo s jejich společným trampstvím. Čím déle natáčel, tím více se od kamarádů dozvídal, že se nikdo z nich vlastně za trampa nepovažuje, někteří z přátel dokonce mluvili o tom, že trampy nikdy neměli příliš v lásce apod.

Tomášem nahraný zvukový materiál mě při poslechu hodně rozesmíval, byl absurdní a měl zvláštní půvab čiré upřímnosti. Připadalo mi v něčem přímo výborné, že se nám nahrávky takto „vzpříčily“ a dozvídáme se prostřednictvím nich něco úplně jiného, než jsme původně zamýšleli a co jsme si představovali (i když jsme to vlastně asi tušili). Ačkoli nikdo z Tomášových přátel nebyl skutečným trampem, z jejich vzpomínek prosvítala jistá nostalgie po době, kdy byly společné výpravy do přírody báječným dobrodružstvím. Osobně mi připadala

výborná a velice vtipná i místa, kdy se Tomáš jakoby omlouvá svým kamarádům za to, že s nimi vlastně vůbec točí, že tento nápad není z jeho hlavy, ale že s ním přišla dramaturgyně Gábina.

---

## Úryvek z dokumentu

---

**Jára Tarnovski:** A pořád to jede, jo?

**Tomáš Procházka:** No, teď jsem to pustil.

**Jára Tarnovski:** Tak super. Já když jsem byl malej, děcko na základce, tak jsem měl staršího známýho (spíš jsem ho znal, než že by to byl kamarád), kterej jezdil na trampy, nebo to alespoň říkal. A on uměl jakoby skvěle hrát na kytaru, ale skoro nikdy ho nikdo neslyšel. Takže já si pamatuju, že on měl prostě dvanáctistrunku, vždycky někam přišel skvěle voháknoutej. A teď jí začal ladit a třeba jí ladil 20 minut. Pak to takhle jako prohráb a odložil jí. No, tak to si pamatuju. A ten byl ještě tehle člověk zajímavěj tím, že celý léto nosil vaťák a potom v zimě nosil kraťasy. A to já jsem si vlastně tenkrát myslel, že to tak jako trempové maj, že to je nějaká povinnost, nebo tradice nebo nevím. No, tak to je takovej prazážitek.

**Tomáš Procházka:** No, tak to jestli uslyšej nějaký opravdický trempové tohle, tak si budou třeba stěžovat, že se tady o nich říkaj nějaký ošklivý věci.

**Jára Tarnovski:** No, tak já jsem byl děcko, vid'. Tak prostě jsem to takto viděl. To byl autentickéj člověk maskáčích se španělkou.

**Tomáš Procházka:** Třeba to vůbec byl tramp.

**Jára Tarnovski:** No, říkalo se to.

**Tomáš Procházka:** Říkalo se to o něm. Tradovalo se, že tehle člověk je tramp...

**Jára Tarnovski:** Vypadal tak.

**Tomáš Procházka:** No... (dlouhá pauza, povzdech) Tak to je dobrý. To mám

krásný. To bude mít Gábina radost.

---

Dlouho se zdálo, že se nám jednotlivé složky dokumentu (vzpomínky, četby ze starých časopisů a dětských kronik, experimentální hudby a staré trampské písně) nemůže podařit propojit do smysluplnějšího celku. Nakonec jsme se rozhodli použít průvodní slovo. Tomáš se v tomto pořadu stal zvláštním typem vypravěče, který popisuje posluchači svou osobní historii a vlastní hledání konečného rozhlasového tvaru. Díky svému rytmickému cítění a smyslu pro zvukovou kompozici, vytvořil nakonec Tomáš svérázný rozhlasový tvar.

Posluchač určitého racionálnějšího založení může dokument vnímat jako vyloženou hloupost a jakousi autorovu a dramaturgovu schválnost. Pokud má rád experimentální hudbu, ocení možná zvukovou složku pořadu. Posluchač jiného typu však uslyší, že mezi jednotlivými respondenty dokumentu je opravdové kamarádství, jaksí podprahově ocení vztahy, které nejsou povrchní a trvají několik desítek let. Takovým posluchačům nepřipadá, že je pořad o ničem, nebo že je snad nějakou povrchní hříčkou, jsou schopni z něho vycítit, co je za slovy. Zachytí starostlivost v hlase Tomášovy maminky, která s ním hledá starý batoh z mládí, nebo až dojemnou naivitu kamaráda, který má celá léta „pořád sbalený batoh“, aby mohl kdykoli vyrazit na čundr s kamarády, což jak tušíme, se pravděpodobně nikdy nestane. Pořad obsahuje blízkost, vzácnou věc, která je dnes stále méně k mání. Přesto, že není o tom „pravém trampingu“. Tomáš svým způsobem zhmotnil pocity celé jedné generace lidí, kteří před více než třiceti lety stáli na nádražích a u táboráků i jinde hráli písničky Wabiho Daňka a přitom nikdy nebyli skutečnými trampy.

Dodnes nevím, jestli si sám Tomáš uvědomuje, co vlastně opravdu natočil a jak moc se to týká jeho samotného, ale bojím se ho na to zeptat. Myslím si, že tohle by určitě něchtěl.

Pořad s názvem *Když jsem bejval tramp* se zdánlivě vzdálil svému cíli, ale přiblížil se vlastním autorovým pocitům a prožitkům, obsahuje zároveň nečekaný humor a skutečnou nostalgii. Díky natáčení pořadu se totiž autor vrací do svého dětství a mládí a znovu se setkává se svými kamarády – jejich vzpomínky, autorovy promluvy a použité zvuky, experimentální i trampská hudba vytvářejí trochu bizarní, ale upřímný a místy až dojemný zvukový obraz. Je to přesně ten

druh dokumentu, který nemohl natočit někdo jiný než tento konkrétní autor a o trampingu samotném možná vypovídá více, než by se mohlo zdát. Čímž samozřejmě netvrdím, že by někteří posluchači více neocenili pořad původně plánovaný. Autor tohoto pořadu musel mít odvalu odložit roli víceméně nezávislého reportéra a dát sám sebe v sázku. Riskovat, že nebude moci využít v takové míře svých intelektuálních kvalit, jak se původně předpokládalo, naopak se odevzdá „proudu tvorby“ a bude čekat, kam ho tento proud zanesou. Takovéto projekty jsou velice riskantní a neustále hrozí fiaskem, práce na nich však bývá nezapomenutelná.

Po dokončení dokumentu jsme se s Tomášem rozhodli, že pošleme náš společný pořad na Prix Bohemia 2021, soutěžní rozhlasovou přehlídku. Nemysleli jsme si, že bychom se s tímto pořadem mohli dostat do užšího výběru, ale připadalo nám dobré, abychom naším pořadem připomněli rozhlasovým profesionálům, že je možné tvořit rozhlasové dokumenty i tímto způsobem. Velice nás překvapilo, že se náš pořad skutečně do užšího výběru šesti zvukových dokumentů dostal. Jeden z porotců Prix Bohemia, filmový scénárista, režisér a dramaturg Tomáš Bojar ho ohodnotil těmito slovy:

Mám za to, jen málo současných rozhlasových dokumentů se vzdaluje ustálené představě veřejnosti o jejich "správné" a "důstojné" podobě tolik jako *Když jsem bejval tramp* Tomáše Procházky. Je to totiž dílo svým základním charakterem subverzivní a hravé. Posluchač, který od podobných útvarů očekává primárně poučení, tak může být při jeho poslechu snadno frustrován. Sám jsem měl pocity úplně opačné: byl jsem nadšen a dobrou polovinu času jsem se i dost nasmál. Zejména se mi líbilo, jak se tu o "trampech" nic pořádného nezjistí, jak autor spolu se svými přáteli nakonec dospěje k tomu, že vlastně ani skutečnými "trampy" nebyli. To mi připadá mimořádně pravdivé a pro naši epochu symptomatické: máme před sebou nějaký fenomén, kterému někdo jiný už věnoval patřičnou pozornost a dokonce jej i "zarámoval" jako cosi „pamětihodného“ (v tomto případě šlo o výstavu pořádanou u stoletého výročí trampingu). Když ale tento fenomén začne nazírat konkrétní osoba vybavená zcela konkrétní zkušeností, může se začít jevit daleko méně pompézně a pozoruhodně. Z určité perspektivy pak snad dokonce může působit i trochu legračně. Domnívám se, že je to tak v podstatě se vším, zdaleka nejen s trampem. A dílo Tomáše Procházky to ukazuje zvlášť krásně a výmluvně. Tuto jeho ‚metarovinu‘ jsem ocenil obzvlášť proto, že se vyjevila velmi nenásilně,

vlastně zcela organicky. A pak jsem také v rámci své dlouholeté slabosti pro parazitní slova u jednoho z protagonistů dokumentu s potěšením kvitoval skutečně mimořádnou frekvenci sousloví „ty vado“.

Další člen poroty, zpravodaj Českého rozhlasu Vít Pohanka, reflektoval pořad spíše z osobního hlediska.

Dokument *Když jsem bejval tramp* Tomáše Procházky mne oslovil ve dvou rovinách. Ta první byla osobní a neměla s profesionálními ohledy vlastně nic moc společného. Nevím, jestli jsem úplně stejně starý jako autor, ale měl jsem k trampování velmi podobný vztah jako on. Nebyl jsem sice nikdy skautem, ale jezdili jsme hlavně s bratrem na "čundry", spali pod širákem, ale tak nějak jsme se pohybovali po republice, někdy v lese jindy po městech. Neměli jsme žádnou osadu, nejezdili jsme ani na klasické trampské potlachy. Zato jsme jednou dojeli stopem do Plzně na Portu, spali tam mezi skutečnými trampy a já jsem je urazil, protože jsem jim řekl "čau" a ne "ahoj". Tedy jsem se s tím tématem a pátráním po tom, jestli autor a jeho kamarádi byli nebo nebyli trampy, dokonale ztotožnil.

A pak jsem ocenil kombinovanou formu vyprávění a rozhovorů, výpovědí autorových přátel, profesionálně a bezchybně technicky natočená i zpracovaná ve studiu. Podtrhla podle mě autentičnost sdělovaného obsahu. To se nicméně týká asi všech dokumentů, které postoupí do užšího výběru na soutěžích jako je Prix Bohemia.

Kromě toho bych zmínil ještě jednu věc, která mě v souvislosti s tímhle dokumentem velmi silně oslovila. A sice že je ten fenomén trampingu naprosto nevysvětlitelný jiným národům, na což jsme koneckonců narazili i v mezinárodní porotě. Kolegyně z Norska a Británie vůbec netušily, o čem celé to dílo je, snažil jsem se to marně nějak přiblížit té z Norska i po skončení soutěže, ale neuspěl jsem. Obávám se, že bych nedopadl o moc lépe, kdybych se to pokoušel vysvětlit i vlastní 14 leté dceři, i když z velké části v českém prostředí vyrůstala.

Rozhovor s Tomášem Procházkou jsme vedli prostřednictvím e-mailu a posléze telefonického rozhovoru v lednu 2022

Ráda bych případného čtenáře upozornila, že první část následujícího rozhovoru vznikla prostřednictvím předem zformulovaných otázek, na něž autor



odpovídal písemnou formou. Druhá část byla přepsána z telefonického rozhovoru, který jsme s Tomášem nad jeho tvorbou vedli. Nejprve jsem měla v úmyslu tyto dvě nesourodé části sjednotit, sladit je, „zprůměrovat“, ale nakonec jsem si uvědomila, že tento manévř s textem by byl proti samotnému smyslu mé práce, kde se, mimo jiné, pokouším o zachycení momentů živosti. Nakonec jsem se tedy rozhodla ponechat písemné odpovědi a odpovědi nahrané přes telefon v původní podobě (pouze s drobnými úpravami slovosledu). Velmi dobře se podle mě na tomto případu vyjevuje živost a neživost slov. Zatímco první polovina je emocionálně otažitá, zaměřená na cíl, na krátkou, stručnou a co nejpřesnější odpověď, druhá je mnohem bohatší, umožňuje čtenáři vytvářet si vlastní představy, obrazy. Díky odpovědím z druhé části jsme schopni seznámit se blíže s tím, kdo se ptá, ale i tím, kdo odpovídá. Vzniká určité „napětí rozhovoru“, kdy čtenář neví, jak se bude rozhovor odvíjet, možná je i zvědavý na myšlenkový proces tazajícího se i odpovídajícího. Můžeme si zde všimnout, že forma dotazníku může v určitém smyslu odpovědi velmi ochudit, „technologizovat“ výpověď. Rozhovor v druhé části se rozvíjí přirozeněji, otázky vycházejí z odpovědí, zatímco psaná forma je umrtvena, „neteče“, ale „seká“.

**G.A.: Z jakého důvodu se věnuješ tvorbě pro rozhlas a co pro tebe rozhlas jako takový znamená?**

**T.P. :** Mám rád scénická umění a rád pracuji se zvukem, takže rozhlas je pro mě logickým průnikem těch dvou světů. Rozhlasová tvorba mě fascinuje, vlastně rozhlasové vysílání jako takové. Tvorba podcastů mě nezajímá, to je pro mě ekvivalent youtuberství - samozřejmě jsou výjimky, ale ty většinou tvoří lidé zbavení možnosti pracovat pro rozhlas. Práce pro rozhlas vyžaduje jistou elementární kvalitu a přinejmenším nějakou znalost historie rozhlasové tvorby. A je dobré vědět, že existuje i dlouhá tradice experimentálního rozhlasu - na to často zapomínají někteří pracovníci rozhlasu, kteří by chtěli, aby rozhlasová tvorba jen hladila po srsti.

**G.A.: Díla jakého druhu pro rozhlas vytváříš?**

**T.P.:** Většinou feature, někdy rozhlasový dokument, také radioartové kompozice.

**G.A.: Pracuješ častěji úplně nezávisle (jen po předchozí domluvě o tématu či způsobu zpracování), nebo se setkáváš s větším podílem dramaturgické práce?**

**T.P.:** Většinou nezávisle, někdy ale i s dramaturgem. Práci s dramaturgem se člověk musí naučit, ale myslím, že je to důležitá věc všude, kde se pracuje s textem. A nejen s textem, ale i se znaky, metaforami, situacemi, obrazy. Takže skoro všude, kde v umění hraje roli čas a nějaké aktivity, které se během toho času vyvíjí.

**G.A.: Co ti vyhovuje více a v čem?**

**T.P.:** Někdy jsem rychlejší, když pracuji sám. Ale většinou víc hlav víc ví a práce v kolektivu nebo ve dvojici je zábavnější a je v ní prvek přímé komunikace, která se pak vždy projeví v konečném výsledku. Důvod, proč s dramaturgem nepracovat, je vlastně většinou jediný: člověk má tendenci lpět na vlastních nápadech.

**G.A.: Proč jsi se kromě experimentálních zvukových kompozic rozhodl věnovat také rozhlasovému dokumentu? Existuje tu nějaká výrazná odlišnost v autorském přístupu?**

**T.P.:** Určitě. Minimálně se musí dbát na určitou úroveň sdělnosti, projekt musí komunikovat na nějaké bezprostřednější úrovni, než jen atmosférou nebo zvukovými texturami. Věnovat jsem se tomu začal, jelikož se to hezky doplňuje s mou prací v divadle, kde také proces svého vzdělávání nepovažuji za ukončený.

**G.A.: O co ti v jednotlivých žánrech jde, co případně zkoumáš?**

**T.P.:** Zkoumám sám sebe jako tvůrce. Všude se vlastně jedná o kompozici, takže asi podobná práce, jen se zohledňuje hypotetický posluchač, který může být jiný a především mít jinou posluchačskou zkušenost. Asi by to ale nemělo vyústit v podceňování posluchače, myslím, že tvůrci i posluchači mají být ambiciózní. Na pohodu a klid a nezávaznou zábavu jsou tu komerční stanice.

**G.A.: Přes jakou hranici bys při tvorbě zvukových artefaktů či dokumentů nechtěl jít a proč?**

**T.P.:** To nevím. S něčím takovým jsem se nesešel. Nedělal bych věci, do kterých by mi neustále někdo mluvil, případně by mi práci cenzuroval. Mě nezajímají věci, které zaujmají místo v nějakém tématickém ekvilibriu, věci, které mají potenciál se líbit všem. Nezajímají mě dojemné příběhy, nechtěl bych před mikrofony jítit ničící emoce. Nezajímá mě ani investigace, ale to spíš jen proto, že

to neumím. A každá práce má nějaké etické principy, tzn. nikoho nenahrávat tajně, nebo měnit význam jeho výpovědi, nebo nějak využít jeho slabosti.

**G.A.: Jak vnímáš pozici dramaturga? Co ideálně by měl takový člověk splňovat, aby pro tebe jako autora mělo smysl s ním spolupracovat?**

**T.P.:** Dramaturg má vidět věci vcelku a mít schopnost zorganizovat její jednotlivé části tak, aby byl celek silnější. Takže především analytické vidění. Dramaturg podle mě pracuje jako alchymista: solve et coagula, rozděluj a spojuj. Čištění materiálu za účelem jeho přeměny do dokonalejšího stádia. Dramaturg je podle mě člověk, kterému nevyhovuje silové působení, což se vždycky trochu pojí s režii. Čili takové měkká síla, která je potřeba víc, než si myslíme.

**G.A.: Jak se cítíš v pozici rozhlasového autora, cítíš sám na sobě nějaké "instituční tlaky"? Co je pro tebe odměnou za odvedenou práci? A je dostatečná?**

**T.P.:** Já jsem daleko od nějakých rozhodovacích orgánů, takže tlak necítím, pouze zprostředkovaně přes dramaturgy, na které se ovšem tlak upírá. Cítím spíš nezáměr o autory, možná i o tvorbu jako takovou. To jsou bohužel neduhy velké instituce, proti kterým by se dalo trochu bojovat, ale pravděpodobně se to neděje. Odměnou za odvedenou práci je pro mě vědomí, že jsem celou věc dokončil a třeba jsem se sám jako autor někam posunul. Dostávám i honorář, ale ten bych hodnotil jako poměrně nízký a vlastně si ho moc nevšímám.

**G.A.: Jak bys zrefletoval práci na dokumentu "Když jsem bejval tramp"?**

**T.P.:** Všim se dá inspirovat pro příští práci. Pro mě je to zkušenost v tom ohledu, že jsem vytvořil něco, co bych sám nikdy nedělal a výsledek pro mě nebyl zklamáním nebo průšvihem, ale spíš jednou z dalších možností, jak uchopit materiál. To, že jsem vlastní pochybnosti zakomponoval přímo do textu dokumentu, je spíš pro mojí práci symptomatická věc, je to druh práce s metarovinami a zpochybňováním řečeného. Zkusil jsem si na popud dramaturgyně přímo vstupovat do dokumentu a zjistil jsem, že to taky jde.

**G.A.: Jak se díváš na řadu několika dokumentů, které jsi pro rozhlas vytvořil - (Od „Zmáčkni knoflík“ až k „Trampům“)?**

**T.P.:** Dívám se na ně jako na proces, během kterého sám objevuji dané médium

a jeho specifika. Rozhlasovou práci je nutné se učit a rozvíjet se v ní. To dělám, ale rychlostí jeden dokument za rok se dá rozvíjet jen pomalu.

**G. A.: Co by sis v budoucnosti chtěl v dokumentu případně vyzkoušet?**

**T.P.:** Chtěl bych se věnovat nějakým dramaturgicky složitějším kompozicím, na pomezí feature a radioartu. Ale na to potřebuju čas, který momentálně nemám. Něco jsem si už vyzkoušel v kompozici *Audiošibřinky*, která vznikla pro Alfred ve dvoře. Je to vlastně inscenovaná věc, ale není to rozhlasová hra, tak jak jí u nás rozumíme, spíš něco jako hörspiel. Tímhle směrem bych se rád v budoucnosti ubíral.

**G.A.: Pracuješ jako autor, ale někdy děláš dokumentům i takzvaný sound design, je rozdíl v tom, jak ty věci posloucháš?**

**T.P.:** Když dělám někomu zvukovou složku pořadu, tak někdy úplně neposlouchám ten detailní obsah, protože se soustředím na svojí práci, poslouchám spíš rytmickou strukturu, jestli je v pořádku, nesoustředím se úplně na to, co se tam říká, je to jiný druh poslechu.

**G.A.: Když pracuješ jako autor a máš nahraný zvukový materiál, jak s ním zacházíš dál?**

**T.P.:** V tom materiálu jsou nějaké informace, některý jsou důležité víc a některý míň, ale vlastně všechny jsou k tématu, prostě všechny. Tím, že vybereš lidi, se kterými nahráváš, tím už je to daný. Na začátku provedeš nějakou selekci, připravíš si situaci a pak ji jenom nahráváš a už je vlastně v pořádku. I kdyby ti ty lidi řekli: „ Já vůbec nevím, co ti na to mám říct“, tak ta situace je v pořádku a pak to tam jenom takhle házíš, teda já to tam takhle házím a pak to rovnám jako domino prostě tak dlouho, než to sedí, ale dělám to spíš ve smyslu, co je rytmické, to je morální.

**G.A.: To je oblíbená věta, to sis vymyslel, nebo někoho cituješ?**

**T.P.:** Ne, to říkala nějaká paní hlasovkářka mým kamarádům z DAMU, který mi to vyprávěli jako hroznej vtip. Ale já jsem se nad tím zamyslel a zjistil jsem, že to je vlastně ta největší pravda. Já jsem se tomu taky nejdřív smál, hned jsem to nepochopil, ale pak jsem na to pořád myslel a říkal jsem si, vždyť to je vlastně úplně zásadní věta. Prostě ty kluci mi po třiceti letech od svého studia přinesou

takovou mikroinformaci a mně přijde, že bych jim za ní snad měl dát nějaký peníze.

**G.A.: No, takže ty tam materiál házíš, ale třeba Eva Blechová si dělá tabulky.**

**T.P.:** To je samozřejmě správný postup, ten nejsprávnější, tady máš nějaký katalog nahrávek, všechno si pečlivě poslechněš, napíšeš si tam ty důležité věci, tady ten říká něco a tady, track číslo sedmnáct, tady se třeba na konci smějou. Tak se to má dělat. Ale já na to nějak nedokážu vzít čas.

**G.A.: Já to dělám tak, že to natočím a na co si po tejdnu vzpomenu, to tam dám. Jsou místa, který se do mě nějak přepíšou a ty tam pak nechám, nějak se mnou asi rezonují, buď si zapamatuju, že ty lidi řekli něco zajímavého, nebo tam byl dobrý zvuk, nebo zajímavá atmosféra.**

**T.P.:** No, tak to je taky dobrý, ale já bych si po tejdnu ani nepamatoval, že dělám ten dokument. Já to prostě dělám a samozřejmě někde v hloubi mozku to dál pracuje a pak si to za čtrnáct dní poslechnu a už to uzrálo a já vím, tohleto není dobrý, to vyhodím, tohle to taky není dobrý, to taky vyhodím. Je to spíš takový negativní vymezování, já tam něco mám a furt to vyhazuju věci, který tam nepatřej, který to nějak rozměňují, nebo tak nějak divně vyplňují, tak je vyhazuju, až mi zbyde to, co tam má zůstat.

**G.A.: No vidíš, a Karel Vachek zase píše o tom, jak tam přidává věci, který tam nejsou.**

**T.P.:** No, to je vlastně podobný, i když je to úplně jiný, ale zároveň se to nevyklučuje.

**G.A.: A co hudba, zvuky?**

**T.P.:** Vlastně si v nějakým smyslu myslím, že na tom až zas tak nezáleží, že je to nějaká magie, která způsobuje, že se tam svým způsobem všechno hodí. Třeba když jsme dělali s *Handa Gote* představení *Rain dance*, tak ty písničky, který tam jsou, tak to jsou písničky, který jsme někde našli. Já jsem třeba našel v popelnici kazetu a říkal jsem si, hele kazeta, tak to tam pustím, a vůbec jsem nevěděl, co tam je a pustil jsem to... Víš, co tam bylo? Císařovy přednášky z DAMU. Tak to v tom představení pouštím, vůbec tu kazetu nepřetáčím, vždycky ji pustím na

místě, kde se to zastavilo a Císař něco říká o hercích. Najednou my do toho hrajeme divadlo a tam někdo mluví o hercích. Jednu kazetu zase našla Veronika Švábová a byla to nějaká východoněmecká skupina, která zpívá protiválečnou rockovou píseň a je to přesný. Ty náhodný věci jsou často lepší než ty, který vymyslíš, protože jinak vyrábíš nějaký pleonasmus. Tady je to smutný, tak tam dáme smutnou písničku a podobně. Ale tady v tom případě tam dáš prostě cokoli a ono to funguje, protože to vytvoří nějaký příjemný kontrast.

**G.A.: Pro tebe jako pro autora má ještě ten význam, že jsi to našel v tu dobu, kdy jsi to potřeboval najít a je to pro tebe svým způsobem deník.**

**T.P.:** No, to taky. Tam se to spojuje minimálně tou osobou, ale zároveň ty kontrastní věci, nebo věci, který vytvářejí takovéhle napětí, tak to nikdy dobře nevymyslíš, to je lepší udělat náhodou.

**G.A.: Ale musíš nějak jít náhodě naproti, vnímat jí, všimnout si věcí, kterých by sis všimnout nemusel. Proto ty věci taky později rád posloucháš znovu, nedají se úplně popsat, překvapují v nových souvislostech. Většinou, když je dokument přísně o něčem a nemá nějakou další rovinu, tak už si ho příště neposlechneš, protože víš, že je hlavně o tom, co chce říct, a to už řekl.**

**T.P.:** Proč jsou ty filmy dneska tak špatný a proč je divadlo tak špatný? Protože všichni chtějí, aby to každé pochopil. To je nějaký imperativ moderní doby, aby to každé pochopil. Jenomže tohle je myšlení, který patří do reklamní agentury, aby každé pochopil, že si má koupit rybí prsty, ale to nepatří do umění. Když chtějí lidi všechno pochopit, tak ať jdou do supermarketu, tam všechno pochopějí. Nebo existuje samozřejmě nějaká kulturní vrstva, která je vymyšlená tak, aby každé všechno pochopil, a ta je obrovská. Podle mě se tyhle věci nemají aplikovat tam, kde nemají co dělat. Máš vlastně jedinou rozhlasovou stanici Vltavu, kde by se dala poezie nějak podporovat, ale jako umění se všim všudy, ne zábavní průmysl, to je přece všude. Proč vedení rozhlasu vyžaduje komunikační způsoby, který jsou typický pro zábavní průmysl? Protože on to opravdu je průmysl a poezie není průmysl. Poetický průmysl naštěstí neexistuje, to je prostě věc, která se vymyká strukturám, proto nás zajímá.

**G.A.: Tomáši, a kdy tě vlastně začal zajímat zvuk? Proč?**

**T.P.:** No, to nevím. Když mě vzali na DAMU, tak jsem měl ty svoje kapely, tam jsme to nějak objevovali, ale ty důležitější věci přišly až potom. Mně se zpočátku ty věci nějak moc nespojovaly, ale pak se mi to nějak podařilo. Někdo řek': „Tady potřebujeme někoho, kdo by nám pouštěl zvuk a mně to připadalo jako hrozná zodpovědnost, a přitom jsem jenom pouštěl nějaký čtyři hudby během hodinového představení. Mně to přišlo, že to je těžkej úkol, strašně důležitěj a že na to nejsem připravenej. A pak jsem dostal nabídku, abych šel s něčím pomáhat do tý ruský divadelní skupiny Derevo, měl jsem tam dělat zvukaře, takže jsem o hodně věcech předstíral, že jim rozumím, aniž by to byla pravda. Něco mě naučil jejich bejvalej zvukař a pak, aby se nezjistilo, že to vlastně neumím, tak jsem po nocích strašně studoval, čet jsem knihy, zkoušel jsem si to, vlastně jsem se to naučil hodně rychle. No a pak jsem zkoušel jak nahrávat a podobně, všechno jsem se musel naučit v podstatě sám, takže jsem totální amatér.

#### **G.A.: Děláš si nějakej zvukovej archiv?**

**T.P.:** Vlastně nedělám, vlastně moc ne, protože já jsem si ze začátku trochu myslel, že to výborně umím, že jsem mistr, když dovedu nahrát nějaký věci, zaznamenat to a pak to zase přehrát a něco stříhnout. Takže jsem všechno nahrával a všechno jsem to někam ukládal, to byly ještě minidisky a takováhle absurdní doba, no ale pak jsem zjistil, že se k tomu furt vracím a že tam mám nahraný nějaký věci, který mám tendenci pořád používat a že to vlastně není dobře a pak jsem na to od nějaký doby rezignoval, vlastně vůbec nechci mít žádný archiv, protože to znamená, že tam budu pořád chodit a pořád tam budu brát stejný věci, třeba po sedmnáctý použiju to stejné bzučení. Myslím, že je možný udělat všechno znova. Někde nějaký věci mám, ale není to žádněj systematickej archiv. Protože jsem si řek, že ho nechci mít, ale teď zase po letech, jak se to kolečko nějak protočilo a už můžeš dělat věci, který by dřív byly blbý, tak jsem si říkal, že bych si moh udělat nějakou složku, která by byla přehledná, abych tam něco našel, protože pak furt někde něco stahuju, nebo někomu volám, prosím tě, nemáš zvuk větru? Nemám archiv, kde by bylo sedmnáct prásknutí dveří, to má třeba Ondřej Ježek, takže když něco nemám, tak zavolám Ondřejovi, anebo tady doma jdu a prásknu dveřma, nebo jdu do zvukový banky, mně takový věci přijdou hrozně účelový, vlastně takový směšný. Kdybych dělal rozhlasovou hru, kde se má bouchnout dveřma, tak bouchnu do syntetizátoru. Tyhleto ozdoby, že když někdo odchází, že se práskne dveřma, vždyť to je nesmysl. To je to, co v divadle nemám rád, tak proč bych to měl

podporovat v rádiu? Tedka jsme dostali nabídku z jednoho luxemburského rádia, abysme udělali dvacetihodinovej rozhlasovej pořad nebo vysílání. Teprve teď si uvědomuju, kolik je to času. Takže tam dáváme naše starý nahrávky, je to jako když pouštíš v rádiu písničky, ale nejsou to písničky, pět minut vrzaj dveře, potom je nějakej ambient, deset minut různých zvuků, pak se někdo baví, no a ve výsledku to možná bude zajímavý. Mám pořad takovou představu určitého programu, kde si budeš moct poslechnout tyhle podcastový věci. Já podcasty nemám rád, ale když to bude mít rozhlasový parametry, tak ať se tomu klidně říká podcast, protože si myslím, že důležitý není, na jakým médiu to běží, nebo jak se to jmenuje, ale důležitá je kvalita.

**G.A.: Já přemejšlim o tom, proč lidi a mezi nima i já, usilujou o to, aby se jejich věci vysílaly v rádiu a proč ta motivace opadne, když by se to mělo dát jenom na internet. Je to podle tebe uvědomováním si historie rozhlasu?**

**T.P.:** Je to tradiční médium, prostě něco jako fotka, vyvolaná fotka z fotolaboratoře. To, všichni chtějí vysílat v rozhlase, to je možná jenom tvoje zdání. Mě to zajímá dělat v rozhlase, protože mě zajímá rozhlas jako médium celou svojí historií a internet, to není nic, to je všechno, co je kolem nás, cokoli, můžeš vyfotit svůj kapesník a dát ho na internet. To, že někdo chce dělat v rozhlase, to je otázka lidí určitého typu, protože dneska naopak všichni objevili, že existuje médium podcastů, ale ty podcasty, to je vlastně ekvivalent toho, že jsi youtuber. Každý se chce předvádět a chce, aby to bylo o něm. Youtuberství je o tom, že třeba někdo dělá recenzi na nejnovější syntezátor, jenomže půlka toho videa je o tom člověku, kterej se tam natřásá a předvádí, jak je chytřej. Já mám rád kvalitu BBC. Dobrý den, já jsem člověk, kterej vám řekne něco o tomhle, o mně se nedozvíte nic, protože já nejsem zajímavý, nebo jsem zajímavý jako všichni ostatní, až bude dokument o mně, tak tam budu.

**G.A.: No, tak když děláš dokument o trampech a jako autor tam jsi, tak jak se na to díváš?**

**T.P.:** No, mně to není úplně blízký, ale lidi o tom různě mluvěj, pak taky koukám na to, co dělaj ostatní. Ale nemyslím si, že tenhle způsob tvorby je úplně o tom člověku, kterej natáčí, připadá mi, že je to spíš taková esejistika, že prostě některý lidi to dělaj tak, že si napíšou text. Ten dokument pak není primárně



modelovanej ze zvuku, ale z textu, což mně není blízky, ale alespoň jsem si to vyzkoušel a vím, že to hrozně funguje. Když nevíš, jak to udělat tou primární matérií, zvukem, tak si to napíšeš a pak to přečteš.

**G.A.: No, to nezní moc hezky.**

**T.P.:** Podle mého názoru je to vlastně podvod, ale je to úplně regulérní žánr a v rámci toho rozhlasu je to úplně normální věc. Já jsem si poslouchal nějaký dokumenty Zdeňka Boučka a ten si někdy dovolil úplně šílený věci. Nejkrásnější je, když je někdo maximálně připravenej a otevřenej a ne, že si něco napíše. Někomu je vlastní ten psanej text. Třeba u Evy Blechové je ta jednající složka spíš literární, ne ta zvuková, což není špatně, nebo není to zakázaný, ale pro mě je to takový, že by mě to samotnýho nikdy nenapadlo. Tak jsem si to zkusil tadyhle v těch *Trampech*, ale je to pro mě takový neohrabaný, ale najednou vidím, že takhle to taky jde, a když si nevím rady, tak se z toho takhle vždycky vylžu, prostě do toho vstoupím a řeknu... : „Tak a tohle se nám teď nepovedlo...“

**G.A.: Ale na druhou stranu je autentický, když posluchač slyší, jak jsi se z toho dostal.**

**T.P.:** No, musíš v tom mít určitou svobodu. Myslím si, že třeba Mirek Buriánek, ten s tím nemá problém, to je ale speciální úkaz. On má taky takovej ten systém, kterej všechno absorbuje, a to je základ, to je pro mě základ. V sedmdesátých letech existovala kapela *Can* a oni nahrávali nějaký věci a míchali to a někdo říkal, že když dělali nějaký mix a najednou tam venku projelo auto, nebo štěkal pes a ono se to s tím spojilo, tak věděli, že ten mix je dobrej, že mu nic neuškodí a naopak, že je otevřenej všechno přijímat. To je nějaký směr uvažování, kterej ale není vlastní každému. Dneska všichni vytvářej produkty, ty to uděláš, ono je to hotový, ze všech stran oplácáný a každej, když to dostane, tak ví, co dostal. Takhle si lidi představují profesionalitu. Ty něco vytvoříš, každej tomu rozumí, je to všeobecně srozumitelný a není tam nic, co by bylo znepokojivý. Nemůžeš se ptát, co je tohle, proč to tam je? Vždycky když to opracuješ dohladka, tak tam nejsou žádný tyhle věci, mně se líbí pravej opak. Je dobrý vytvářet něco, co je furt otevřený všemu. Někdo si to pustí v autě a do toho něco hučí, do toho něco břinká a stejně to funguje...

**G.A.: Co ta dramaturgie v tom?**

**T.P.:** Samozřejmě ta dramaturgie má bejt aktivní, ale zároveň, nechci říct pasivní, ale dá se říct paliativní, někdy je nejlepší, když to necháš bejt.

**G.A.:** **To se někdy stává, někdy to nechávám, ale tady v tomhle případě mi nějak připadalo, že ten život je jinde, protože když jsme se bavili o století trampingu, tak to bylo v pořádku, ale najednou mi došlo, že mnohem živější jsou ty momenty z dětství, o kterých mluvíš do telefonu.**

**T.P.:** No, to bude vždycky živější, když kamarádi budou sedět u ohně a něco si povídat.

**G.A.:** **Ale ne, to nebylo jenom o sezení u ohně, pro mě určitě ne. Je to zvláštní, jak si každý ty věci spojí a vyloží úplně jinak.**

**T.P.:** No, pro mě je záhada třeba ten Mirek Buriánek, protože pro mě je to úplně nesmysl, když se na to podívám. Dělal třeba nějaký hry, tradiční texty, který mě vůbec nezajímají, který vůbec nevím, proč by měl někdo dělat. A pak si čtu ty jeho poznámky k těm hrám a přijde mi to úplně šílený, bláznivý. A je to vlastně skvělý. Je to pompézní, teatrální, příšerně přepjatý. Já si celou dobu říkám, že to je věc, kterou bych vlastně neměl mít rád, ta by se mi vlastně měla úplně eklovat, ale pak potkáš toho Mirka a říkáš si, tak to je opravdu takový ryzí stvoření, ale přitom říká věci, s kterými já hrozně nesouhlasím.

**G.A.:** **To bude asi tím, že je Míra upřímněj.**

**T.P.:** No, to bude asi v tom. To vždycky říká pan Pokorný, on je dlouholetý člen organizace pro art brut a má obrovskou sbírku art brut, naivního umění a nedělních malířů. A hodně lidí kolem toho je takovejch puristů, který říkají, tohle jo a tohle už ne, a tady tenhle pan Pokorný říká: „Mně to zajímá všechno, když vidím, že je to čistý, když za tím není kalkul.“ A ten vlastně přesně vyhmát tu věc, o kterou jde, ne? Že na těch žánrech až zase tak nezáleží.

## Informace o autorovi

**Tomáš Procházka** (1973) - nezávislý umělec v oblasti divadla, performance, hudby a intermédií.

Se zvukem začal pracovat v polovině 90. let. V roce 1998 pracoval jako zvukař divadelní skupiny Derevo. V roce 1998 také založil hudební skupinu B4, se kterou získal v roce 2012 a 2019 cenu Vinyla v kategorii Album roku. Jako hudebník a zvukový designér spolupracoval s různými tanečními a pohybovými skupinami a umělci. Vytvořil také hudbu k několika filmům a televizním produkcím. Jako hudebník vystupuje s projekty Gurun Gurun, Radio Royal, s finským hudebníkem Pasi Makelou, s česko-rakouskými Poisonous Frequencies, česko-norskými Krekso, s dechovým orchestrem FSKC Drancy a v mnoha jednorázových projektech a kolaboracích. Na experimentální hudební scéně působí také jako producent a zvukař. Spolu s Petrem Ferencem organizoval v letech 2010 - 2020 koncertní sérii Wakushoppu, zaměřenou na scénu volné improvizace. Založil blog Endemit Archives mapující domácí nahrávání a outsider music a alternativní hudební label Meteorismo. V roce 2021 inicioval vznik podcastové platformy Experimentální rozhlasové studio divadla Alfred ve dvoře. Je autorem mnoha prací pro rozhlas, věnuje se dokumentu, radioartu a především žánru feature. Kromě autorských realizací působí také jako zvukový designér a hlasový interpret.

## 10. 6. Vidět očima (tvůrčí smršť)

(Premiéra: 29. srpen 2019)

Autor: Miroslav Buriánek

V této případové studii se pokusím popsat spolupráci s autorskou osobností, která je v současném rozhlasu velice vzácná. Jedná se o tvůrce, který je s rozhlasem po mnoho let bytostně spjat. Jeho cílem není poznat a využít rozhlas jako jeden z mnoha mediálních prostorů pro tvůrčí práci. Práci pro rozhlas a v rozhlasu vnímá naopak jako zásadní podmínku vlastního sebevyjádření. Poslední „zkoumanou“ osobností je plzeňský rozhlasový režisér a dokumentarista Miroslav Buriánek, který tvoří v jakési symbióze s médiem rozhlasu. Dlouhá rozhlasová zkušenost a dá se snad říci i vášeň pro práci se zvukem je pro něj v této oblasti vším. Dokáže profesionálně pracovat se zvukovým materiálem, je obeznámen jak s teorií tvorby, tak s tím, že je možné a dobré se v mnoha ohledech teorie nedržet. Může si dovolit experimentovat nebo neexperimentovat právě proto, že ví, s jakými účinnými prostředky skutečně zachází.

Tvorba tohoto autora bývá často popisována a rozebírána při psaní diplomových a doktorandských prací, týkajících se teorie i praxe rozhlasu. Díky kontinuitě a nepřetržitosti tvorby takové osobnosti se totiž dá dobře sledovat její tvůrčí vývoj. Často se opakující motivy, související přímo s autorskou osobností, základní autorovo směřování, způsoby, jak nakládá s jednotlivými složkami dokumentu (narácí, přirozeným nebo uměle vytvořeným zvukovým prostředím, hudbou), popřípadě jak své dílo stylizuje, jsou ideálním materiálem ke zkoumání.

Dá se říci, že rozhlasová tvorba Miroslava Buriánka je velmi speciální a je málokdy nepovšimnuta, u rozhlasových tvůrců i posluchačů vyvolává nadšení, jiné irituje, jen málokdo zůstává objektivní a racionální či dokonce vlažný a bez zájmu ve vztahu k jeho dílu. Otázkou je, co tolik přitahuje, či naopak odpuzuje odborné i neodborné posluchače na jeho tvorbě. Je-li „osobnost obsažena ve stylu“, pak musejí mít tito posluchači problém se samotnou osobností tvůrce.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Problém s uznáním osobnosti má s velikou pravděpodobností také instituce rozhlasu. Je totiž zajímavé, že ačkoli je osobnost a práce Miroslava Buriánka tak často citována v odborných pracích

O rozhlasových hrách i dokumentech Miroslava Buriánka, které během své čtyřicetileté rozhlasové kariéry natočil, o rozhlasových „artefaktech“, nebo „opusech“, jak autor sám svá rozhlasová díla nazývá, bylo napsáno mnoho. Kromě různých článků i rozborů, roztroušených v odborných rozhlasových časopisech, jsou mu věnovány tři diplomové práce a ve své rozsáhlé disertaci o rozhlasovém dokumentu ho zmiňuje např. Andrea Hanáčková, která o tomto autorovi píše hned několikrát a v různých souvislostech. Pokládá ho za jednoho z našich nejvýraznějších autorů, co se týče umění reportáže. Dále za autora, který svá díla dokáže bravurně vystavět prostřednictvím zvukové montáže, principu, přejatého z filmového umění, konkrétně z teoretických východisek a praktických prací Sergeje Michajloviče Ejzenštejna: *„Montáž nevytváří nic nového, je založena na novém využití již existujícího materiálu. To, co přináší nově, jsou nečekané vztahy, plynoucí z nezvyklého sousedství různorodých prvků, které jsou organizovány se zřetelem na pohyb a určitý cíl.“*<sup>59</sup>

Hanáčková se ve své práci, mimo jiné, zabývá i zvukem, zvukovou metaforou a možnostmi využití stereofonie pro významové vyznění dokumentu. I v tomto kontextu zmiňuje právě Miroslava Buriánka: *„V kontextu české dokumentární produkce jsou Buriánkovy pořady stabilně nejzvukovější, a to nejen v kvantitě, propracovanosti a dlouhodobému cizelování zvukové stránky pořadů, ale především v chápání rozhlasu jako výsostně zvukového média, v němž zvuk – včetně zvuku stylizovaného a ruchu, má stejnou vypovídající hodnotu jako slovo, případně hudba, takže není třeba je dále komentovat.“*<sup>60</sup>

#### Rozhovor z února 2022

Následující „předrozhovor“ jsem natočila s M.B. na telefon předtím, než jsme přešli k rozhovoru „skutečnému“. Uvádím ho ve své práci proto, abych čtenáři umožnila setkat se s Miroslavem Buriánkem nejprve neformálně a abych dokumentovala jeho „hravost“ v oblasti běžné komunikace, hravost, která není podmíněna tvorbou rozhlasového dokumentu, ale která má vliv na vše, co autor vytváří.

---

a je vysoce hodnocena za svou originalitu, nedostává se jí v současném Českém rozhlasu takového prostoru, jaký by podle těchto skutečností logicky zasluhovala.

<sup>59</sup> Hanáčková, Andrea: Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů, Brno, 2010, s. 135

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 104

(vyzvánění telefonu)

**M.B.:** Ahoj Gábi.

**G.A.:** Čau, já přemýšlím, jak mám vytvořit situaci, abysme mohli normálně bavit, když jsi na telefonu. Haló, Míro, slyšíš mě? Míro?

**M.B.:** Ale jo, už tě normálně slyším, já mám novou aplikaci a tam je ztlumit a já vždycky o to zavádím a pak to ztlumím. Ty to nahráváš na mobil? Já když to zkusím, tak se mi tady ozve paní, že je rozhovor nahráván. No, tak dobře, to беру, ale pak to nemůžu nikde najít. Někdy by se to hodilo, protože si člověk zachytí myšlenky. Já když tady něco spustím, tak to uslyšíš, použít: (ženský hlas) „TENTO HOVOR SE TEĎ NAHRÁVÁ. NAHRÁVÁNÍ HOVORU SKONČILO.“ Tak, hele, ještě jednou to zopakuju. Podívej, akce, akce, akce: (ženský hlas) „TENTO HOVOR SE TEĎ NAHRÁVÁ“. A teď spolu hovoříme a to by mělo být zaznamenaný a já to pak nikde nenajdu. Takže, teď jsme chvíli hovořili, já to vypnu to nahrávání a budu to pak marně hledat. Poslouchej paní: „NAHRÁVÁNÍ HOVORU SKONČILO“ (smích) Takže jsme skončili, natočili jsme rozhovor, takže je to vyřízený tím pádem, paní nás utnula. Rozhovor se mnou proběhl touto formou. Máme hotovo, dyť to je příjemný, ne? Nikoho tím nebudeme obtěžovat. Výstižný, příjemný a souvisí to s tématem.

Rozhovor s Miroslavem Buriánkem jsme vedli v únoru 2022

**G.A.:** Tak asi začneme nějakou asociací. Co se ti vybaví, když řeknu zvuk?

**M.B.:** Zvuk? No vidíš, já si vybavím ticho.

**G.A.:** To je asi v pořádku, z ticha vyvstávají zvuky.

**M.B.:** A ticho pak naplnuji smyslem, tudíž by se dalo říct, že zvuk je ticho naplněné smyslem, významy. Jinak mám své oblíbené zvuky - přelet letadla, zpěv racků, klapot dámských podpatků, kramflíčků a kostelní zvony, jo a ještě parní lokotka, když píská a moře, samozřejmě, to je spojeno s racky. Ty zvuky se mi líbí, mají v sobě určitou vzrušivost, moře třeba z Feliniho filmů, mám z toho hluboké zážitky. Ty zvuky mají i svou estetiku, lahodnost, mají více významů, více rovin. Využívám je při režírování rozhlasových her, ale i dokumentů. Do zvuku přeletu letadel jsem se jeden čas velice zamiloval a teď

ho zase použiju v novém opusu o Baťovi, Amerika ve Zlíně. Je kolem toho spoustu konotovaných významů.

**G.A.: Když jsi studoval divadelní režii na DAMU, byl tam někdo, kdo by ti předal svůj vztah k rozhlasu, ke zvuku?**

**M.B.:** Ne. Mě učil Evžen Sokolovský postupy, které se týkaly divadelní režie. Divadelník to byl dobrý, ale říkal: „Já nesnáším rozhlas“. Pro mě studium na DAMU byl trochu krok vedle, divadlo jsem měl rád, ale miloval jsem film. Mě přitahovalo vždycky vizuální umění, ale měl jsem velký respekt před technikou a tak jsem se na FAMU nepřihlásil. Na DAMU asi nějak zapracovala psychika, měl jsem nějaký blok, měl jsem jinou představu o divadelní škole. Evžen Sokolovský byl taková hřmotná postava, byl to můj opak. Nebylo to pro mě to pravé. Cítil jsem, vnímal jsem a věděl jsem, že divadlo to nakonec nebude. A tak už jsem se od třetího ročníku začal ohlížet po rozhlasu. Rozhlasová režie na DAMU nebyla, měli jsme ale dějiny rozhlasu, které nám velmi dobře přednášel dramaturg Dalibor Chalupa, to byl vrstevník a přítel Wolkerův, vedle režiséra Josefa Bezdíčka a spisovatele Františka Kožíka patřil k významným tvůrcům slavné brněnské rozhlasové éry dvacátých až třicátých let minulého století. Často jsem chodil do bývalého studijního a vzdělávacího oddělení Československého rozhlasu na Žižkov, protože už jsem věděl, že chci dělat rozhlas. Připravoval jsem si diplomovou práci s titulem Estetická funkce výrazových prostředků rozhlasu při tvorbě rozhlasového artefaktu. Bylo to o výrazových prostředcích rozhlasu, ale spojoval jsem to částečně i s filmem. Rozebíral jsem v diplomové práci Antonioniho Zvětšeninu. Tam je sekvence, kde fotograf postupně zvětšuje fotografii z parku a díky tomu objevuje, že se tam stala vražda. Sekvence proběhne úplně v tichu a je vyjádřena pouze obrazem. Na tom jsem chtěl dokumentovat, jak lze určitou část příběhu vyjádřit obdobně pouze zvukem bez mluveného slova.

**G.A.: Když jsi přišel do rozhlasu, jaká byla ta tvoje cesta, pracoval jsi od začátku jako režisér?**

**M.B.:** To jsem nepracoval, dostával jsem spíš nějaké jednoduché úkoly, třeba Blahopřejeme písničkou, já tomu říkal „blahopřejeme hitem“, tam byly hity, většinou dechovky a k tomu průvodní slovo. Dělal jsem i zpravodajství, ve vysílání půlhodinka dopoledne a hodinka odpoledne. Postupně jsem se

prokousával k nějakým větším tvarům.

**G.A.: Měl jsi nějakého mentora, člověka, který by tě učil rozhlasovou režii?**

**M.B.:** Ne, neměl jsem nikoho, učil jsem se tím, že jsem četl Rozhlasové práce, to byly brožury, které pojednávaly o rozhlasové tvorbě, nebo Svět v rozhlase. Skrze odborné texty jsem poznával historii rozhlasové dramatické tvorby. Objevil jsem studie kritika Jana Lopatky, rozbory rozhlasových her režiséra Jiřího Horčičky, úvahy o rozhlase. Dočetl jsem se o bardech rozhlasové tvorby jako byl třeba Josef Henke a další. Psalo se tam taky o současných rozhlasových trendech. Chodil jsem na stáž do rozhlasu na Vinohrady.

**G.A.: Poslouchal jsi v mládí rozhlas?**

**M.B.:** No, poslouchal jsem jako malej kluk rozhlasové hry pro děti a pro mládež, šly v sobotu odpoledne, to byly verneovky, dobrodružné hry. Pohádky, ty jsem příliš neposlouchal, spíš mě bavily tyhle věci, ve kterých bylo nějaký dobrodružství, napětí, silný příběh. Poslouchal jsem rádičko v poněkud dospělejším již věku přes tranzistoráček v noci v tichu pod peřinou. To mělo něco z magie, rituálu. Vybavuje se mi Aškenazyho hra Kůže, Lustigův Člověk ve velikosti poštovní známky, Sidonova hra Dvojí zákon, poslouchal jsem Uhdeho hry. Hrou Ladislava Stehlíka Linka důvěry obnovil rozhlas vysílání dramatických pořadů po invazi spřátelených vojsk Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968. Když jsem tohle poslouchal, tak jsem byl student SVVŠ Julia Fučíka, náměstí Odborářů Plzeň. To byl tenkrát plný název té střední školy. Takhle jsem si rozhlas očichával.

**G.A.: Vzhlížel jsi k někomu z rozhlasových tvůrců?**

**M.B.:** Měl jsem rád rozhlasové inscenace Jiřího Horčičky, ale nebyl jsem u něj na stáži. Horčička si nikoho nevychoval. To byl sólista, obrovská nepřekonaná a nepřekonatelná noblesní osobnost. Jeho Válka s mloky, to je převrat, to je zlom v rozhlasové tvorbě, práce se zvukem, fantazie, tohle všechno tam je. Sblížil jsem se ale víc s režisérem, rovněž gigantem mezi rozhlasovými tvůrci, Josefem Henkem.

**G.A.: Dá se nějak popsat, z čeho vyrostl tvůj styl?**



**M.B.:** Já jsem o tom nikdy nepřemýšlel, ani o tom přemýšlet neumím, to je takové nějaké vnuknutí, prostě rozhlas je zvuk. Takže jsem se snažil zvukem vyjádřit realitu, vytvářet zvukové obrazy, tudíž jsem si tím zvukem nějak maloval. Zvuk jsem vnímal jako úplně rovnocenný rozhlasový výrazový prostředek ke slovu. Ruchy, hudby, hudební zvuky, vždycky jsem hledal nějaký ekvivalent k textu, který by ten text podpořil, znásobil nebo třeba šel kontrapunkticky proti. Tam je možnost použít velký rejstřík poloh, významů. Postupně jsem se ke svému stylu propracovával.

**G.A.: Pamatuješ si na nějaký zásadní moment, kdy sis uvědomil, co všechno se dá zvukem vyjádřit? Kdy se ti třeba při tvorbě konkrétní hry nějak v otázce využití zvuku „rozsvítlo“?**

**M.B.:** Spíš to nějak postupně plynulo, někdy se rozsvěcovalo, někdy se nerozsvítlo vůbec, byla tma, v tom případě jsem udělal tradiční podobu díla, ale snažil jsem se o tom vždycky přemýšlet. Jak jsem říkal na začátku, ten film mě vždycky fascinoval a fascinuje mě doposavad. Říká se tomu zejména na AVU mezi výtvarníky pohyblivé obrazy. A spadá tam všechno, video, instalace atd. S mladým vizuálním umělcem, mým kamarádem Romanem Štětinou jsme například vystavovali film, dvě hodiny pohyblivých obrazů Návod k použití Jiřího Koláře. Byl o tvorbě rozhlasové kompozice z Kolářovy poezie, kterou jsme točili na jeden stereo mikrofon a dvě kamery v plzeňském rozhlasovém studiu s amatérskými herci ze souboru Klas z Klášterce nad Ohří, kam Roman také chodil. Já jsem se snažil v rozhlase o pohyblivý zvuk, pohyblivý svátek v tvořivém dění. U rozhlasových her to vycházelo z textů, a když jsem potom začal dělat autorský věci, ty dokumenty, no tak jsem se už mohl více vyřadit a tvořit zvukové obrazy, které souzněly s tím, co jsem natočil. Když jsem se nacházel v reálném prostředí, natočil jsem si tam reálné zvuky a potom jsme je ve studiu společně s mistrem zvuku poskládali a přetvářeli na zvuky stylizované, hyperbolizované v sepětí s hudbou.

**G.A.: Z jakého důvodu ses pustil do tvorby rozhlasových dokumentů?**

**M.B.:** V devadesátých letech ubylo práce na literárně dramatických pořadech. Byla to převratná doba, kdy se méně točilo v regionálních studiích, ta dramaturgie byla více vedená z Prahy a celkově ubylo práce na dramatických žánrech. Ubyly také různé literární programové řady. Na začátku devadesátých

let jsme vysílali každý všední den rozhlasovou četbu a pak to vše zmizelo. Takže od takového 93. roku jsem se začal zaměřovat na dokumenty nebo i publicistiku. Tady pro mě přišel velký impuls na rozhlasových přehlídkách Report, to byl pro mě, jestli chceš vědět, zlom. Před tím jsem si sám něco nastudoval o dokumentu, o featuru, dělali se různé semináře, věděl jsem o těchto žánrech. Na Reportu fungovala velká pospolitosť a byl jsem tam v kontaktu se Zdeňkem Boučkem a s Jiřím Hrašem. Přivezl jsem první svou věc na Report, byla to Americana, dokument k výročí objevení Ameriky, takže jsem udělal takovou koláž, Andy Warhol, coca cola, reklamy. Snažil jsem se Ameriku vystihnout ve zvuku a s tímto dokumentem jsem zvítězil. Takto jsem dostal podnět, to mě povzbudilo, potěšilo, takže povzbuzen jsem se účastnil těchto setkání téměř každý rok a tím jsem se utvrzoval v práci dokumentaristy. Přivázel jsem na Report dokumenty nebo publicistické tvary. Byly tam žánry zpravodajství, publicistika a dokument. Zpravodajstvím jsem se nikdy nezabýval, to nedělám, to neumím. Bylo to krásný v tom, že mohl člověk komunikovat s lidmi, vést debaty, to sama pamatuješ, jezdili tam lidi z většiny regionálních rozhlasových studií Českého rozhlasu, z Plzně, z Českých Budějovic, z Ostravy atd. Takže probíhala výměna energií, výměna názorů a měli jsme velice přátelské kontakty, bylo to bezvadný. To mě taky povzbuzovalo, posouvalo, jak se říká, přimklo k tomuto žánru. Dělal jsem dokumenty a režie literárních pořadů a rozhlasových her souběžně. Dominantní však pro mě přece jenom byla rozhlasová režie. Publicistiku vlastně točím taky přibližně od roku 1994 až dodnes pro Jiřího Kamena do Víkendové přílohy Vltavy, takže to se také kryje s tvorbou dokumentů.

**G.A.: Jsi takový specifický autor rozhlasových dokumentů. Hodně ve svých dokumentech sám vystupuješ, ocitáš se v různých situacích. Mluví se o „buriánkové schválnosti“. Vzpomeneš si, kdo prvně promluvil o schválnosti ve tvých dokumentech?**

**M.B.:** Nevím už, kdo to první použil, ale já se k pojmu schválnost zcela záměrně hlásím. Schválnost zapojuji do svých opusů, do svých prací, proto také někde v dokumentu přeletělo letadlo, aniž by se úplně vědělo proč. Každopádně letadlo vyjadřuje pohyb v čase, nebo nějaký neklid, jo, takže vždycky najdeš spoustu výkladů. Já byl zvyklý rozdat před každým poslechem mého pořadu scénář toho dokumentu auditoriu na Reportu a pak jsem ještě před vlastním poslechem měl explikaci a režisér Jiří Hraše s oblibou říkal, že moje explikace je lepší než

samotný pořad. Byl jsem ovlivněn i postmodernou a podobnými kejklí.

**G.A.: Točíš dokumenty o umění, o uměleckých tvůrcích, ale zabýváš se i tématy, která jsou na první pohled publicistická.**

**M.B.:** Hledám si to, co mě zaujme, když si všimnu, že je tady v Plzni Dům kultury před zbořením, tak si řeknu, že je to dobré téma, nebo si vezmi Vody odpadní. Šel jsem v Plzni kolem Berounky do míst, kde je výpusť vyčištěné vody z nové čističky vod odpadních. Tak se mi to spojilo se vzpomínkami z dětství, když voda v Berounce smrděla jak kanály a plavaly tam různý bílý chuchvalce a ještě další věci, třeba preservativy, to jsem měl nakonec i v tom pořadu. Já o námětech nějak soustavně nepřemýšlím. Jsem intuitivní dokumentarista, jsem také intuitivní fotograf, jdu, nemám záměr, tu mě zaujme kanál, tu mě zaujme strom, tu mě zaujme budova, tu mě zaujme oprejskaná zeď, tu mě zaujme jez řeky Radbuzy.

**G.A.: Z čeho při tvorbě vycházíš? Míváš jasnější představu o tom, co budeš točit a jak bude výsledný pořad přibližně vypadat?**

**M.B.:** Někdy máš prostě obrys a potom to upřesňuješ, odbočka se stane dominantou, to marginální se stává hlavním. To se mi stává často, že vedlejší motiv nakonec převáží ty ústřední. Je to pořad otevřený, je to živý tvar. Dokud se točí, připravuje, stříhá a dokud se na díle maká, tak je živý.

**G.A.: Když mluvíme o živosti, hraje naopak ve tvých dokumentech nějakou roli literatura?**

**M.B.:** Literatura byla jednoznačně v pořadu o Josefu Václavu Sládkovi a plzeňském básníkovi, také již zemřelém, Josefu Hrubém. V dokumentech jsem ale spíš inspirován pohybem, filmem, fotografií, zajímá mě autenticita, mám takovou zkratku AAF – autenticita aktualizuje fikci.

**G.A.: Jaký je postup tvé práce na dokumentu?**

Pracuju na dokumentu tak, že si nejprve dělám velmi důkladné rešerše o tématu, hledám respondenty, hledám lidi, kteří by o tématu něco věděli, kteří by mi něco řekli. Skrze situace s těmito lidmi pak stavím příběh. Chci klenout oblouk, nechci, aby to byla jenom otázka odpověď, jde o to si s každým prožít situaci. Připravím si respondenta a s ním pak prožiju situaci, tam pak přichází na řadu improvizace,

to už je dotek s tím prostředím. Natáčí se v daných okolnostech a ty člověka samy inspirují, samy ho vedou. Já se připravím, tudíž tam nepřijdu jako tabula nepopsaná, vím, co chci, s kým budu mluvit. Když jsi v tom prostoru, tak ti naskakují další otázky, nebo další prožitky. Já si to prostě prožívám a užívám. Optimální je, když se vyvine dialog, výměna energií, postřehů, glos mezi mnou a respondentem. Na něco se upnu a respondent to okomentuje. Vlezl jsem třeba do Berounky s plzeňským ochráncem přírody Karlem Makoněm, abych zachytil vyčištěnou již vodu odpadní. Musíš si prožít ty situace. Tam jde i o emoci, ratio je příprava a emoce je natáčení, je třeba k tomu obracet všechny smysly, hmatat, čichat, vidět a slyšet.

### **G.A.: Baví tě zpětně nalézat živé okamžiky v natočeném materiálu?**

**M.B.:** Někdy je toho materiálu tolik, že to člověka přestane bavit, že umdlévá, v každém případě jsem za to rád. Pohltí to hodně času, ale v každém případě práce při stříhu u počítače je dobrá. Mě to baví, protože vyděluju, posléze cizeluju a komponuju, představuju si, co, kde, jak spojit. Dělán si popis sekvencí, už je mám nastříhaný, vyčištěný, heslovitě si je přepisují, musím si to vytisknout, a teprve pak teprve repa (reportážní záběry) na základě přepsaného skládám do jedné výsledné stopy. Víím, kde co je, v paměti bych množinu záběrů neuchoval. Výslednou stopu ve zvukovém studiu obohacuji ambaláží. Ta jedna stopa, to je základ, není to samozřejmě dogma, ještě je možno materiál ve studiu nějakým způsobem obrábět. Když mám výslednou stopu, tak přecházím k realizaci scénáře a už si píšu, kde co bude, jaká ambaláž, popisují zvuky, hudby, eventuálně doplním nějaký text.

Někdy už víím od začátku, jakou hudbu v tom dokumentu použiji, teď když jsem dělal Ameriku ve Zlíně, tak jsem věděl, že tam dám George Gershwinu a Ervina Schulhoffa.

### **G.A: Jak vnímáš spolupráci zvukového mistra na pořadu?**

**M.B.:** To je pro mě nutný partner. Já si vymyslím u stolu zvukovou ambaláž a zvukový mistr to pak ve studiu vytváří. Takže jsem rád, že většina zvukových mistrů je inspirativních a kreativních, tudíž já to mám napsáno, či namalováno a oni ten zvuk skutečně hmatají a sestaví výsledný zvukový obraz. Rytmicky to musí klapnout. Musí se to rozvinout do stereofonního obrazu. Profese zvukového mistra je pro mě něco jako činnost kameramana ve filmu. Je to vrcholová práce,

já sám bych dotáhnout dílko do výsledného tvaru nedokázal. Znam dokumentaristy, kteří jsou schopni udělat si všechno sami, jako třeba Ivan Studený. Já potřebuju partnera, je dobré, když mistr zvuku rozumí hudbě, to je radost. A když pořad stáčíme, tak si uvědomíme, že z hlediska temporytmu se musí něco přehodit, vynechat, zkrátit atd. Takže spolu nad dílkem rozmlouváme, uvažujeme. Povídáme si i s dramaturgem. Když je dramaturg přítomen, je to dobrá posila. Tady jsme, Gábino, v rozhovoru přeskočili dramaturga, vlastně i tebe, s ním už probírám od začátku námět a scénář, samozřejmě.

**G.A.: Snažíš se být ve svých pořadech nějak objektivní?**

**M.B.:** Ono záleží na tom, jaký máš žánr. Příkladem objektivnosti byl pořad o Transgasu, tak tam mi říkal kolega dramaturg, že není poznat, jaký názor má autor, já, jestli zbourat nebo nezbourat Transgas vedle Českého rozhlasu, nakonec byl zbourán. Takže to jsem byl potěšen, protože jsem natáčel jak s tou firmou, která bourala, tak jsem dělal s odpůrci toho zbourání, točil jsem i s architektem, který s dalšími dvěma kolegy vytvářel projekt Transgasu. Chtěl jsem, aby si názor udělal posluchač. To už bylo trochu blíže investigativnímu žánru, což já nedělám, neumím, nejsem investigativec, jsem existenciál. Transgas, stavba, která měla být zbourána, nakonec zbourána byla. To je moje téma, Sóló Sušice, fabrika, která skončila, to je moje téma, Vody odpadní, které jsou vyčištěny, to už je trochu povzbudivější, taky moje téma. Ale je v tom subjektivita, i když já bych to nedělil na subjektivní objektivní, vždycky všechno vyvěrá z ega, zvnitřku.

**G.A.: Jak to děláš, aby lidi, kteří s tebou mluví, byli přirození, aby s tebou vešli do situace natáčení?**

**M.B.:** Nejsem reportér. Přijdu na návštěvu, ale návštěva není vhodné slovo, přijdu zkrátka k nim a nejdřív si povídáme, toto netočím. Nebo si předtím ještě telefonujeme, tudíž už tady máš kontakt s tím člověkem, slyšíš, jak hovoří, slyšíš jeho dikci, máš základní představu a pak se s tím člověkem sejdeme, popovídáme si, akorát zmáčknu nahrávací tlačítko a pokračujeme v té situaci, společně ji prožíváme. Není to jen otázka odpovědi, to dělají zpravodajci. Já musím nejdřív vstřebat všechny ty okolnosti, prostředí, musím vstřebat respondenty.

**G.A.: V dokumentech jsi hodně inspirován filmovým postupem, využíváš montáž jednotlivých prvků dokumentu, vycházíš z Ejzenštejna. Jak**

## **bychom si mohli představit vertikálu a horizontálu v rozhlasovém dokumentu?**

**M.B.:** Horizontála, to je příběh natočený s respondenty, tam se odvíjejí fakta, události, situace. Vertikála zastaví ta repa, zastaví tok událostí. Do vertikály se musí otisknout, vetknout určitá nálada, vzruch, emoce. Zdůrazní, co je sděleno v záznamu těch nahraných rep, nebo vytvoří kontrast. Používám občas schválnost, která aktivizuje posluchače. Je to ovšem schválnost, která se dá určitým způsobem zdůvodnit na základě asociací. Já tomu říkám schválnost, ale ono to samozřejmě souvisí nějak s tím tématem. Je to, jako když něco děláš a najednou ti bleskne hlavou něco úplně jiného. Ale souvisí to s mou prací, protože kdybych ji nedělal, nekonal, nezabýval se určitou věcí, tak mi to určitě hlavou neprojde.

## **G.A.: Ztotožňuješ se s tím, že rozhlasový dokument je vlastně svého druhu báseň, poezie?**

**M.B.:** Ano, s tím souhlasím, je to na principu poezie, asociativní metoda. Když se podaří vytvořit ambaláž jako zvukovou báseň, tak už jsme v nejvyšších patrech, občas se to podaří.

## **G.A.: Do jaké míry to vypovídá o autorovi?**

**M.B.:** Všechno jde z nitra, vyjadřuje to mě, jinak by to nemělo cenu, nebavilo by mě to.

## **G.A.: A když potom někdo ten pořad kritizuje, dotkne se tě to nějak do hloubky?**

**M.B.:** Na to jsem byl zvyklý hlavně u rozhlasových her. U těch dokumentů byly reakce většinou souzonné. Mně nevádí kritika, která je upřímná, která vychází z nějakého názoru, horší je kritika záludná, která chce v podstatě uškodit, nebo vyvěrá z jiných pohnutek, než je rozebírání díla. Může tam být osobní averze, může tam být nechuť ke stylu mé tvorby, může to být generační, jsou tam různé momenty. Ale spíš u rozhlasových her. Při režii pracuji specificky, někoho to může až popudit, iritovat. Není pro věc dobré, když někdo jede jen po své jednodolejce a posuzuje dílo jen z těchto svých hledisek a zúženého pohledu. Někdo může třeba být úplně vyprázdněný, tak jen aby něco plácnul, tak to tam hodí.

**G.A.: A vede to k tomu, aby ses v dalším pořadu nějak omezoval?**

**M.B.:** Ne, absolutně ne! Nemám tuto autocenzuru, abych se změnil, nebo abych tomu podlehl a dělal, tvořil jinak. U rozhlasových dokumentů zatím problém nebyl, u rozhlasových her, tam už je to horší, protože pak ti práci buď zadají, nebo nezadají. Buď tě dramaturgie chce, nebo nechce, to ti sklapne. Dokument je pole svobodnější a ještě když v rozhlase byla ta stará parta, tak naprosto, Jiří Hraše, Zdeněk Bouček.

**G.A.: Dá se popsat, jakým způsobem s tebou Zdeněk Bouček spolupracoval jako dramaturg?**

**M.B.:** Zdeněk Bouček. Vždycky jsem mu přinesl téma a rozhodli jsme se, jestli to budeme dělat, nebo ne. Jestli to bere, nebo nebere. Většinou témata vzal. Pak jsme si občas zavolali, jak na tom pracuji a pak jsem mu to přinesl. On to poslechl a dal do vysílání. Měl ke mně důvěru. Dobré byly ty rozhovory. Setkali jsme se a poklábosili, mluvili jsme i o jiných věcech, třeba naprosto odlehlých. On hodně jezdil po světě a vždycky když si něco poslechl jinde, tak jsme si o tom povídali, o trendech, který aktuálně v téhle oblasti jsou, co běží jinde. Na společných akcích jsme poslouchali různé pořady. Dramaturgie se dělala právě přes ty poslechy a sounáležitost. Nebylo to jenom o konkrétním díle. To, jak Zdeněk dramaturgoval, mělo širší záběr. Člověk musel vědět, kam jde vývoj. Tím, co Zdeněk přivážel ze zahraničních rozhlasových přehlídek, na tom člověk jako tvůrce rostl, na tom se vyvíjel. Byla to taková nenásilná dramaturgie, řekl bych skrytá, skrytý pohyb dramaturgie v prostoru i v čase. Byly tam vřelé osobní vazby, blízkost názorová, lidská. Já myslím, že je to důležitý, nemít mezi sebou odstup. Mezi autorem a dramaturgem byla tehdy lidská blízkost a spřízněnost, vzájemně sdílená práce a úcta. Vždyť to víš, máš to v tom popisu našeho opusu, jak jsme spolu já - ty, ty - já spolupracovali, tam vidím příklad. Může to být i jinak, ale mně vyhovuje, když je všechno individuální a je dobré, když lidi, který jsou si blízcí spolupracují na díle, když jsou tam nějaké averze, neřku-li animozity, tak výsledek není tak dobrý.

**G.A.: Myslíš, že posluchač to z pořadu cítí?**

**M.B.:** No cítí, poněvadž se to podaří, není to vynucený. Výsledek nevzniká na nějakém vynuceném základě, tak to musí být nějak slyšet. Ale do toho bych se nechtěl pouštět, já bych za posluchače ani nemluvil. Mluvil bych za sebe.

**G.A.: A myslíš vlastně při tvorbě na posluchače?**

**M.B.:** Já na posluchače nemyslím.

**G.A.: Já taky ne.**

**M.B.:** Já myslím na sebe. (společný smích) Já na posluchače nikdy nemyslím. To nikdy je moc krutý, tak nech jenom nemyslím. Nemluvím o publicistických pořadech, co dělám, tam je to trochu jiné, ale mluvím-li o dokumentech, ty si člověk dělá pro radost.

**G.A.: A když v dokumentech do mikrofonu popisuješ, jak něco voní, nebo jak to na určitém místě vypadá, škrábeš do omítky, tak vlastně na toho posluchače myslíš, ne?**

**M.B.:** No, myslím na to, že to budu mít v pořadu. Pořad směřuji k posluchači. Ono je to složité, není to jednoznačné. Samozřejmě omítku si neškrábu sobě pro radost, abychom to uvedli na pravou míru, to jsem škrábal, aby to vyznění dostalo autenticitu. Já jsem předtím řekl dost krutě, že nemyslím na posluchače, a vlastně já na toho posluchače myslím, ale zároveň si sám sobě musím dělat radost. Myslím na posluchače skrze sebe. Nabízím posluchači, co chci já, co mám rád.

**G.A.: Aby tam tedy posluchač mohl být s tebou?**

**M.B.:** Ano, to jsi vyjádřila správně a buď se mu to může líbit, nebo nemusí, může odejít, nebo se mnou může v mojí cestě pokračovat. To je přesnější, než abych řekl kategoricky, že nemyslím na posluchače, to byla spíš nadsázka, hyperbola, byla to sranda, ale to k čemu jsme teď dospěli a na co jsi mě přivedla, je přesnější. Já vlastně opravdu chci, aby tam posluchač byl se mnou. Může mě opustit, nemusí, projde se mnou cestu mým dokumentem, mým pořadem, nebo ne, bude se mu leccos líbit, nebo nebude, ale já ho vedu, já jsem hostitel. A nakonec myslím, že je to podstata té práce, podstata přístupu, toho principu.

## **Informace o autorovi**

**Miroslav Buriánek** (1952) plzeňský rozhlasový režisér a dokumentarista. M. Buriánek měl k umění blízko již od dob středoškolského studia. Při studiu na



SVVŠ Julia Fučíka v Plzni navštěvoval divadelní školu šéfa činohry DJKT v Plzni, režiséra Svatoslava Papeže. Po studiích režie na pražské DAMU v roce 1978 začal pracovat v plzeňském rozhlasu, kam byl přijat na místo režiséra slovesné tvorby. Zde působil do roku 2015. Na počátku jeho rozhlasové kariéry stál hlavně zájem o dramatické žánry a kompozičně náročné literárně-hudební formy s dokumentárními prvky. V 90. letech začal postupně pracovat více v intencích dokumentaristických a kulturně publicistických. Buriánkovu dokumentární tvůrčí stopu lze objevit např. v těchto programových řadách: *Za divadlem* nebo *Ismy po česku* a také v mnoha dokumentárních uměleckých portrétech, natočených např. o fotografovi J. Štreitovi, básníkovi M. Kozelkovi a dalších významných osobnostech nejen plzeňského regionu. Buriánkova tvorba byla mnohokrát oceněna, namátkou lze jmenovat např. II. cenu za scénář a režii pořadu o spolupráci S. Prokofjeva a S. M. Ejzenštejna *Na kostech*, či první cenu za dokument *Americana*. Jen v soutěžní přehlídce dokumentů REPORT byl z jejích šestnácti ročníků oceněn třináctkrát.

## 11. Nerozhlasový feature - podrobná reflexe vzniku díla

V této části práce bych ráda nabídla případnému čtenáři pokus o nerozhlasový feature, nebo jakousi nezvukovou koláž.

Použitý materiál jsem nasbírala v průběhu práce na dokumentu **Vidět očima**, jehož autorem byl **Miroslav Buriánek**. Koláž obsahuje záznamy rozhovorů nebo telefonátů, útržky úvah nad dokumentem, e-mailovou korespondenci, ohlasy posluchačů i kamarádů, části scénáře a fotografie. Zdá se mi, že tento text může vypovědět mnoho o způsobu práce na rozhlasovém pořadu, ale i vnitřním a vnějším světě autora či dramaturga, instituci rozhlasu nevyjímaje. Pořad *Vidět očima* je nejen pořadem konkrétní autorské osobnosti, ale především se celý autorské osobnosti věnuje, dá se říci, že autorská osobnost zde samu sebe prožívá a reflektuje.

**Poznámka:** V následujícím dokumentu jsem záměrně ponechala grafickou úpravu a velikost písma e-mailů Miroslava Buriánka i autentické části jím vytvořeného scénáře. I toto nějakým způsobem vyjadřuje osobnost tvůrce, který se velmi často ubírá cestami hyperbolizace řečeného i prožitého, aby posluchače aktivizoval. Také další dokumentární materiál, e-maily přátel, články apod. jsou ponechány v co nejpůvodnější podobě. Doufejme, že míra neuspořádanosti tohoto textu může čtenáři přinést informace, které by se mohly přílišným uhlazením z textu vytratit. Mé vlastní vstupy byly psány většinou bezprostředně v procesu vzniku dokumentu.

---

## SCÉNÁŘ

---

**Tvůrčí skupina DOKUMENT  
vedoucí Daniel Moravec**

**vysílání ČRo Vltava  
září 2018**

**odpovědný dramaturg Viola Ježková  
dramaturg Gabriela Albrechtová**

**Miroslav Buriánek**

**Vidět očima  
aneb Triviální obrazy všedních dnů  
bývalého rozhlasáka  
(autoportrét)**

**DV 026747 time 53:36**

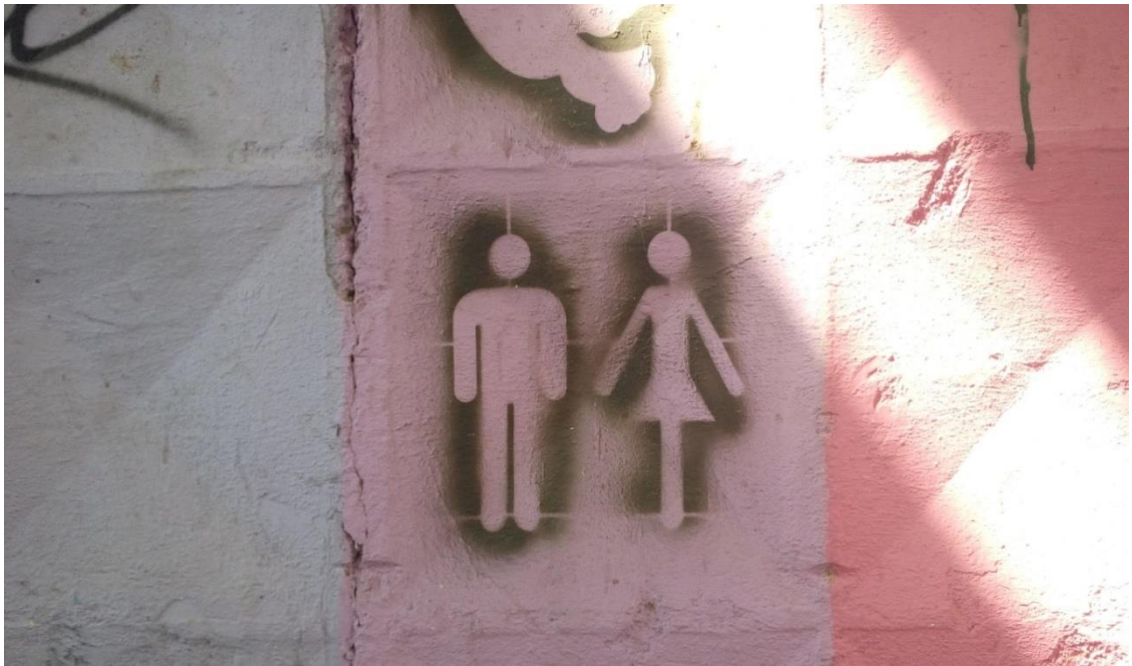
**slovo končí 53:32 („Na mostě nad Radbuzou sám.“)  
začíná gongem,  
končí gongem**

**2018**











## **ZVUK GONG dlouhý trojdílný**

### **STUDIO**

#### **MirB.**

Dokument o mé existenci v rozhlase. Zhmotněné obavy: nebudu vidět, nebudu slyšet, nebudu točit. Vezmou mi průkazku do rádia. Nebudu moct procházet turniketem.

### **HUDBA ENNIO MORRICONE z filmu Profesionál (Le professionnel, 1981)**

#### **Gábina**

Vidět očima aneb Triviální obrazy všedních dnů bývalého rozhlasáka. Autoportrét. Hlavní postavy: Miroslav Bebel Buriánek režisér, Tamara publicistka, Roman vizuální umělec, Vanda lektorka německého jazyka, Toník vnuk. Ostatní postavy: Jean - Paul Belmondo a další živí i mrtví. Technická spolupráce mistr zvuku Radek Veselý.

### **HUDBA dtto**

#### **MirB.**

Ústřední hudební motiv z filmu Profesionál, který složil Ennio Morricone. Špionážní drama natočené francouzským režisérem Georgem Lautnerem v hlavní roli s hercem Jean-Paul Belmondem.

### **HUDBA dtto**

## **MirB.**

Tak (*zvuk praskání umělohmotných bublinek*) Mám rád bublinkové obálky, praskání bublinek. Je to takový zvláštní sebeúkoj.

*(ve II. plánu zvuk rádia aktuální zprávy uslyšíte... a řinčení činek a do toho text)*

## **STUDIO**

### **MirB. (vsunout do zvuku činek)**

Cvičení s činkami, 5kg. Nebaví mě to, ale udržuju se.

*II. plán rádičko - posloucháte Český rozhlas Plus, hudba, znělka, zprávy, ministr vnitra ... MirB. vzdáleně MirB. „posrat se z toho všeho, posrat se z toho všeho“, funění, dupání, pobíhání...rádičko - situaci budou řešit zástupci ministerstva zdravotnictví, pojišťoven a nemocnic.*

## **Vanda**

Mně se hrozně líbí, že dokument o tobě se bude jmenovat Viděti očima. Nevím, kde se to vzalo, jakým vedením univerza se moje diplomová práce jmenuje Viděti ušima.

## **MirB.**

To nespadá do rámce racionálních úvah. Věřím v intuici imaginaci a na smysly. Protože smysly nelžou.

---

## **ROZHLASOVÁ CHODBA JEDNA**

---

Vzpomínám si docela přesně na okamžik, který se odehrál před několika lety: na chodbě Českého rozhlasu mě potkala jedna kolegyně dramaturgyně a nadšeně mi vyprávěla o tom, že poslední dokument, který dělala s Mírou Buriánkem, je moc pěkný a udělaný tak dobře, že ani není poznat, že ho dělal Míra. Považovala to za svůj úspěch a měla upřímnou radost, že se jim rozhlasová práce podařila.



Tenhle moment mě vyloženě překvapil, zaskočil. Přeci tak často mluvíme o pěstování autorské osobnosti, jde nám o jedinečný autorův rukopis, o nezaměnitelnost díla. Nebo ne?

---

## **STŘIH – RETROSPEKTIVA**

---

S Mírou Buriánkem se známe už více než dvacet let. Poprvé jsem ho viděla v roce 2001 na výroční rozhlasové přehlídce Report, kde se scházeli tvůrci rozhlasových dokumentů, aby společně poslouchali a hodnotili dokumentaristická díla natočená v předešlém roce. Osobnost Míry Buriánka, plzeňského rozhlasového režiséra a dokumentaristy, se v žádném případě nedala přehlédnout – muž středního věku se zvlněnými vlasy a brýlemi byl na první pohled nespoutaný živel. Když měl před poslechem krátce představit své dílo, vyskočil ze židle a začal o své tvorbě hovořit velice expresivně: živě gestikuloval, máchal rukama, dramatickým způsobem vysvětloval svůj záměr, způsob svého pojetí, mluvil až s teatrálním zaujetím o „respondentech“, s nimiž natáčel, a o „zmaru tvorby“ v tehdejším Českém rozhlase. Procházel, či spíše probíhal mezi stolečky účastníků Reportu a rozdával jim podrobné scénáře rozmnožené na kopírce, které obsahovaly koláže či muchláže, rozsáhlé a téměř poetické popisy „vtělených“ zvukových ambaláží. Musím přiznat, že jsem jako začínající autorka byla Mírou dost zaskočená a považovala ho nejdřív za nějakého šílence, kterého ostatní z neznámých důvodů tolerují. Nikdy předtím jsem nikoho podobného neviděla a vlastně ani nikdy potom.

Musela jsem však uznat, že to, o čem Míra mluví, je překvapivé a zajímavé, nezapřel v sobě vystudovaného divadelního režiséra, který rozumí stavbě dramatického díla, ale hlavně člověka silně prožívajícího svou i cizí dokumentární tvorbu. Jeho nadšení pro rozhlas a pro práci se zvukem bylo nakažlivé.

Mírovy pořady byly vždy neobvyklé, zvukově mistrně udělané, ale hlavně živé, navíc člověka pokaždé trochu vyvedly z míry, vykolejily. Ve většině z nich působil Míra jako gejzír živelnosti: byl s respondenty v neustálém dialogu, nebál se banalit, nebál se ničeho, škrábal nehty do omítky a tento zvuk nahrával, aby posluchači spolu s ním mohli „vidět ušima“ a procítit atmosféru místa, kde se s

mikrofonem nacházel. Svoji svobodomyšlností nadchnul mnoho začínajících autorů. Teprve s odstupem času si uvědomuji, že Míra nevědomě rozšiřoval „pole možného“ tím, že se nebál jít za jeho hranice. I díky jeho autorskému příkladu bylo v tehdejších rozhlasovém dokumentu tak trochu „vše možné.“

Kromě toho, že Míra vždy překypoval energií a na první pohled mohl působit sebestředně, projevoval ve svých pořadech i mimo ně velkou citlivost. Vzpomínám si, jak po poslechu dokumentu Dory Kaprálové Uvnitř je hra pokorně a dojatě vyjadřoval své pocity z tohoto díla, oceňoval i procíťoval autorčin osobitý poetický styl a filosofickou i životní hloubku dokumentu. Nikdy také, pokud si pamatuji, neranil city nikoho, s kým natáčel.

---

## **STŘIH - ÚRYVEK Z DOKUMENTU**

---

„Nemám ten pocit, že by o mě nějak moc stáli v rozhlase. Stará metoda, stará struktura, stará struktura, stará metoda.“

---

## **ROZHLASOVÁ CHODBA DVĚ**

---

V roce 2017 jsem Míru Buriánka potkala na chodbě pražského rozhlasu. Vypadal úplně jinak, než jak jsem u něj byla zvyklá. Tentokrát nesršel energií, ale působil jaksi sklesle, unaveně. Mluvili jsme o rozhlasových „peripetiích“. Cítila jsem z Míry velkou rozhlasovou frustraci. Vyprávěl mi o tom, že je „odkloněn“ od režie, nemůže dělat to, čím žil, režírovat, je v důchodovém věku a nevyjadřuje „styl doby“.

Když jsem o tomto rozhovoru později přemýšlela, uvědomila jsem si, že jsem během svého působení v rozhlase potkala hodně bývalých „rozhlasáků“, kteří vypadali podobně a vyjadřovali podobné pocity. Cítili se svým způsobem podvedení, zrazeni institucí rozhlasu nebo i konkrétními lidmi v ní.

Napadlo mě, že by se o tomto tématu měl natočit rozhlasový dokument, že je

potřeba se na tuto frustraci podívat zblízka, zjistit, proč k ní vlastně dochází, co všechno je za tím. Hlavně jsem ale nechtěla, aby se Míra Buriánek zařadil do této „řady zrazených“ a odešel z rozhlasu rezignovaný. Doufala jsem, že by se nám z dokumentu o rozhlase mohlo podařit vykřesat nějaký smysl a naději.

Napadlo mě, že by Míra mohl natočit dokument o své existenci v rozhlase, podělit se s ostatními o své dojmy, o své pocity. Dělal by to nejen pro sebe, ale i pro ostatní, kteří na tom jsou nebo budou podobně.

Když jsem Mírovi svůj nápad sdělila, nebyl z toho nijak nadšen, neměl do toho chuť, nakonec se ale nechal nějakým způsobem přesvědčit.

-----

## **PŘÍPRAVA DOKUMENTU**

-----

Do natáčení se Míra pouští jen velmi pomalu. Někdy mi pošle krátkou nahrávku, monolog o nahrávacím přístroji apod., pak dlouho nic.

V té době vedeme dlouhé telefonické rozhovory. Míra mi sděluje své pocity zmaru, mluví o klasických filmech, o Fellinim, Mastroiannim, Trintignantovi, souzní s touto energií, s touto poetikou. Říkám, že by se nám do pořadu hodil spíš Belmondo, jestli chceme nějak vybědnout z rozhlasového marasmu. Trintignant je skvělý, ale nepomůže nám. Míra říká, že má Belmonda moc rád, obzvláště jeho film Profesionál. Miluje dramatickou hudbu Ennia Morriconeho, která v tomto filmu zní. Snažím se Mírovi do dokumentu vnutit i svůj nejoblíbenější Belmondův film Zvíře, Míra je na rozpacích. Ve společných rozhovorech se pokouším Mírovu situaci v rozhlase nějak zlehčit a „nadržet“. Těžko si lze představit Belmonda, který se obává toho, že by snad někdy v budoucnu nemohl procházet vrátnicí Českého rozhlasu na Vinohradské. Míra nakonec Belmonda přijímá, v pořadu ho bude stavět do protikladu k sobě samému, ke své „neodvaze.“ Domlouváme se na tom, že Míra natočí dokument s největší upřímností, nebude se hlídat, řekne všechno, co má na srdci. Pokusí se vyjádřit **přesně ten pocit**, který má. Myslím si, že Míra rozhlasu hodně dal a ten mu „něco dluží“.

---

## **POCHYBY**

---

Zdá se, jako by se na začátku tvorby dokumentu Míra nějak zalekl tématu, které jsme si určili. Po několika týdnech mi volá, že by se dokument mohl jmenovat jinak a že by bylo lepší, kdyby ho natočil s vizuálním umělcem Romanem Štětinou. Většina pozornosti by se přenesla na tohoto tvůrce a Míra by mu autorsky sekundoval. Říkám, že je samozřejmě možné natočit dokument s Romanem Štětinou, ale někdy jindy, dohodli jsme se přece, že budeme dělat autoportrét rozhlasového režiséra, opravdový a upřímný. Míra vyjadřuje obavu, zda bude podobné téma někoho zajímat. Přesvědčuji ho, že téma se netýká pouze jeho příběhu, ale všech, kteří byli nebo v budoucnu budou muset opustit něco, co milovali. V konečném důsledku se to týká vlastně všech lidí, atribut opouštění a smrti...

Nedivím se, že se Mírovi do dokumentu nechce, dosud vždy „zprostředkoval sebe skrze nahrávání druhých“, to je v tvorbě legitimní, omluvitelné.

Ve chvíli, kdy se Míra opravdu začne točit a vezme dokument za svůj, už není k zastavení. Dokument, zvláště tento, se stává jeho způsobem existence, vrhá se do víru tvorby.

---

## **ROLE DRAMATURGA**

---

Role dramaturga při tvorbě tohoto pořadu byla jiná než v ostatních dokumentech. Důležité bylo neustále vracet Míru jako autora k původnímu záměru, nenechat ho příliš sejít z cesty někam, kde by potkal jiného, „zajímavějšího“ člověka, než je on sám, což je pro něj vlastně každý. I proto točí dokumenty, má rád lidi, snaží se je pochopit, pobýt s nimi v jejich světě.

Během času sestříhá Míra osm velice odlišných verzí dokumentu. Utrousím nějakou nepatrnou dramaturgickou poznámku a on mi za několik dní pošle úplně jiný pořad, nestačím se divit, skoro v ničem se nepodobá předchozí verzi. Někdy Míra vystříhá skoro všechny smíchy, jindy vloží dlouhou pasáž telefonátu s Romanem Štětinou. Zmítám se spolu s Mírou na rozbouřeném moři jeho tvůrčí

energie a přepadá mě mořská nemoc, nemám na to.

Přitom je Míra jeden z největších profesionálů, jaké znám. Pracuje poctivě, spolehlivě, nic neošidí, má velkou snahu najít a vyjádřit podstatu, neustále dotáčí další a další zvukové záběry. Třídí, vyhodnocuje, vyhazuje celé hotové pasáže, některé vrací zpátky, z jiných používá jenom nepatrnou část. Nikdy si nestěžuje, že práce na dokumentu je moc a že se mu „nevyplatí.“

---

## ÚRYVEK Z DOKUMENTU - scénář

---

### **MirB. (D)**

Mám idejky, které chci sdělit, ale já ty idejky zapomínám. Idejky mizí. **Gábino, já to nenatočím.** Hm...telefon (*vyzvánění mobilu*) Prosím...ano... dobrý den.... Já jsem tu. (*zvuk - tikot starých nástěnných hodin*).

### **MirB.**

Zvuk hodin v mé pracovně. To jsou hodiny, které měla babička, mně se jako dítěti líbily, pak je měl otec, rodiče doma. A když zemřeli, tak jsem si je vzal. To jsou dějiny, které souvisejí s intmem. O intimu netočím. Neumím intimo. To umí kolegyně Alena Zemančíková. Tak. Na půdu. (*zvuk šramot*) Na půdě jsou kontejnerky, kde uloženy scénáře a režijní knihy (šoupání s plastovými kontejneru) Odklopím víko, co tu máme? Nadsamec, Konec civilizace rozhlasová, hra, Bolero, Deník komorné, Amerikana, Nezval Army, Schůzky s Miroslavem Holubem, Co slyší Andělé, Venuše v kožichu, Utrpení knížete Sternenhocha, Hollywood podle Fitzgeralda, Hrajeme Gogha, hm...prach, ježišmarjá, nemůžu se zvednout k dalším kontejnerům. Tady Mayday, to se poslouchalo hodně v rámci 3 x 60 a to stereo, deset dílů Mayday. Co ještě otevřít? Jsou zde Kamenovy hry. Jiří Kamen seriál Via Mala, silný příběh, Kamenovy hry Deštník, Slyšel jsem anděla, Keltský knír, Spříznění volbou na motivy Goethova románu. Tady mám nějaké kresbičky, to bych mohl vzít Romanovi Štětinovi k výstavě, která bude ve Veletržním paláci naše. Hm...(zvuk víka na kontejneru) Dáme víko na plastový kontejner. Pudeme.

Pudeme (tiše). Jdeme při Radbuze. jdu s Tamarou, je zelený čtvrtek, do kostela svatého Bartoloměje. Jdeš rychle, já tě nestačím. (*zvuk kroků*)

**Tamara**

Umím chodit ještě rychleji.

**MirB.**

Moje tempo je už jiné. Heleď, tady jsou kajakáři i kanoisté.

**Tamara**

Kajakáři i kanoisté.

**MirB.**

Tady je oddíl.

**Tamara**

Kajakářů i kanoistů. A vůbec jméno Radbuze je takové keltské.

**MirB.**

No máme v Plzni nádherný názvy řek. Kromě Radbuzy Úhlava, Úslava, Mže. Až pak na Prahu se stává Berounkou. To se mi moc nelíbí.

**Tamara**

Berounka se mně také nelíbí.

**MirB.** Táhle fotí muž ženu.

**Tamara**

A žena má kozí nohy.

**MirB.**

Kozí nohy? Jo? Tomu se říká kozí nohy? Aha. Připadá si jako modelka nebo se stylizuje do modelky. Měla silně červeně nabarvené rty. Víš, co to značí?

***pauza***

**Tamara**

Mirotlave, na břehu Radbuzy nežijí medúzy. (*zvuk chrámové varhanní hudby*)

**MirB.**

Zelený čtvrtek, mše na památku ustanovení eucharistie.

## ***HUDEBNĚ ZVUKOVÝ OBRAZ***

### ***HUDBA z filmu Profesionál***

***ZVUK siréna sanitního vozu záchranky prostoupí hudbou***

***ZVUK vrtulník krouží nad městem vzdáleně ve II.plánu***

### ***HUDBA uzavře obraz dtto***

-----

## **GÁBINA KOMENTÁŘ**

-----

Míra hledá cestu, jak svůj autoportrét pojmout. Původně předpokládáme, že půjde o jakýsi osobní sebezpyt: pocity, vzpomínky, vyplouvající na určitých konkrétních místech, v rozhlase, u Radbuzy, v kanceláři.

Tento způsob však Mírovi nevyhovuje, připadá si nepatřičně, trapně. Rozhodne se natočit autoportrét vycházející z dialogů s blízkými lidmi. Myšlenky tedy vznikají v dialogu, situace se stávají živými prostřednictvím živých lidí. Některé prvky osamocení a sebereflexe však v pořadu zůstávají. Motiv samoty, motiv oddělenosti, motiv zmaru je neustále přítomen. Mírovy introspektivně laděné promluvy mají zcela jiný charakter než dialogy. V nich můžeme nahlédnout do vnitřního světa tvůrce. Kontakt s lidmi ho pozvedá, oživuje. Ve skutečnosti i v dokumentu samotném. Toto odpovídá.

Míra potřebuje lidi, potřebuje herce, potřebuje PUBLIKUM.

-----

Všechny postavy, které v dokumentu vystupují, projevují neobvyklou živost, v tomto směru má Míra Buriánek dobrou ruku, neomylně vycítí, kde a v kom tepe horká krev. Nechává se překvapovat, zapojuje se do hry. Nehodnotí předem, co je banální a co není, bere vše, co je projevem živého člověka. S tím koresponduje v dokumentu citovaná věta z Ionescovy Plešaté zpěvačky – „Všechno, co je lidské, je i úctyhodné.“

-----  
Při poslechu materiálu, který mi Míra poslal, mě překvapí několik „vulgárních“ výrazů, které v dokumentu zazní z úst kolegyně Tamary. Překvapí je slabé slovo, úplně se mi orosí čelo. Je to trochu zkouška odvahy. Zkouším vyčkat, říkám si, že snad v průběhu času Míra pochopí, že to je trochu moc a některé výrazy sám vyndá. U některých se to stane, u jiných ne.

Časem si tyto pasáže oblíbím, dokonce je bráním a cítím, že tato zdánlivě zbytečná místa je v dokumentu třeba ponechat. Nejsou pro mě totiž už jen slovními hříčkami, které mohou někoho při poslechu lehce šokovat nebo podráždit, ale vyjadřují pro mě i jinou vrstvu dokumentu, dá se snad říci, že symbolickou, zkrátka je nepovažuji za něco navíc, za něco, co bychom si mohli odpustit. Prdel visící ve Zbirohu za nohu, která nakonec všechny posere, je v nadsázce možné přirovnat k rozhlasu samotnému. Věta „ Jen kdyby tady ty zkurvený lidi nebyli“ koresponduje mimo jiné s nebezpečím války, týká se obav ze současného světa, z nevypočitatelných lidí, od kterých nevíte, čeho se nadát. Motiv války se v dokumentu objevuje hned na několika místech, je přítomen i ve zvukové rovině, zvuky vrtulníku a stíhačky nad městem, které evokují neustále přítomné nebezpečí, neklid, nepříjemný pocit ohrožení.

V těchto pasážích publicistka Tamara Salzmanová projevuje jednu část své osobnosti, která je v jiných, „normálních“ pořadech většinou skrytá nebo jen mírně prosvítá. V důvěrném prostředí tohoto konkrétního natáčení sama sebe nehlídá, necenzuruje, je přirozená ve své nepřirozenosti. Vzdělaná, bystře a přesně reagující, ale zároveň exaltovaná, dětská, emotivní, dá se říci svůdná, ochotná účastnit se hry o režisérovi Belmondovi, který vylézá na střechu Českého rozhlasu Plzeň. Je svébytná, originální a přitom dobrá hráčka. Bez ní by dokument nebyl tím, čím je. Její výstupy jsou překvapivé až mírně šokující a dodávají dokumentu bizarní rovinu.

Zajímavé je, že samotná Tamara sama nechce být takto viděna (či slyšena), nelíbí se tu sama sobě, nechce být „za blbečka“, žádá Míru, aby ji z dokumentu vystříhl. Nelíbí se jí ostatně celý dokument, tvrdí, že v něm Míra není zcela sám sebou, chybí jí tu seberflexivní existenciální a intelektuální pasáže, takzvané „výhrky“. Toto Tamařino odmítání pořadu je zajímavé i vzhledem k tomu, že ona sama v dokumentu přirovnává Míru Buriánka k řece Radbuze a popisuje ho jako



člověka, kterého chtějí lidé spoutat pracovními a společenskými normami do kamenného koryta, ale on je neregulovatelný. V tomto smyslu vlastně popírá samu sebe.

Míra její žádost o vystřihnutí odmítá. Jako rozhlasačka přece musí pochopit, že natočené pasáže s ní nemůže přetočit s někým jiným. (Tamaru si vybral jako dlouholetou spolupracovnici a spoluhráčku, má k ní určitý vztah, který nemá k nikomu jinému. V tomto smyslu je Tamara v dokumentu samozřejmě nenahraditelná.)

Posluchači na Tamaru reagují většinou dobře, její role není při reflexi dokumentu nikdy opomenuta, každý posluchač Tamaru zaznamená a spolehlivě si zapamatuje právě tyto části dokumentu. Právě ony vytanou z mysli většinou jako první.

---

## **ÚRYVEK Z DOKUMENTU - scénář**

---

### **Vanda**

Já se do toho nesmím smát, že jo?

### **MirB.**

Ten smích odpovídá tomu naturelu. Ale mikrofonem vnikáme do nitra, do duše. To je nejlepší technický prostředek, kterým lze vyjádřit rozlohu v duši. To je rádio, duše.

---

Druhou partnerkou v dokumentu je studentka žurnalistiky a zároveň lektorka německého jazyka Vanda Melicharová, která píše diplomovou práci o Buriánkově tvorbě. Také ona je živá a svůdná ve svém projevu. Je v dokumentu symbolem mládí, nadšení a bystrosti. Vanda sama o sobě dobře vnímá zvukový obraz, jeho možnosti, přesně cítí svou roli, glosuje a živě reaguje na jakýkoli podnět a přitom si zachovává dokonalou přirozenost. Vnímá rozhovor a zároveň i konkrétní situaci, v níž se nachází v konkrétním okamžiku. Je schopna vnímat skutečnost v několika rovinách zároveň. V některých okamžicích je dialog dialogem a zároveň

symbolem. Příkladem je pasáž rozhovoru na hřbitově.

---

## **ÚRYVEK Z DOKUMENTU - scénář**

---

**MirB.**

**Kde natáčíme? Ať je dialog.**

**Vanda**

**Jo. Natáčíme na Mikulášském hřbitově. Na bráně do hřbitova je nápis zlatým písmem PAX VOBIS, MÍR VÁM.**

**MirB.**

**Hřbitov je nad řekou Radbuzou.**

**Vanda**

**Řeka Radbuza protéká tvým dokumentem.**

**MirB.**

**Vando, mně nějak není do smíchu. Gábina dramaturgyně říkala, že smích...**

**Vanda**

**Léčí...**

**MirB.**

**Co léčí, ale je spojený se mnou.**

**Vanda**

**Vždyť ty jsi přece klaun.**

**Mir B.**

**Ale teď nemám potřebu býti klaunem.**

**Vanda**

**Hm. Protože jsme našli to místo, které je bez lidí, už tady není žádný pohřební provoz. Je to prostě klidné místo.**

**MirB.**

**Nevyzaňuje tady energie zmaru.**

**Vanda**

**Víš, kdo se tady směje?**

**Mir B. (vzdáleně)**

**Kdopak?**

**Vanda**

**Když se otočíš na levou stranu a podíváš se nahoru, na ten**

**veliký vysoký náhrobek, tak ten anděl úplně na rohu po pravé straně ...**

**MirB.**

**Anděl se usmívá.**

**Vanda**

**Drží ručičky, má je sepjaté, usmívá se. Je to smích andělský.**

---

Vanda v dokumentu předčítá pasáže z vlastní diplomové práce s názvem Vidět ušima. Popisuje zde tvorbu Miroslava Buriánka zvenčí, jazykem diplomových a jiných odborných teoretických prací o rozhlasové tvorbě. Nakonec předčítá i rozhovor, který s Miroslavem Buránkem vedla a který je začleněn do diplomové práce.

K této pasáži mě napadá, že i pro mě jako dramaturgyni má spolupráce s osobností, jako je Miroslav Buriánek, velký význam. Míra totiž dokáže vycítit náznak rozhlasového klišé a nikdy ho vědomě nepoužije. V dlouhých telefonických rozhovorech se bavíme o tom, jak do dokumentu zapracovat serióznější rovinu, která by dokumentovala Mírovu tvorbu. Navrhuji jakási intermezza z odborných prací, která se týkají jeho tvorby. To však Míra odmítá a nechává tyto pasáže číst právě Vandu, která osobně takovou práci píše. V daném případě je to mnohem lepší řešení, protože většina myšlenek v dokumentu vychází právě z dialogů mezi živými lidmi, a tak ani tyto části nebudou výjimkou. Tato situace mě upozornila na to, že i já sama, aniž bych si toho byla vědoma, podléhám naučeným a nudným řešením, která беру jako samozřejmá. Na to je třeba si dávat pozor.

---

**Od:** [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

**Komu:** [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

**pá 4. 5. 2018 22:51**

**Gábino,**

**budu točit dál! Citace z diplomky nechci,** raději se studentkou Vandou, až odevzdá příští pátek diplomku, si dám sraz u Radbuzy, je to i její oblíbené místo. Natočím tam náš dialog na procházce podél břehu Radbuzy až k bodu, kde si vzala život mladá žena (20). Jirka Kamen mě nazval existenciálním klaunem, možná více snad z toho vytěžit. Avšak

**jak matérii opakovaně, pořad dokola poslouchám, začala mi připadat plytká. Tématem je rozhlas a v závěru dojít k odklonu od něj k pohyblivým obrazům, vizuálnímu umění. Původně jsem zavrhl hudebně zvukovou ambaláž, ale změnil jsem názor, vytvořím ji v podobě famózní hudebně zvukové exhibice. I když nevím, ambaláž musí umocnit autenticitu rep či být k nim v kontrastu. Prvořadé je to autenticky verbálně sdělované. Možná do jiskřivé ambaláže vtělit suché, věcné fragmentární údaje kdo je kdo, co je co, kdo s kým a jak.... V té ambaláži mohu stylizovat, autentická repa jsou syrová, zrnitá, poškrabaná, rozcuchaná, vymrulená, místy až nesrozumitelná, darebná.**

-----

V rozhovorech mi Míra často vypráví o situaci, která ho osobně zasáhla: jako externistovi chtěli odebrat rozhlasovou průkazku a redaktor Jiří Kamen musel osobně žádat šéfredaktora Fischera o to, aby ji Mírovi ponechali. Míra cítí křivdu, že po čtyřiceti letech práce pro rozhlas nebude mít ani možnost do rozhlasu vstoupit. Ponoukám Míru, aby téma rozhlasové průkazky zapracoval do našeho dokumentu. Míra má obavu, že by mohl v dokumentu působit příliš ublíženě a bolestínsky, také si nechce na nikoho stěžovat. Snažím se Míru přesvědčit, že téma rozhlasové průkazky a vztahu k ní je zvláštním způsobem absurdní a že v dokumentu může působit právě svou absurditou a nepatříčností.

Téma rozhlasové průkazky se v dokumentu nevyskytuje až do poslední fáze. Těsně před dokončením přemlouvám Míru, aby zkusil pasáž s průkazkou natočit, aby ji hodil třeba do Radbuzy dřív, než mu ji vezmou. Míra říká, že průkazku do Radbuzy hodit nedokáže. Domlouváme se na tom, aby natočil cokoli o rozhlasové průkazce, co bude pravdivé, i to, že průkazku prostě nedokáže vyhodit. Na poslední chvíli to Míra udělá, těsně před dokončením dokumentu ještě jednou odchází k řece Radbuze se svým nahrávacím. Díky tomu je dokument doplněn o, podle mého názoru, velice důležitou pasáž - i chvějící se Mírův hlas promlouvá k posluchači. I tady Míra uvažuje jako rozhlasový tvůrce - režisér, přemýšlí o tom, zda by předmět vydávaný vyhozenou průkazkou měl dostatečně vypovídající zvuk při dopadu na hladinu.

Průkazka samozřejmě není tím, o co v základu jde, je symbolem. Spolu s průkazkou je člověku odebrána možnost svobodně vstupovat do důvěrně známých prostor, kde prožil velkou část života, kde si ho vážili, kde tvořil, kde spolu s ostatními mluvil, smál se, existoval, kouřil cigarety, nebo dokonce pil víno (ano, i to bylo kdysi v rozhlase možné). Odebrání průkazky najednou poněkud absurdně znemožňuje člověku setkávat se s lidmi, kteří tak dlouhou dobu vytvářeli jeho svět.

---

## ÚRYVEK Z DOKUMENTU – scénář

---

### HUDBA Ennio Morricone z filmu Profesionál

**MirB.**

Téma průkazka, rozhlasová průkazka. Idejka byla hodit ji do Radbuzy. Tím vyjádřit gesto, čin. Zahodit průkazku rozhlasovou, kterou mi chtěli vzít. No ale takhle se nepochlapím. Nemám k tomu sílu. Já vymyslel takovou fintu, že bych tu průkazku jakoby hodil do té vody, ale hodil bych něco jiného, byla by to fikce, byla by to mystifikace. Hodil bych jiný předmět. Teď jde o to, jestli by ten předmět zazněl při dopadu na hladinu, jestli by byl vůbec slyšet. **Ale pak bych přiznal se k tomu, že jsem neměl tu sílu, odvalu průkazku zahodit. Neboť to rádijko stále potřebuji.** (tiše) Jak to vidíš, ty?

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

**Gábino,**

**v natáčení budu pokračovat**, nahrávací nosič při sobě, ale trochu v něm teď polevím, protože **musím příští týden připravit pro Kamenovu Víkendovku šedesátku Pomníky své doby - přeštická prasata a vznášející se kosmonauty v přeštickém parku. První díl triptychu pomníky své doby, hutník a železničář z plzeňského nádraží, již odvysílán.**

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

**Gábino,**

**bez ohledu na to, zda dramaturgie pražská dokument vezme či nikoliv, budeme pokračovat v práci. Baví mě na dílku s Tebou dělat.** Jinak Iluze a ideály žádné už nemám, proto odmítnutí ze strany dramaturgie mě nezdrťí, nezdeptá, neporazí. Samozřejmě byl bych rád, kdyby to vzala. Ale odmítnutím nebudu traumatizován - Budu teď ještě poslouchat hudbu Nina Roty z Felliniho filmů, v níž zní klauni. Ta mě inspiruje. A při ní usnu.

**Dobrou noc**

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

so 5. 5. 2018 15:07

**Gábino,**

krátký mail nedorazil, cestou zřejmě zmařen.

Uvažoval jsem také vtělit Tě do dokumentu, ale bude lepší, když jako dramaturgyně budeš fyzicky skryta a já Tě průběžně oslovuji, obracím se na Tebe s pochybnostmi, rozhodnutími, vtěluji Tě do děje tak, jak jsem dosud činil. Potřebuji tuto interakci, je pro mne povzbuzením, oporou, nutí mě pokračovat v díle, utvrzují se v tom vytrvat a nezklamat. Nic nevzdávat a věřit v úspěch, prohru si vůbec nepřipouštět. Vždyť nedávno zesnulý Miloš Forman do všeho vstupoval s vědomím vítěze! A uspěl ve všem! Tento příklad volím jako povzbuzení, nikoliv jako srovnání.

Napadl mě k názvu Viděno očima pracovní podtitul, který vymezuje, definuje téma - **Viděno očima aneb Triviální obrazy všedních dnů bývalého rozhlasáka.** Zachytit triviální věci, děje, stavy, pocity, zážitky jako zásadní. Musí být ovšem podány tak, že jsou svým způsobem atrakcí a musí být zdůvodněno proč je ukazovat. **Vše je možné, ale ne všechno projde.** Aby se tak stalo, je nutno učinit výpověď přesvědčivou, pravdivou, autentickou. Rovněž vybudovat věrohodný, přesvědčivý interval napětí mezi autentickým a artistním. Co s tou sebevraždou té nešťastnice (20) od Radbuzy? Ta není triviální. Možná ponechat pouze tu hlášku policejní mluvčí, kterou jsem sejmul z internetu a už se k tomu nevracet nebo to úplně vyhodit? Nevím...

Jdu sekat vzrostlou trávu.

Ahoj Gábino. M...

-----  
**ÚRYVEK Z DOKUMENTU – scénář**  
-----

**MirB.**

Na zahradě AVU s Romanem Štětinou připravujeme výstavu ve Veletržním paláci, vizuální projekt. Pracovní činnost na jiném poli než rozhlasovém. Nemám ten pocit, že by o mě nějak moc stáli v rozhlase. Stará metoda, stará struktura, stará struktura, stará metoda. Do psích kulek! Já sem asi samonasírající. Já se takhle vyhecuju. Blbě... ale možná dobře...no nevím, ale v úterý druhého května ve dvanáct třicet

má pohřeb Marcela, bývalá hlasatelka, pak editorka, ona sedmdesát tři, já šedesát šest. Pohřeb má na ústředním hřbitově v Plzni. Tak tam puďu. Rozloučit se s Marcelou. těch cigár co vytáhla. Takto odchází. Jo, musím zvolit priority, co je hlavní a co je vedlejší. A nenasírat se, nenasírat se!

-----

Na rozdíl od dokumentů, na kterých pracuji se začínajícími autory a kde většinou vím o každém slově či motivu, pohnutce ke konkrétnímu řešení, v dokumentu Míry Buriánka vznikají věci, které jsou pro mě jako pro dramaturgyni naprosto ve tmě, objevují se i pro mě překvapivě, nečekaně. Někdy mě tyto součásti dokumentu vyloženě potěší, jindy vyděsí. Motiv možné války, „sprosté“ výrazy i bizarní „sklepečká“ postava Tamary jsou pro mě zpočátku šokem. Takhle jsem si to nepředstavovala. Začínám se bát, že už věc nemám ve svých rukách, že se mi začíná vymykat a nevím, KAM TO POVEDE. Už se ani moc nedivím rozhlasové kolegyni, kterou jsem kdysi potkala na chodbě, že nedokázala přijmout tento styl tvorby. Kdyby to byl někdo jiný a ne Míra, asi bych něco podobného neunesla. Takhle však cítím zodpovědnost k Mírovi a jeho „autorské osobnosti“, přeji si, aby dělal přesně to, co v daném okamžiku cítí jako správné. Uvědomuji si, že kdybych byla skutečně zaměstnána v rozhlase, měla bych strach něco podobného pustit. Vyloženě tělesně cítím, že by mě odvysílání tohoto díla mohlo nervově vyčerpat. Některé motivy překračují výrazně moje hranice. Špatně a s odporem nesu, že mou postavu dramaturgyně Gábiny Míra začlenil do dokumentu, že mě v dokumentu oslovuje, vnáší do dokumentu motiv války a obrací se v komentářích s obavou v hlase přímo na mě na moje děti. Nechci se osobně angažovat v Mírově dokumentu, nechci být oslovována. Míra mě vytáhl z dramaturgického zákulisí a bezpečí přímo na scénu dokumentu a já tím trpím.

Motiv války je opravdu něco, co neunesu, zvláště s ohledem na vlastní fobie, na vlastní obavy. Potvrzuji Mírovi, že místo s dětmi je velice silné, je to emocionální úder přímo do srdce. Cítím, že Míra s tímto motivem nekalkuluje a že tato obava spontánně vytryskla z jeho myslí či nevědomí. To je pro mě ještě horší. Rozhlasově a umělecky velice dobré, nejsilnější místo, které v dokumentu je, ale já ho v dokumentu nechci, nechci ho poslouchat stále znovu a znovu. V jedné pracovní fázi se domlouváme s Mírou na tom, že místa v dokumentu, která se týkají války, Míra označí příslušnou stopáží a já je budu při poslechu přeskakovat, mě a děti vynechá.

Cítím potřebu se Mírovi omlouvat, že jsem ho donutila tuto pasáž vyndat a vůbec omezit motiv války. Snažím se své rozhodnutí racionalizovat tím, že náš dokument je přece o Mírově vztahu k rozhlasu, válka by ho příliš zatížila, nemohli bychom se pak s lehkostí dopracovat k belmondovskému očišťujícímu závěru. Pořad by ztěžkl, zpochmurněl a zamrzl. Evidentně jsem narazila na své hranice. Vida, nejsem schopna dát tvůrčí svobodu ani tomu, komu bych ji dát chtěla a kdo si ji podle mého názoru nejvíc zaslouží. Asi nakonec myslím i na posluchače, o nichž jsem si myslela, že na ně vlastně nemyslím. Chci, aby ti, kdo poslouchají, měli z dokumentu radost, aby v něm našli naději, podobnou té, jaká se na mě i na Míru přenáší z Belmondových filmů.

Na Mírově autorském přístupu je pro mě nejdůležitější jeho schopnost neposuzovat věci a lidi „respondenty“ v průběhu natáčení. Sám vstupuje se všemi svými klady i nedostatečnostmi do nahrávané situace, nestylizuje se, alespoň ne o nic víc než ve svém skutečném životě, nedělá se moudřejším, neschovává se za svůj mikrofon (tak jak to často dělám třeba já). Míra s mikrofonem žije svůj svět možná živěji než bez něj. Má nadšení lovce zvuků, slov, atmosfér, ale nevyděluje se, není pouze v roli odtažitého pozorovatele. Nehodnotí předem, zda je situace banální či nedostatečně vypovídající, nezkoumá její intelektuální kvalitu, prostě spolu s ostatními existuje v daném prostoru a čase.

Typická je například situace, kdy Míra přichází k řece Radbuze, aby si natočil vlastní niterné úvahy nad životem a rozhlasem a do cesty mu vstoupí mírně podnapilý muž (v dokumentu označovaný jako cirkusák), který po krátkém úvodu začne spontánně rozvíjet svůj názor na problematiku českých cirkusů. Míra by mohl v tomto okamžiku mikrofon vypnout, odmítnout konverzaci nebo ze slušnosti pohovořit s mužem a pak se přesunout třeba na jinou lavičku, kde by své úvahy dotočil. On však zůstává přítomen v nastalé situaci, mikrofon nevypíná, vyslechne názor rozhořčeného muže, zdánlivě nijak nesouvisející s tématem dokumentu, a nahraje si ho, neuzavírá se do bubliny předem určeného záměru, nepřibuchuje dveře životu, který se k němu tlačí.

Odměnou mu je nakonec vtipná pasáž, která koresponduje s tématem nadbytečnosti, nepotřebnosti v rozhlase i s motivem zvířete.



---

**ÚRYVEK Z DOKUMENTU – scénář**

---

**muž** (*označený jako cirkusák*)

Všechno to plave tam na druhou stranu. Ale vy jdete natáčet zvuky přírody.

**MirB.**

Svý úvahy.

**muž**

Já jsem se byl podívat teďka u cirkusu Berousek. Je to takhle. Tady existuje hnutí za svobodu zvířat. A výsledek je takovej jakej je. Dneska už je to tak, že tadyhle ta atrakce, která tady byla po staletí, po staletí ty cirkusy byly a já doufám, že budou. Jsou bez zvířat, já neřikám, ale mají horko těžko do žlabu. Cirkus bez zvířat prostě není cirkus. Voni sem neradi do tý Plzně jezdí.

**MirB.**

Kvůli tomuhle. Po nich jdou.

**muž**

Jenom z tohohle důvodu.

**MirB.**

Po nich jdou. Kampaně dělají.

**muž**

Kampaně. Jak jedete do Husovky, tak tam je kavárna a jestli vás

to teda zajímá, tak se tam jděte podívat a oni tam mají takový ty plakáty...**Kam chcete dát nějakých pět šest medvědů, kam chcete dát deset lvů, deset tygrů, kam to chcete dát, když to nechť ani zoologický zahrady. To není jenom tohle. To máte vopice. Kam je dáte?**

***HUDBA – Vladimír Cosma hudba z filmu Zvíře, disko, výkřiky Animo***

**MirB.**

Na lavičce u Radbuzy chtěl jsem točit výhrky. Přisedl muž (nazvěme ho cirkusák) a bylo po všem.

***hudba dtto***

**MirB.**

Červené světýlko bliká, blik, blik, blik. Fungujeme, fungujeme, na střechu polezeme. S Tamarou vidět očima.

***HUDBA – Vladimír Cosma hudba z filmu Zvíře, disko, Animo***

---

**Od:** [melichav@seznam.cz](mailto:melichav@seznam.cz)  
**Komu:** [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)  
**11.7. 2018 20:52**

Milý Míro, dobrého večera přeji!

Omlouvám se, že se středa časově rozprostranila, dodnes totiž stále v poklusu, do konce července nejspíš sprintem..

Včera jsem ale dotyčnou repliku chytila a doufám pevně, že přes tu časově obtloustlou minulou středu ještě stále píšu včas..

Moc bych poprosila, bylo by lze vyhoditi pasáž tuto?

V cca 40:29 objevuje se výhrk:

**".... já jsem byla velice ráda, že vydali tuhle zprávu, že nešlo o vraždu, že to bylo jejím zapříčiněním, ale vrtá mě to stejně jako Tobě pořád hlavou.. je víc než divné, ten způsob.."**

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [melichav@seznam.cz](mailto:melichav@seznam.cz)

pá 13. 7. 2018 12:25

**Milá Vando, ozývám se pozdě, promiň, a v rychlosti, doma wifina neslouží, zaběhl jsem do rádiíka, abych vyřídil e-mail korespondenci. V posledních 14 dnech jsem byl především dědou pro vnuky kluky. Tebou označenou pasáže upravím.**

**M.**

Odpovědět Odpovědět všem Přeposlat

---

## **ÚTRŽKY – dojmy**

---

Mírův autorský vklad doplňuje i vklad režisérský, jeho zkušenost se zvukovou matérií. V dokumentu je tato znalost řemesla velice podstatná. Užívá si svou schopnost pracovat s rozhlasovými nástroji. „Fiká“, montuje, prožívá a znovu doplňuje „vyfiknuté“ pasáže. Klade důraz na temporytmus, jeho změny, akcenty, zvukové i příběhové, zvraty, proměny atmosféry.

K dokumentu Vidět očima vzniká osm verzí.

Utkvěla mi situace s nasazenými rozhovory s Romanem Štětinou a ta, kdy Míra vystříhal sám od sebe a bez mého popudu téměř na všech místech Vandin smích (ještě se ho musím zeptat, proč to udělal). Obava, jestli to není moc rozverné, laškovné? Uhladil to, aby to dostalo důstojnost (až takový podezřelý).

Rozhovory s Romanem Štětinou v předposlední verzi byly posledním pokusem odvrátit pozornost přímo od své osoby, nasměrovat ji k informaci, že spolu s Romanem připravují výstavy a vizuální projekty. Zase šok. Předposlední verze přestává být autoportrétem, mluví tam hlavně Štětina. A není tam smích. Musíme ho stříhnout zpátky. Slepá ulička. Tudy ne.

Mírův způsob stříhu je velmi specifický. Míra stříhá na přesných místech a pomocí stříhů vrství významy – stříhy však necizeluje, klade je ostře za sebe, nehlídá, zda se za nimi poněkud nezměnil charakter pozadí, druhého plánu. Jeho stříh je syrový, výsledné zvukové dílo neleští, neblýská ho. Výsledný dojem je trochu kostrbatý, „zdrápaný špachtlí“, jak on říká, a tím i trochu dráždivý.

Až při psaní této práce si uvědomuji, že nové autory možná příliš otesávám, kladu na ně i v oblasti střihu velké nároky, žádám po nich, aby si „do zásoby“ natáčeli zvuky pozadí, aby případné střihy nebyly slyšet (tak abychom o nich nevěděli, abychom měli pocit plynulého projevu). Tím vlastně je i sebe ochuzuji o momenty překvapení, ustřižené hlásky, nekompromisní střihy, prozrazující určitý autorský záměr. Možná tím z přílišného puntičkářství nechtěně rozvazuji uzlíky, na kterých by se mohla zachytit vnímatelova pozornost.

Na svou obranu však musím napsat, že u nových autorů je velmi těžké rozlišovat mezi pouhou ledabylostí a nezaměnitelným projevem tvůrčí osobnosti.

Míra o sobě říká, že by stříhal „lépe“, ale horší se mu sluch a zrak. To je možné, ale i kdyby se nehoršil, stříhal by podle mě úplně stejně.

Z jistého pohledu umožňují hladké střihy plynulé vnímání slyšeného, na druhou stranu jsou nepřiznané a tím i trochu podezřelé - vytvářejí falešné zdání.

Mírův způsob střihu lze s trochou nadsázky označit jako mužský. Míra netká jemnými ručkama zvukově jemný gobelín, ale velkými stehy k sobě látá jednotlivé sekvence zvukového materiálu, aby vytvořil jakousi neotřelou koláž, někdy i se zcela cizorodými prvky. Výsledkem bývá nezapomenutelný zvukový artefakt, z něhož občas trčí impozantní a komplikovaná zvuková ambaláž, autorův smích či bláznivé a trochu přehnané zaujetí pro věc či natáčenou osobu. A po stereofonní bázi přeletí letadlo.

Nevím, zda je to pro posluchače patrné, ale pro mě osobně hudba z filmu Zvíře vyjadřuje druhou Mírovu polohu. Míra se v prostředí rozhlasu vymyká svým zjevem, vyjadřováním, vysokou mírou expresivity, emocionálního prožívání. Sám je tak trochu „zvířetem“, rozhlasovým kaskadérem. V prostředí rozhlasu vystupuje také v určité dvojroli, stejně jako Belmondo ve filmu, na jedné straně je rozhlasovou hvězdou, na druhé spíše naopak.

V mnoha ohledech je pro mě spolupráce s Mírou obohacující. Myslím, že od této doby o něco víc vnímám zvuková nebo formální kliše v dokumentu, o něco více povolují ve svém pedantství a hnidopištví. Do spolupráce s Mírou jsem si o sobě myslela, jak jsem tolerantní, jak široký záběr dokumentů dokážu obsáhnout, ale teď vidím, že jsem moc úzkostná, snadno se zaleknu, bojím se projevů života.

---

## DOKUMENT JE HOTOV!!!!!!!!!! A CO TEĎ?

---

### ÚRYVEK Z DOKUMENTU – scénář

---

### *HUDBA z filmu Zvíře*

#### **MirB.**

Natáčení u Radbuzy. Tamara popíše, co vidíme.

#### **Tamara**

Na břehu řeky je obrovské hnízdo a na něm sedí labuť na vejcích. Labuťák pluje po vodě, hlídá ji, opatruje ji. Takový labutí páreček. Proč jsou lidé k sobě zlí a labutě se milují?

#### **MirB.**

Protože jsou lidé.

#### **Tamara**

Lidé všechno kazí. Podívej, támhle pluje šest kachniček a jsou to samí kačirci se zelenými hlavičkami. Asi hledají kačenky. *„Měsíc svítí jako kanec, za stodolou štěká pes. Na zápraží smrdí hovno, jak je krásná naše ves.“*

### **ZVUK – GONG**

---

Dávám dokument poslechnout před vysíláním dramaturgyni Viole Ježkové. Viole se dokument líbí, odhaluje v něm motivy konce, zmaru, opouštění. Upozorňuje mě na místa s neslušnými slovy. Říká, že pro ni je dokument v tomto smyslu na hraně, ale pokud chci a obhájím si to, mohu tam tyto pasáže nechat.

Jsem jí vděčná, že mi dává tuto svobodu. Vzhledem k nedávné kauze Porno na Vltavě je asi potřeba být obezřetný. Domlouváme se, že pořad před vysíláním pošleme šéfredaktorovi Vltavy Petru Fischerovi, aby zhodnotil, zda mu odvysílání dokumentu nijak neuškodí. Pan Fischer si však pořad nestáhne, neposlechne a nevyjádří se. Asi má jiné starosti a vedení rozhlasu už o jeho odvolání určitě stejně rozhodlo. Ošidné pasáže v dokumentu ponechávám (možná je to naposledy, kdy můžeme něco dělat svobodně).

---

Mé malé děti slyší v kulise zvukový materiál, který poslouchám - pasáž o prdeli si okamžitě zapamatují a opakují ji až do večera.

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [melichav@seznam.cz](mailto:melichav@seznam.cz)

Vando,  
dík za e-mail. S Gábinou stále žijeme "dílkem". Hovory telefonické hodinové. Vystávají pochyby. **"Voči" zařazeny do vysílání na Vltavě 27. září.** Atmosféra v rádičku rozjitřena propouštěním a vltavskou "porno-aférou". Nebere to konce, zřejmě budou i postihy. Pro vysílání "Vočí" je teď špatné klima. Dramaturgyně Viola Ježková dokument včera vyslechla a "strašně se jí líbí". Což je souznělé a povzbudivé. Poslala k posouzení šéfredaktorovi Vltavy P.F., kterému jde vlivem "porno aféry" o existenci. Poslal jsem včera pořad Jirkovi Kamenovi. Zatím žádné reakce, ohlasy. Včera odpoledne jsem hotové dílko pustil Tamaře. Její názor se nezměnil. Nelíbí se jí to. Ona sama sobě se také nelíbí. Ptal jsem se jí, jestli jsem to já. Odpověděla, že jsem to já, ale ne zcela.....  
Opatruj se. MirB.

Odpovědět Odpovědět všem Přeposlat

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

5. 9. 2018 23:11

Gábino,

zatím ohlas žádný. JK dílko ještě neposlechl. Slíbil, že tak učiní dnes večer. Zároveň mi řekl, že "Velká " Televizní a rozhlasová rada se "pornem na Vltavě" **zabývat nebude**. To je pozitivní zjištění. Aféra zřejmě vyšumí. Dnes neodolal jsem nutkání a musel jsem zajít pod most nad Radbuzou a projít se po břehu řeky. Radbuza je leitmotivem mého dokumentu, ale stane se zřejmě pro léta příští i leitmotivem mého života. Jsem tím dokumentem posedlý, vyjadřuje moji pravou identitu.

MirB.

Odpovědět Odpovědět všem Přeposlat

---

## ÚRYVEK Z DOKUMENTU – scénář

---

***ZVUKOVÝ OBRAZ (nasytit stereofonní bázi) - šum velkoměsta, siréna policejního auta, vrtulník ve II. plánu krouží nad městem, na detailu ptačí trylek***

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [melichav@seznam.cz](mailto:melichav@seznam.cz)

9. 9. 2018 20:23

Vando večer dobrý, pozdně víkendový, nemám zatím žádný ohlas na "Voči", zřejmě šéfredaktor ani Jirka Kamen ještě opus neposlechli. Příznivá informace je ta, že Rada pro televizní a rozhlasové vysílání, která je pro média orgánem nejvyšším, se causou "Porno na Vltavě" zabývat nebude. Aspoň že tito radní mají rozum. Tím se v kladném dobrém slova smyslu mění situace i pro přijetí "dílka". Ale jak jsem si ho opakovaně pouštěl, zjistil jsem chybu. Místo **Evžen** Ionesco, vyslovil jsem **Eugen** Ionesco. Nevím proč? Prostě už leb přibývajícím věkem

je mdlá. ....Ve čtvrtek jsem se prošel u Radbuzy. Obsedantně jsem jí přitahován. Učinil jsem ji leitmotivem "Vočí", ale stává se pomalu leitmotivem mého privátního života. Připravuji několika pořadů pro Vltavu. Do Víkendovky musím připravit 60 min. - Rok 1918 a umění v Plzni (výstava ZČG ve "13"). Dále 60. min. Rodných kořenů, pořad o nové muzejní expozici

v Muzeu Jindřicha Jindřicha v Domažlicích a do Reflexe - vizuálu (45min.) chci natočit pořad o výstavě sochaře Michala Gabriela v Galerii města Plzně. Zítřka v rádičku točím literární pořad pro Dvojku s Martinem Stránským a Zuzanou Ščerbovou. Odpoledne natáčení v ZČG s Petrem Jindrou, kurátorem a autorem výstavy ROK 1948 a umění v Plzni. Od středy je v Plzni Festival Divadlo, dopřeji si obžernou dávku divadelních inscenací. Sleduji inscenační trendy, byť divadlo zřejmě už nikdy dělat nebudu.....

Vando, palce držím dobrému přijetí Tvé diplomky hlavami pomazanými.  
Ende gut, alles gut.

MirB.

Odpovědět Odpovědět všem Přeposlat

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

31. 8. 2018 11:26

# Gábino,

posílám údaje k opusu. V příloze opravený scénář, text odpovídá finální podobě dokumentu.

/daje: DV 026747 time 53:36

slovo končí 53:23 ( (Na mostě nad Radbuzou. Sám.)

začíná gongem

končí gongem

**hudba je stažená z YOUTUBE:**

**z filmu Profesional (Le professionnel, 1981)**

**autor Ennio Morricone, Soundtrack Chi Ma, published by**



Général Musice France  
užito 2:00

hudba z filmu Zvíře  
(L' Animal 1977)

au

(L' animal tor hudby Vladimír Cosma  
verze disco užito. 1:20

Théma)

Philharmonic orchestra užito 00:30

Gábino, obsedantně dílko poslouchám.....Pošlu zvuk, to musím z rádijka.

Ahoj

# Bébel

Odpovědět Odpovědět všem Přeposlat

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

12. 9. 2018 18:06

Gábino,

**JK** poslechl včera v noci. Líbilo se mu to. **Dobrý**

**úchop**, řekl. Pochvala. Dále řekl: dobrá střecha, skvělý vnuk, Štětina výborný, zaujat Vandou, líbila se mu Tamara, určité pochyby má o motivu labutí a říkance o Zbirohu. Samozřejmě byl potěšen výčtem svých opusů a existenciálním klaunem. Málokdy pochválí, tentokrát jsem cítil, že je opravdově nadšen. **Dobrá zpráva!**

Volala Nikola. Pořad poslechne. Když mě to vyjde, přijedu ve čtvrtek nebo pátek příštího týdne do Prahy a sejdu se s ní k

natočení rozhovoru. Tryská z ní nadšení čisté, čiré, opravdové, mladé. Náš opus je na dobré cestě, ale nechci nic zakřiknout, ale chceme přeci vyhrát!

## Ahoj! BÉBEL

JK gefällt

Odpovědět Odpovědět všem Přeposlat

-----  
**Od:** [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

**Komu:** [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

**13. 9. 2018 0:30**

1 příloha

<b>KŘESTNÍ LIST POŘADU</b>		
<b>NÁZEV POŘADU, TITUL</b>		Vidět očima
<b>PODTITUL</b>		Aneb triviální obrazy všedních dnů bývalého rozhlasáka
<b>VYSÍLÁNÍ</b>	<b>DATUM</b>	<b>ČAS</b>
	<b>27.9.2018</b>	<b>20:00:00</b>
<b>AUTOR</b>	<b>JMÉNO A PŘÍJMENÍ</b>	<b>Miroslav Buriánek</b>
	<b>HONORÁŘ</b>	<b>15 000,00 Kč</b>
	<b>POČET HODIN NA PŘÍPRAVU 60</b>	
<b>INTERPRETI, ÚČINKUJÍCÍ</b> (u nich event. honorář – musí mít smlouvu)		
<b>JMÉNO A PŘÍJMENÍ</b>		<b>HONORÁŘ</b>

- 1.
- 2.
- 3.

<b>TÉMA</b> (zabarvit vybrané)	politika, právo a justice, bezpečnost a neštěstí, doprava, zemědělství, průmysl, média a komunikace, ekonomika a obchod, gender, národ. a etnické menšiny, sociální téma a zdravotnictví, ekologie, věda a technika, školství, folklor, náboženství, životní styl a hobby, kultura a historie, EU, sport, nezařaditelné	
	<b>DATUM</b>	27. 28. 29.8. 2018
<b>STUDIO, VÝSLEDNÝ MIX</b>	<b>ČAS</b>	14 hod
	<b>NÁZEV STUDIA</b>	40
	<b>ČÍSLO</b>	DV 026747, stopáž 53: 36
<b>ČÍM CV...ZAČÍNÁ:</b>	/gong / Dokument o mé existenci v rozhlase	
<b>ČÍM CV...KONČÍ:</b>	Na mostě nad Radbuzou sám /gong/	
<b>SLOV. DRAMATURG</b>	Gabriela Albrechtová	
Počet hodin	30	
<b>ZVUKOVÝ MISTR</b>	Radek Veselý	
Počet hodin	12	
<b>HUDEBNÍ SPOLUPRÁCE</b>		
Počet hodin		
<b>REŽIE</b>	Miroslav Buriánek	
Počet hodin	30	
<b>POUŽITÁ HUDBA</b>		

1.  
**NÁZEV CD + ČÍSLO:** /LP/ DER Profi /6/  
**NÁZEV SKLADBY:** Chi Mai  
**AUTOR:** Ennio Moricone  
**INTERPRET HUDBY:** ?  
**INTERPRET ZPĚVU:**  
**AUTOR TEXTU:**  
**STOPÁŽ SKLADBY:** 3:30 minut  
**POUŽITÁ STOPÁŽ:** 2:00 minut  
**VÝROBCE/VYDAVATEL:** WEA – Austria (1982)

-----  
**NÁZEV CD + ČÍSLO:** L´Animal (theme)  
**NÁZEV SKLADBY:** (1) L´Animal  
**AUTOR:** Vladimír Cosma

**INTERPRET HUDBY:** Philharmonic orchestra  
**INTERPRET ZPĚVU:**  
**AUTOR TEXTU:**  
**STOPÁŽ SKLADBY:** 4:40 minut  
**POUŽITÁ STOPÁŽ:** 1:50 minut  
**VÝROBCE/VYDAVATEL:** Disc´Az – France (1977)

Ukázka z filmu L´Animal 0:20 minut  
 Režie: Claud Zidi  
 Francie (1977)

	NATOČENO	NENÍ NATOČENO
<b>OHLÁŠENÍ POŘADU</b>	<p>Je částečně natočeno (viz. scénář)</p> <p><i>Pro hlasatele:</i></p> <p>Plzeňský režisér, autor a dokumentarista Miroslav Buriánek patří k výrazným postavám Českého rozhlasu, v němž strávil celý svůj profesní život. Za svůj originální přestup k tvorbě rozhlasových her a dokumentů získal mimo jiné řadu ocenění a jeho styl tvorby je v mnoha směrech nenapodobitelný. Pro styl Buriánkovy práce je charakteristická hra s rozhlasovými výrazovými prostředky a rozhlasovou řečí, ve zvukovém řešení pracuje s kontrasty, s paradoxem, s opakovanými motivy. Této mnohovrstevnaté osobnosti, jejíž tvorba přesahuje i do umění vizuálního, je věnován následující dokument.</p> <p><b>Upozornění pro posluchače. Pořad obsahuje explicitní výrazy a nadsázku !!!!!!!!</b></p>	
		NATOČENO
<b>ODHLÁŠENÍ POŘADU</b>	<p>Je natočeno</p>	

-----  
Vidět očima autocenzury

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

Gábino, obsedantně sebeúkojně pouštím si naše dílko (opus). Nemohu se ho nabažit, samozřejmě, že by šlo ještě leccos udělat jinak možná i lépe, ale nic nebylo ošizeno, konáno bylo upřímně bez jakýchkoliv kalkulů a postranních vypočítavých myšlének, úmyslů, podtextů a podobně, svěží a očistný výron. Líbí se mi to, vždyť i mistr zvuk. zhodnotil byť lakonickými, ale pochvalnými slovy: "Poslouchá se to pěkně."

Gábino, leč vzhledem k aféře, cause "Porno na Vltavě" není situace pro odvysílání dílka příznivá, řekl bych, že špatná. Situace je vážná. Necht' si, co nejdříve pořad poslechne Viola a měl by tak učinit zřejmě (nevím, posuďte to) i Dan, šéf skupiny. **Budou-li ze strany odpovědných obavy, chápu je, i když nesouzním, ale jsem připraven na drobné ústupky a korekce v zájmu odvysílání dílka, kdyby to nechtěli pustit. Kompromisy byly nutno dělat v době totality, ale zřejmě se bez nich neobejde ani demokracie.** Panuje jakási zapšklá pruderie. A žijeme v čase nenávisti.

Kdyby byla nutná nějaká opatření, redukce, tak nabídnout toto:

**1/vystříhnout "zkurvený lidi". Sekvence by končila replikou Tamary "Maminka sedí v hnízdě" a přistříhnout dětské žvatlání a následuje hudba. (str.45 scénáře)**

**2/Ze sekvence s Belmondem na střeše vystříhnout větu "Ať jde do prdele rozhlas s tím životem." (str. 50 scénáře)**

**3/A kdyby to nestačilo, tak nanejvýš ještě oželet říkačku Tamary:" Ve Zbiroze na rohu visí prdel za nohu. Nechod'te tam, prosím vás, posere vás jako nás". (str. 44)**

**To by byly kompromisní ústupky, které dílku uberou na síle, ale nepoškodí ho.**

Budou-li obavy, chápu je, budou zřejmě z existenčních postihů. Úschovnou pošlu ještě, e-mailem neprolézá, scénář vyčištěný od překlepů. Ten můžeš odevzdat odpovědným a přiložit k vysílání. Také Romanovy fotečky příkládám.

Chci, aby se dílko vysílalo, když jsme mu věnovali tolik času a energie. Samozřejmě bych byl rád, kdyby se škrtat, stříhat nemuselo. Chci věřit, že to dopadne dobře.

M.

Odpovědět Odpovědět všem Přeposlat

---

Týden před vysíláním mi volá mladá žena z rozhlasu Nikola Prokopcová, která se mi představuje a žádá mě o rozhovor, týkající se připravovaného dokumentu. Podle veselého, bezstarostného hlasu poznávám, že dokument ještě neslyšela. Domlouváme se, že bude lepší, když si dokument nejdříve poslechne. Druhý den telefonuje znovu a tón jejího hlasu je o poznání jiný. Ptám se jí, jak se jí pořad líbil. Odpovídá nejistě, že se jí dokument zdál „takový avantgardní“, ale ještě ho neslyšela celý. Volá o několik dní později a pořad označuje jako nový, svěží vítr. To mi připadá vtipné, vzhledem k tomu, že ho natáčel člověk, který v rozhlase pracuje více než čtyřicet let.

---

Rozhovor do vysílání probíhá po telefonu, první otázka zní: Jak jste zasahovala do dokumentu Miroslava Buriánka?

Druhá otázka: Proč jste se rozhodli pro tuto určitou formu?

Říkám, že nemám pocit, že bych do dokumentu nějakým způsobem zasahovala (což je asi hloupost, jak si teď uvědomuju. Nebo ne? Nevím.) Výsledný tvar dokumentu vznikl prostřednictvím dlouhých telefonických rozhovorů, ve kterých vyplouvaly různé nápady, představy, shody, neshody, společná témata.

Pro určitou formu jsme se také nerozhodovali, forma nebyla součástí prvotního záměru, vznikla zorganizováním jednotlivých sekvencí do konečného celku.

Po natočení rozhovoru se ptám Nikol, jestli se jí pořad **opravdu líbil**, a ona odpovídá, že ano. Popisuje, že zpočátku působí Míra v dokumentu jako protipól Belmonda, filmového hrdiny a v závěru dokumentu se Belmondem stává. Tento postřeh se mi zdá přesný.

---

## ÚRYVKY Z MÍROVA, JAK ON ŘÍKÁ, „VYPOCENÉHO“ ČLÁNKU

---

Všechno je pravda. Určující a motivující byla pobídka dramaturgyně Gabriely Albrechtové, výzva, abych natočil dokument o sobě. Jsme kamarádi dvacet let. (...) Ponoukán dramaturgyní natočil jsem dílko o mé existenci v rozhlasu, mých obavách, že přijde doba, kdy nebudu už moct pokračovat v práci rozhlasáka. Dokument je výpovědí o životních pocitech šestašedesátiletého člověka muže. (...) Mě by o sobě točit absolutně nenapadlo (...). Měl jsem tendenci od tématu zběhnout. Velice je těžké točit autoportrét. Člověk se až hanbí, stydí. Snažil jsem se do dílka vložit humor a nadsázku. Dostavoval se z natáčení dokumentu Vidět očima rovněž obsedantní stav neodbytně vtíravé sebeúkojné posedlosti a vášně. V kabele stále nosil jsem nahrávací nagrau v permanentním stavu pohotovosti připraven točit.

Tématem je rozhlas. V závěru se od něj odkláním s vizí odchodu k pohyblivým obrazům, vizuálnímu umění. Všechno je možné, včetně kdejaké schválnosti, ale ne všechno projde. Aby se tak stalo, je nutno učinit výpověď přesvědčivou.

MirB.

---

## GÁBINA KOMENTÁŘ

---

Před vysíláním jsem nervózní, volám ještě několika kamarádům, jestli by si pořad neposlechli, podvědomě se bojím, aby nezůstal bez odezvy. Zdá se mi opravdu dobrý, poctivý, pravdivý, přesný, potřebný, užitečný. Volám Zorce, Aleně Zemančíkové, Ondřejovi Vaculíkovi, Danu Moravcovi - současnému vedoucímu Tvůrčí skupiny Dokument. Když „zvu k poslechu“ Dana, trochu mi vážně hlas, nevím, jak to Dan přijme, mám obavu, že mu to nebude sedět, že jsme zašli dál, než bylo vhodné, a že by s tím mohl mít problémy.

Vysílání dokumentu z rozhlasu neposlouchám, jako ostatně skoro nikdy, z nějakého důvodu k tomu nemám odvalu, cítím nervozitu podobnou jako při premiéře divadelní hry, kterou jsem překládala. Po celou dobu předpokládaného vysílání jsem nervózní.

---

## ONDŘEJ VACULÍK – BÝVALÝ ŠÉF KULTURNÍ REDAKCE V PLZNI

---

Dívám se na hodinky, právě teď dokument končí. Vzápětí zvoní telefon, volá

Ondřej Vaculík, bývalý šéf kulturní redakce v Plzni, kde jsem kdysi pracovala. Ondřej pořad chválí, oceňuje práci s motivy, jejich rozvíjení od začátku pořadu do konce, střídání nálad, je to podle něj velice dobře uděláno. Zachytil i proměňující se náladu dokumentu - na jeho začátku je Míra stažený do sebe, má rýmu, necítí se dobře, ke konci posiluje svou pozici, a nejen díky Belmondovi se zvedá se ode dna. Ondřej oceňuje Mírovu odvalu, rozumí Mírovým osobním úvahám o rozhlase. Líbí se mu dokonce i bizarní Tamara, mluví podle něj inteligentně o historii a dává si věci do souvislostí. Pochopil situaci s rozhlasovou průkazkou, která samozřejmě neznamená pro rozhlasového zaměstnance jen kousek plastu, ale obrazně řečeno celý jeho život. Ondřej má podobnou zkušenost, říká, že kdyby mu nefungovala průkazka, už by do rozhlasu nikdy nešel. Bylo by mu trapně, že musí čekat na vrátnici a obtěžovat lidi, s kterými kdysi pracoval a kteří by ho teď měli na tomto místě vyzvedávat.

V reakci Ondřeje Vaculíka mě zarazila poznámka, že poznal, že jsem do Mírova dokumentu zasahovala, že je pořad na Míru dost uměřený, což on oceňuje a považuje to za dobrou věc.

Mně to zase tak dobré nepřijde. Nechci být umírňovačkou ani přistřihávačkou pořadů. Bavíme se o tomto Ondřejově postřehu s Mírou. Docházíme k závěru, že dokument má opravdu jinou atmosféru než všechny předchozí, expresivnost nepřevažuje, zvukové ambaláže jsou umírněny Mírou samotným, původně chtěl svůj pořad točit úplně bez nich, já sama jsem od něj nic takového nevyžadovala ani nechtěla, naopak. Míra vychází ze sebe, ze svých pocitů, ze svého života. V některých pasážích pociťuje jakýsi ostych, zkoumá vlastní hranice, nechce se pouštět do intimní historie svého života a také se do ní nepouští. On sám je v tomto dokumentu předmětem svého zájmu – hledat cestu k sobě je těžší, než by tomu bylo například u obdivovaného umělce (například Jindřicha Štreita či Vladimíra Párala, s nimiž Míra rád natáčí). Snaží se vyjádřit pravdivě svou podstatu. Je upřímný v jednotlivostech, ale nepociťuje k sobě obdiv jako k jiným portrétovaným osobnostem.

-----  
Mluvím se Zorkou, kamarádkou, která nemá s rozhlasem žádnou zkušenost. Zorce se prý dokument líbil (ovšem - to asi říká jen kvůli mně), všimla si hlavně dvou ženských postav, vzdělané, dobře reagující Vandy s její výbornou



němčinou, a Tamary, která podvědomě vnáší do dokumentu poetiku divadla Sklep. Otázku, zda jí pořad nepřipadá příliš na hraně, nechápe. Neví, co by jí nebo někomu jinému na daném pořadu mohlo vadit. Sprostá slova nevnímala, nevšímala si jich. Myslí si, že dokument je spíš pro lidi z rozhlasu a že jí samotné by asi pomohlo, kdyby znala Mírovu tvorbu. Ptám se jí, jestli pochopila, že Míra celý život pracoval v rozhlasu a že se teď musí nedobrovolně loučit s tím, co měl rád a čím žil. Zorka říká, že tohle pochopila. Ptám se, jestli si myslí, že to nestačí?

---

## TELEFONÁT S MÍROU

---

Míra pořad poslouchal, Hlasatelka přečetla vše tak, jak měla, i s upozorněním pro posluchače, že pořad obsahuje explicitní výrazy. Vše se zdá být v pořádku. Míra si poslechl pořad pošesté se zájmem, za vším si stojí, se vším souhlasí. V rozhovoru mě upozorňuje, že v neděli ve dvě hodiny by měla být repríza pořadu. V tu chvíli mě nenapadá žádný zádrhel.

---

V neděli kolem třetí hodiny dostávám zprávu od Olgy Cieslarové: Parádní dokument!!!! Tušila jsem, že to bude tvoje. (Na to se jí ještě musím zeptat, podle čeho to Olga tušila.)

---

## TELEFONÁT S MÍROVOU BLÍZKOU KAMARÁDKOU A ROZHLASOVOU DRAMATURGYNÍ ALENOU ZEMANČÍKOVOU

---

V neděli sama volám Aleně Zemančíkové, kterou jsem také poprosila o reakci. Tuším, že se jí pořad asi nelíbil, protože se sama neozvala. Mé tušení je správné. Alena nemohla vydýchat Tamařiny vstupy (což v tomto případě chápu jako osobní antipatii), ale z přátelství k Mírovi si poslechla pořad dvakrát. Chtěla vědět, jak bude působit v nedělním odpoledním vysílání, nakonec jí prý připadalo, že to docela jde. Pořad ohlašoval a odhlašoval mladý externista, který si jej pravděpodobně předem neposlechl. Alena má pocit, že jsme si to mohli

odpustit, že Tamařina replika: „Jenom kdyby tady ty zkurvený lidi nebyly“, vůbec neodpovídá Mírovu životnímu pocitu a on sám by nikdy nic takového neřekl. Mlčím, ale v duchu si myslím, že snad nemusí Tamařin výrok potvrzovat přímo Mírův vztah k lidem a že tato zdánlivě nesmyslná věta má v dokumentu své konotace s ohledem na motiv války i rozhlas samotný. Aleně se líbila sebereflexivní místa, kdy o sobě Míra hovoří jako o staré struktuře. Chválí použití úryvku Plešaté zpěvačky, což podle ní potvrzuje, že Míra nikdy nebyl ani dosud není starou strukturou a že je mladý myšlením. Pasáž s pohřbem editorky Marcely Ekrtové jí připadá strašná. Ptám se v jakém smyslu. Naštěstí Alena nemyslí použití této části v dokumentu, ale to, jak banálním způsobem se s Marcelou, která celý svůj profesní život prožila v rozhlase, loučí současný ředitel Českého rozhlasu Plzeň. Celkově se jí nelíbí ani Tamara, ani Vanda, neboť nemá ráda obdivovatelky v jakémkoli směru a ohledu. Myslí si, že jejich vstupy jsou přehnané. Alena dokonce vyjadřuje obavu, zda by pořad v současném rozhlase nemohl Mírovi uškodit.

---

## **POCHYBNOSTI**

---

Po rozhovoru s Alenou ve mně začínají hlodat pochybnosti, ne o pořadu samotném, ale uvědomuji si, co by tento pořad mohl způsobit v nedělním odpoledním vysílání s ohledem na nedávnou kauzu Porno na Vltavě, při níž Rada pro rozhlasové vysílání řešila použití několika domněle vulgárních slov v dopoledním vysílání stanice Vltava. Už raději nikomu nevolám a nikoho se neptám. A to ještě nevím, že dopolední hlasatel zapomněl ohlásit informaci, že pořad obsahuje explicitní výrazy.

V noci nespím, myslím na pořad, mám výčitky svědomí, že jsem možná uškodila Mírovi, přenáší se na mě rozhlasová paranoia, bojím se, že kvůli mému blbému nápadu s autoportrétem Míra ztratí i tu práci, kterou v rozhlase ještě dělá. Ráno spolu telefonujeme, oba máme stejné pocity. Míra vtipně nadsazuje a hyperbolizuje naši situaci, ale za tímto humorem cítím faktickou obavu: „Matky seděly s dětmi doma, děti to slyšely, jejich jemná čistá ouška byla zasažena slovy - do psích kulek, nenasírat se, nenasírat se, ať jde rozhlas do prdele. Takže vyhoděj mě, tebe, šéfredaktora Vltavy Fishera, všechny, protože si neohlídali vysílání, půjde to na malou radu, na velkou radu, do parlamentu, do vlády, konec

všemu, konec rozhlasu. Nemůžou se na mě zlobit, že říkám pravdu, že jsem to neučesal. Moh' jsem to česat, česat, pořád česat, až bych to úplně učesal, ale nejsem Timur a jeho parta, nechci být Timurem, nejsem Čuk a Gek..."

I na tomto příkladu je vidět, že Mírovy vyjadřovací prostředky a míra expresivity, pro ostatní možná nepřírozená, je pro něj naopak přirozená.

Obavy máme oba, shodujeme se na tom, že už ani nechceme, aby to někdo slyšel, už ani na Report s tím nechceme jet. Oba si přejeme, aby to ve vysílání pouze prošumělo, aby si našeho dokumentu nikdo nevšiml. Předem si připravuji obhajobu, kdyby měl někdo něco proti.

Myslím, že i tenhle popis vypovídá o tom, jak mohou někteří citlivější lidé „zblbnout“ a jak mohou zvýšenou senzitivitou vybičovat svou perzekuční fantazii a sami se zmrskat pomyslným bičíkem hodnocení. JE TOHLETO NORMÁLNÍ?

-----  
„Nepředvídatelnost je zákon“ Belmondova idejka z knihy  
Mých tisíc životů

Jsem moc zvědavý, co napíše k „Vočím“ Michal.

-----

**Od:** [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

**Komu:** [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

Gábino,  
obsedantně opět poslechl jsem část z našeho dílka. Opravdu jsem jím prostoupený, posedlý, prodchnutý, penetrovaný. Vidět očima se pro mne stalo způsobem existence. Dnes v rámci Festivalu Divadla bylo představení v DEPU. To je poblíž Radbuzy. Na okamžik musel jsem k řece zajít. Mám stále nutkavou potřebu "vidět očima". Sedím ve své pracovně u počítače, hrabu se ve starých mailech. Jeden, který mne roztesknil, Ti posílám. A s lítostí vzpomínám...

Bebel.

výhrky errata

Odpověď Odpověď všem Přeposlat

-----

## e-mail poslední od Zdeňka Boučka

**Od:** [z.boucek@cro.cz](mailto:z.boucek@cro.cz)

**Komu:** [m.burianek@pl.rozhlas.cz](mailto:m.burianek@pl.rozhlas.cz)

**18.ledna 2006 16:25**

Pár teplých slov:

Najdeš nás v nové, prostřední budově B. K výtahu buď vchodem z Římské, nebo projdeš pravým turniketem v hale, pořád rovně dozadu, projít dveřmi, které zavírá Samo, novým výtahem do šestého patra, doprava dveře č. 616.

Můžeš k nám i třeba ze 4. patra vltavského, projdeš do natáčení a k vysílacímu pracovišti, ještě před ním je výtah, po zmáčknutí šestky totéž.

Mluví se tu o programovém centru her, tam by přešli Velišek a Pekárek a dostali by nového šéfa. To není dobré řešení.

Ani nevím, jestli ti mám napsat, že Cieslar skočil z okna. Musel na tom být ještě hůř, než my. Psia krev.

Zdeněk

----- Původní zpráva -----

> Zdeňku,

>

> tento pátek v časovém rozmezí 10 - 12 - 13 hodin se budu toulat

> v budově

> ČRo Vinohradská. Nechci vynechat prostor dokumentaristů, jen

> krátce

> nahlédnout, žádné zdržování, kde teď máte kancelář, kam jste se

> přestěhovali, kde mám stisknout kliku. Dotek! Cítím existenciální

> tíseň,

> musím vymezit nový prostor pro svoji mezní situaci. Včera jsem

> četl, že

> filmový kritik Jiří Cieslar spáchal sebevraždu, tři neděle před

> pětapadesátými narozeninami! Zabývám se teď Sartrem, připravuju

> od něho

> povídku pro Vltavu - Hérostratos. Všechny útěky končí u zdi. Měj

> dobrý den.

> Ahoj! @ mirbur

# inesc

## LA CANTATRICE CHAUVE

suivie d'une scène inédite. Interprétations *typographique* de Massin et *photo-graphique* d'Henry Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille Éditions Gallimard



---

Dokument Vidět očima vypovídá mezi řádky silně o instituci rozhlasu. Pro rozhlas může člověk v současnosti tvořit stejně jako pro film nebo pro televizi, přebíhat z jednoho média do druhého. Rozhlas je pro někoho jen jedním z prostředků jak

prezentovat svoji tvorbu, pak jsou ovšem tvůrci, kteří propadli rozhlasu úplně, které pohltila vášeň pro zvuk hlas, stavbu, zvukovou metaforu, kteří rozvíjeli svůj talent pouze v rozhlasu. Jejich situace se dá srovnat se situací fakíra, který si lehá pouze na jeden hřebík (a to není dobrá situace). Většinou jde o autory starší, kteří do rozhlasu nastoupili v mládí a spojili s rozhlasem bytostně svůj profesionální a někdy i osobní život. Z dnešního hlediska je zajímavé pozorovat hloubku a tak trochu i strašidelnost tohoto vztahu. Instituce se od té doby totiž hodně proměnila. Zbyly z ní jenom kulisy.

Neštěstí rozhlasových tvůrců spočívá v tom, že Český rozhlas je pouze jeden.

Tím je způsobeno, že tolik bývalých zaměstnanců rozhlasu cítí zradu, odmítnutí a nemohou se se svým odchodem vyrovnat. Dá se říci, že téměř každý, kdo miloval svou práci v rozhlasu, bude jednoho dne zrazen, nepochopen a odmítnut.

Situace nahrává autoritativním osobnostem ve vedoucích funkcích, lidé, kteří nějak vybočovali, už tu většinou nejsou. Jsou výjimky, ale většinou tu zůstávají ti, kteří jsou „zodpovědní“, loajální a bojí se o práci, kterou možná mají také rádi, bohužel.

---

## ÚRYVEK Z DOKUMENTU - scénář

---

**MirB.**

Ptáci zpívají. Tak si prožíváme 1.máj, 1. květen, Svátek práce a svátek lásky. (*zpěv ptáků*) Víš co je láska?

**Toník**

Jo.

**MirB.**

Jak bys ji popsal?

**Toník**

Hmm...jak by sem ji popsal? Popsal bych to tak, že prostě někdo má někoho rád prostě.

**MirB.**

To je řečeno stručně a přesně. Můžeš mít rád člověka.

**Toník**

Zvíře, věc.

**MirB.**

Květinu, cokoliv.

**Toník**

No, cokoliv, různý věci.

**MirB.**

Máme rádi, co se nám líbí, co je příjemný.

**Toník**

Jo.

**MirB.**

Co je pěkný. Nemůžeš mít rád něco ošklivýho, ne? Zlýho, nebezpečného.

**Toník**

Už to klidně můžem vypnout, ukončit, když tak natočíme až potom, pozdějš na jiný lavičce.

**MirB.**

To je správná úvaha.

---

Ještě jednou mluvím s Olgou Cieslarovou, která mi říká, že se jí dokument moc líbil, že to pro ni byla překvapivá a zajímavá forma. Pak se ptá, zda to celé nebyla mystifikace, jestli takový člověk s takovými prožitky a takovým příběhem opravdu existuje. Nenapadlo mě, že by si tohle mohl někdo myslet, ale když se nad tím hlouběji zamyslím, začínám to chápat. Olze se líbila pasáž s vnukem, všimla si, jak s ním Míra hezky mluví, chtěla by mít taky takového dědečka...

Napůl z legrace a napůl vážně říkám Olze, jestli by nenapsala do rozhlasu, že se jí dokument líbil, abychom měli aspoň jeden kladný ohlas. Olga souhlasí, což mě vyděsí a po chvíli jí píšu zprávu, ať to nedělá ...

---

**Od:** [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

Gábino,  
je dobře, mladé produkční Vladimíře Mráčkové se Voči moc líbily, pochválila je... Jsem ve studijku, stáčím „dudy“ Bebela volej kdykoliv.  
Přeposílám Michala

**From:** Michal Bureš [<mailto:bures.michal@seznam.cz>]

**Sent:** Sunday, September 30, 2018 6:17 PM

**To:** Buriánek Miroslav

**Subject:** Re: tulipán od Radbuzy

Milý Alwine,  
děkuju moc za tulipán! Dokument mě silně oslovil. Výhrk posílám poštou...  
Rejža

Odesláno z iPhone

---

**DOPIS KAMARÁDA A ROZHLASOVÉHO REŽISÉRA MICHALA BUREŠE**

---

Gábino,  
posílám přepis Michalova výhrku v dopise.



MirBB.

**Vechtrovna Albeř, 30.iX. 2018,  
při průjezdu vlaku do J. Hradce 15.12.**

Drahý Alwine,

čas plyne dál. Dvanáct minut uplynulo po skončení Tvého opusu na Vltavě. Podzim šumí ve větvích, vlak projel, turisté odjeli, ticho zavládlo, teplo vystřídá chlad, den noc, můj pobyt tady cesta do Prahy. V hlavě mám řetězec asociací přerozličných, poslechem vyvolaných. Láska a Toníkova definice, Tamara a její múzická počouchlost, Vanda a přímý obdiv k Tvému obdivuhodnému dílu, odchod kolegyně Marcely, skvělá zvukařina Radka Veselého, Ty coby Jean-Paul, Ty coby zranitelný, jemný člověk, bijec, Rambo s pětikilogramovými činkami, jež ho zavalují a nebaví. Přesně zorganizovaná matérie, pásmo – Tvůj nejvlastnější útvar, umožňuje svobodu, pestrost, ale zachovává tvar a řád. Alwine, plasticita, sdělnost, poetičnost, nespoutanost, lítostivost, OPUŠTĚNOST tápavce na mostě před regulací řeky /Tvého života /Radbuzy /keltské/ plnokrevné/ zajímavé/ chrlivé/ stud/ potěcha z něj, ze života, z existence. PAX VOBIS. Alwine, díky za ten opus. Existenciálního klauna jsem v něm naštěstí nespatriil, provokatére. Tys osobnost tvůrčí, ne klaun.

**Michal**

---

## GÁBINA KOMENTÁŘ

---

Míra se od tvorby našeho dokumentu podepisuje jako Bébel, s odkazem na Belmondovu přezdívku, zatímco v mailech a dopisech s Michalem Burešem se označuje jako Alwin, nebo je tak označován. Musím se ho zeptat, kolik takových identit vlastně má.

---

Dokument byl po odvysílání nedostupný a nenašla jsem z nějakého důvodu ani facebookovou diskusi. To utvrdilo moji paranoii, pořad byl okamžitě stažen. Druhý den jsem telefonovala Tomáši Vodňanskému, který má na starosti webové stránky, a on mě uklidnil, že problém už byl vyřešen. Tolik obav nad „obyčejným“ rozhlasovým dokumentem vypovídá i o mé povaze, o mém strachu. Typické, odložím strach před vysíláním a bojím se až potom.

---

## DALŠÍ OHLAS

---

Volá mi spolužačka z DAMU Eva Melo, která při práci na fotkách poslouchala dokument Vidět očima. Dokument se jí prý líbil, ale má pocit, že obyčejný posluchač nemůže pochopit nuance v něm obsažené, že tyto může pochopit jen někdo z rozhlasu. Pořad se jí zdál moc intelektuální. Když se jí vyptávám na podrobnosti, vychází najevo, že si z dokumentu pamatuje poměrně hodně míst, včetně pohřbu editorky (to už jsme prý asi přehnali a kdo to nahrával) a že vycítila i emocionální náboj konkrétních situací. Přesto má ale pocit, že někdo jiný by si toho nevšiml. Pořad Hlasy, které slyším, prý poslouchala srdcem a pořad Vidět očima hlavou (těžko říct, zda to bylo jejím konkrétním rozpoložením v daném okamžiku, nebo nějakou objektivní příčinou). Musím se nad tím zamyslet.

---

Po rozhovoru s Evou mě napadá myšlenka, že už několik lidí, kteří na pořad reagovali, mělo pocit, že oni dokument pochopili, ale někdo jiný ho nepochopí, že oni poznali, že Míra mluví upřímně a pociťuje opravdový smutek, ale někdo jiný si toho nevšimne. Oni vnímali, že téma není pouze o rozhlasu, ale nikomu jinému

to nedojde. Oni pořad chápali, protože mají Míru rádi, ale jiní lidé Míru rádi nemají a tudíž nemohou pochopit...

Přemýšlím, jestli by se z toho dal vyvodit nějaký závěr. Připadá mi zvláštní, že máme nad ostatními posluchači pocit určité nadřazenosti. Myslíme si, že pro ostatní posluchače by měl být pořad přehlednější, více vysvětlující, návodnější, máme starost o to, aby to těm ostatním došlo, a víme skoro jistě, že jim to nedošlo a nedojde, že si to rozhodně vyloží špatně.

Vlastně to mám úplně stejně, taky si myslím, že většina posluchačů je schopna slyšet v dokumentech jenom první plán, odříkaná slova odtržená od emocí a ovlivněná současnými televizními seriály nebo jinými mediálními projevy a pořady. Co by však mělo být řešením? Zjednodušit a ořezat? Zpřehlednit? Vysvětlit? Popsat? Umrtnit?

Osobně Mírův dokument nevnímám jako příliš intelektuální, ale jako upřímný, opravdový. Míra je z mého pohledu opravdový umělec a stejně opravdový intelektuál, jeho umění i jeho způsob přemýšlení mě zajímá. Pokud je to maska, pak je tato maska součástí jeho osobnosti. Není možné z Míry udělat někoho jiného, někoho neintelektuálního, někoho jednoduchého, někoho uměřeného.

Jako posluchači můžeme jeho životní pocit nechápat, ale nemůžeme Míru rozhodně usvědčit ze lži, všechno, co je pro nás nepochopitelné a třeba i hodně přehnané, mu můžeme věřit.

---

### **Míra se nehodí do výroby!!!!!!**

Míra Buriánek je žijící rozhlasovou legendou, o které se píše články a diplomové práce, kde je upozorňováno na jeho neotřelý přístup k tématům, na jeho nenapodobitelnou montážní metodu vycházející z filmového střihu, na maximálně využívaný princip stereofonie, ale v dnešním rozhlase není jeho tvorba vítána, nevyjadřuje styl doby, není uměřená. Míra vždy nectí regule, hrozí výbuchy, propady psychické i umělecké, nedopatření, nekorektnosti, hrozí upřímnost, stylizace, hrozí problémy živelného charakteru, sexuální témata. Ano, hrozí i neúspěchy, hrozí, že se něco neohlídá, že to nebude jen tak, že přijdou stížnosti, že to posluchači neskousnou - a že nás za to všechny vyhodí...

Mírový scénáře rozhlasových her se v nové době musejí odevzdávat v normalizované podobě, bez koláží, bez fotografií, typem i velikostí písma přiměřené. Tak by to mělo být a tak to je.

Přitom je to jeden z největších profesionálů, které znám, pracuje poctivě, spolehlivě, připravuje se na téma do hloubky, nic neošidí a navíc, dobrý člověk.

Je to osobnost, ne člověk, který se jenom rozhodl natočit dokument.

Neznám nikoho (snad kromě Ondřeje Vaculíka), kdo by byl skoro v sedmdesáti letech ochoten lézt na střechu Českého rozhlasu a přitom natáčet.

Mluvíme s Mírou o tom, že oba čteme Belmondovy paměti, až po dokončení dokumentu si uvědomuji, že jsme si z knihy Mých tisíc životů podtrhli stejnou pasáž. Godardova slova:

**„Nic se nikdy nepíše, jednání musí vznikat z okamžiku a osoby musí zůstat stejně nestálé, složité a obtížně charakterizovatelné jako ve skutečném životě. Nosíme masky a v maskách také zůstáváme. U Godarda se hroutí pojem role i scénáře. Je schopen se najít, jen když se ztratí, aby dosáhl svého cíle, důsledně se vyhýbá vědomí toho, kam jde. Neustále hledá překvapení, improvizaci, živoucí lidi.“**

Míra dělá i to, co „nemusí“. Scénář považuje za součást pořadu, zabývá se jeho vizuální složkou, vytváří umělecký artefakt, který natočený pořad doplňuje, přidává k němu další kvalitu, bonus pro ty, kteří mají tu možnost si scénář prohlédnout, nebo přečíst - popisy zvukových koláží, hudeb, hudebních akordů jsou uměleckým vyjádřením samy o sobě. Dříve pracoval za pomoci fotokopírky, vkládal do svých psaných scénářů koláže i muchláže, nyní tvoří za pomoci mobilního telefonu a moderních technologií, je pohlcen uměním zvuku i obrazu.

Shromažďuje maily, které si posílá se mnou i s jinými lidmi, rukou psané dopisy, s každým natočeným zvukem, s každým zapsaným slovem počítá jako s potenciálním uměleckým prvkem, s něčím, co bude po nějakém čase možné přetvořit v něco jiného. Je to konceptuální umělec.

Podtrhává si pravítkem pasáže v knihách, (to jsem se od něj před dvaceti lety naučila).

Nesděluje příliš detailů ze svého osobního nebo profesionálního života, „nerve si vnitřnosti“, ponechává možnost pro posluchačovy otázky, pro tajemství.

---

## **ÚRYVEK Z DOKUMENTU - scénář**

---

**MirB.** (D)

V kanceláři 309, v mé bývalé kanceláři ČRo Plzeň. No, byly různé peripetie, ty emoce musí ven. Nechci, aby mě to kleplo. Rozhlas je můj život a život mi vzal.

### ***ZVUK–zvonění starého telefonního přístroje***

**Roman** (*vzdáleně nezřetelně MirB. v mobilu*)

V pohodě, Míro. Potkáme se nezávazně, no ... tím bych se nestresoval, že nejsi nějak připraven. No jako třeba to vyplyne z diskuze... no právě...takže se sejdeme ... tak přijed' na AVU.

**MirB.**

Včera jsem natáčel krimi příběhy Černé svědomí a nechtělo se mi sem. Teprve když jsem tu měl hereckou dvojici, starého barda herce, Zdeňka Muchu a mladého Jana Maléře, tak jsem ožil a říkal jsem si, Mirdo, máš ještě páru, můžeš točit, můžeš režírovat. Potřebuji akci, akction!

### ***ZVUK trailer z filmu Zvíře***

---



foto Roman Štětina

---

Míra mě nabádá k tomu, abychom příliš nenechávali nahlédnout do takzvané tvůrčí kuchyně, abychom nechali prostor otázkám, dohadům, vlastním posluchačským vjemům, radil mu to prý kdysi rozhlasový režisér Josef Henke.

---

Telefonujeme s Mírou - ten říká, že by pro mě Vanda chtěla natočit dokument. Že jí řekl, že mi má napsat krátkou synopsi. Říkám Mírovi, že synopsi nevyžadují, že ji nechci. Hlavně proto, že synopse pak často vůbec nesouvisí s výsledným pořadem. Mám výhodu, že v současné chvíli dělám jen pět nebo šest dokumentů ročně (tento počet cítím jako hraniční). Mnohem více mi vyhovují rozhovory s autory. V hlase autora, v zaujetí, které z hovoru vyzařuje, můžu odhadnout, kudy se pustit, jakou cestou se vydat.

---

## **ROZHOVOR O NIČEM A NALEZENÍ NOVÉHO TÉMATU**

---

Telefonujeme spolu s Mírou asi hodinu o dokumentu Vidět očima, mluvíme o poměrech v rádiu, o zákulisních peripetiích, které mě matou, protože se nevyznám v rozhlasových strukturách a většinu lidí ani neznám. Některé lidi znám, ale nevím, co si o nich mám myslet, některé lidi znám a vím, co si o nich

mám myslet, takže si to o nich myslím a hrubě je hodnotím, pak si to vyčítám - někteří z nich mají rádi Aznavoura, takže přece nemohou být úplně špatní, jiní měli těžké dětství nebo jsou sami na výchovu dítěte, je to složité. Čili rozhovor o ničem. Tlachání.

Na konci telefonátu mi Míra trochu nesměle nabízí materiál, který natočila Tamara a který se týká tatérství. Točila dokument pro Dana Moravce, ale projekt usnul, zmrtněl a pravděpodobně se s ním už nepočítá. Trochu se ošívám, protože si myslím, že si natočený materiál dokážu představit, dokážu si představit, že se mi nebude líbit. Vyjadřuji se ve smyslu, že mě problematika tetování vlastně moc nezajímá, což mi Míra potvrzuje a říká, že ho tetování taky nezajímá a že se mu nelíbí. Navíc mám obavu, že Tamara už má materiál nějakým způsobem natočený a nebude s ním chtít pracovat a dále ho rozvíjet spolu se mnou, což pro mě bude frustrující. Další obava vyplývá z toho, že se Tamaře nelíbil Mírův dokument, a tudíž je předpoklad, že se na způsobu zpracování neshodneme. Při hodnocení pro mě málo pochopitelné potřeby tetování mi najednou vyvstává z paměti stará vzpomínka z dob studií. Na DAMU nás dějiny hudby učil Vladimír Franz, jehož celé tělo včetně obličeje pokrývá maorské tetování. Druhá vzpomínka ze školy je ta, že k tomuto tetování se kdysi vyjádřil na jedné přednášce překladatel Vladimír Mikeš. Vladimíra Franze tehdy označil jako člověka, který se svým tetováním pokusil zastavit čas, přirozené stárnutí, jako člověka, který spáchal estetickou sebevraždu, vytvořil artefakt ze svého vlastního těla, stal se artefaktem. Toto téma téměř okamžitě zaujme Míru. Nejprve uvažujeme o tom, že případ Vladimíra Franze by se mohl dát do protikladu k „nevinnému“ a možná trochu banálnímu tetování z běžných tatérských salónů. Tamara by točila tuto rovinu, Míra by se zabýval Franzem. Nakonec tuto myšlenku opouštíme. Míra navrhuje, že Franze natočí sám, až dodělá Mančušku, na kterém jsme se dohodli předtím. Z jeho rozrušení tématem ale cítím mnohem větší energii než z tématu Mančuška a navrhuju Mírovi, aby začal točit Franze a Mančušku, který už stejně zemřel, takže nespíchá, zpracoval až později. Téma tetování, které nás oba zpočátku nezajímalo, nás najednou zajímá hodně. Kdybychom spolu netelefonovali více než hodinu, kdybychom neprošli mnoha odbočkami a jen tak neutráceli čas, na tetování ani na Franze by nepřišla řeč. V průběhu rozhovoru říká Míra, že Tamara točí svůj pořad převážně v tetovacím studiu v Nýřanech. Připadá mi to trochu legrační a hned se vynoří i název pro Tamařin dokument Kérka z Nýřan. Tamara svůj pořad o tetování možná natočí a

možná nenatočí, ale díky dlouhému a pro mnoho lidí planému rozhovoru se otevřely hned dvě tvůrčí cesty...

---

Mám ráda rozhlasové dokumenty, které obsahují více rovin, jsem vděčná i za dvě. Dokument Míry Buriánka jich má hned několik.

Podstatnou vrstvou je například hudba Ennia Morriconeho, která se v dokumentu ozývá a kterou Míra v úvodu ohlasí jako hudbu z francouzského špionážního dramatu Profesionál v hlavní roli s Jean Paul Belmondem.

Hudba v tomto případě vyvolává v posluchači hlubokou emoci, vytváří širokoúhlé filmové plátno, působí v kontrastu s „malým“ příběhem plzeňského rozhlasového režiséra. Název Profesionál sám o sobě koresponduje s tématem dokumentu i bez toho, abychom museli znát příběh filmu. Kdo však příběh původního filmu zná, má možnost zajít ve vnímání dokumentu ještě dál. Profesionál J.P. Belmonda je osamělý, zrazený muž, který se rozhodne neztratit svou hrdost v prostředí intrik a politických machinací, který se setkává s chladnou vypočítavostí, s lhovostí, strachem a malostí vládních úředníků, kteří se bojí o svá teplá místa, i kluzkostí bývalých přátel. Krásná paralela k jakékoli instituci.

Profesionál je film, který Míra obdivuje, silně prožívá emocionální hudební motiv, který od počátku předjímá, že osamělý hrdina se neúprosně blíží svému konci, dramatickému a fatálnímu závěru.

Tato hudba je v dokumentu využita hned několikrát. Dalším hudebním motivem je energická a vlastně optimistická hudba Vladimira Cosmy z filmové komedie Clauda Zidiho Zvíře. Tento hudební motiv je v kontrastu s osudovou hudbou Morriconeho. Ve Zvířeti je hlavním hrdinou stárnoucí kaskadér - outsider, který se však nikdy nevzdává. Komédie a tragédie v dokumentu Vidět očima spolupracují, prolínají se a podporují navzájem, jedna nechává druhou mocněji a přesvědčivěji vyznít.



---

## GÁBINA KOMENTÁŘ

---

Při rozhovorech s Mírou mluvíme o tom, že dokument Vidět očima je trochu rozhlasovým dokumentem, trochu filmem a trochu rozhlasovou hrou. Všechny prvky se v dokumentu skutečně vyskytují. Hudba, gongy, ohlašující a ukončující filmové představení, úryvky z francouzských filmů s Belmondem vytvářejí „filmový pocit“. Rozhlasová hra není přítomna jen v přímé citaci Mírovy rozhlasové inscenace Plešaté zpěvačky, ale i v okamžicích, kdy Míra stylizuje, inscenuje sám sebe nebo ostatní. („Co vidíme, Vando, ať je rozhovor“, „kablík se přetrhnul“, „chyba byla ve mně“). Nejvíce je tato poloha patrná v závěru dokumentu, kdy Míra spolu s kolegyní Tamarou vylézá na střechu plzeňského rozhlasu - zde Míra Tamaru přesně naviguje, kam má směřovat mikrofon, jakým způsobem natáčet akci. Když Tamara výrazově příliš přitlačí, upozorňuje ji na to, aby nepřeháněla, aby byl její projev věrohodný.

Posluchač netuší, že Tamařiny promluvy v tomto místě jsou předem napsány. Míra si totiž bez mého vědomí zaznamenává jeden z našich telefonických rozhovorů a věty, kterými se snažím povzbudit Míru k další tvorbě, jimiž se ho snažím povzbuzovat i s ohledem na jeho vlastní i obecně neveselou situaci v současném rozhlase, vloží do úst Tamaře. Vzniká tím zvláštní situace: Tamara mé věty používá zcela zvláštním způsobem, je expresivní, neuměřená, obyčejné věty z telefonického hovoru se v jejích ústech proměňují v herecké repliky. Důraz, který klade na jednotlivá slova mě leckdy překvapí. Díky tomuto ztvárnění mých vlastních promluv nalézám při poslechu i skrytý smysl vlastních slov, jejich záměr a zároveň jejich banalitu.

Při tom všem je v závěrečné části dokumentu role Tamary věrohodná, pokračuje ve svém stylu. Jako posluchači už víme, že Tamara je nespoutaná osobnost a že se od ní můžeme nadát různých překvapení. Z tohoto důvodu docela odvážná replika „Ať jde do prdele ten rozhlas s tím životem“ nepůsobí nijak nepřiměřeně, po „Zbirohu“ a „zkrvených lidech“ je pouze logickým vyústěním jejího dokumentárního i dramatického partu v tomto dokumentu.

Míra svým inscenováním Tamary v závěrečné části dokumentu nepodvádí posluchače; replikou: „Tamaro, to nepřeháněj, ať je to věrohodný,“ posluchači

háže udičku a zároveň pro něj otevírá otázku, zda poslouchal skutečný dokument, nebo mystifikaci. Odpověď nechává nezodpovězenou, je zde prvek hry, prvek tajemství.

-----

Mírovy projevy, reakce i maily jsou hodně expresivní. Nedrží se v nich nikdy při zemi. Já mám úplně jinou povahu, bojím se odtrhnout od „reality“. Dokážu si představit, že lidé, kteří na dokument reagovali, většinou naši kamarádi, nejsou z našeho díla tak nadšeni, jak si možná myslí Míra. I mě pochvala těší, ale cítím v ní zároveň společenskou slušnost a nepřikládám jí tak velkou váhu. Míra si všimne i pro mě docela obyčejné poznámky zvukového mistra Radka Veselého, že se mu pořad dobře poslouchá, **a význam této poznámky zvětší, zvýrazní, podtrhne svou pozorností.** Já bych si něčeho takového ani nevšimla. Ve chvíli, kdy Mírovu práci někdo kritizuje nebo haní, nedává najevo znepokojení, poslouchá argumenty a situaci dobře zvládá - o své práci, o svém přístupu vlastně nepochybuje.

-----

Nejsem Mírovi schopná odpovídat na maily ve stejném expresivním duchu. Vyjadřuji se většinou suše, stroze. Z mých mailů nikdy nic nebude. E-mailů píšu minimum. Nevyhovují mi v ničem. Radši Mírovi zavolám, abych věděla, na čem jsme, jaké jsou emoce, návrhy, cesty.

-----

Od určitého bodu vzniku dokumentu se mi s Mírou spolupracuje dobře, vlastně výborně, při rozhovorech nevnímám třetí plochy, z jednoho nápadu vyrůstá jiný nápad a z něj další a další. Pochopíme-li, že se nám nápad nehodí, bezbolestně ho odstříhneme a zahodíme („hovadinu nahradíme větší hovadinou“). Míra není jako někteří jiní autoři zmaten překypujícím množstvím mých nápadů a variant řešení, nevyčítá mi, že přesně nevím, kudy pořad povedeme, k jakému cíli směřujeme, spíše to vítá. Co ho zaujme, vyzkouší, co ho nezaujme, k tomu se už nevracíme. Až dokonce tvorby dokumentu nevíme mnoho, tvar a podoba dokumentu se neustále přelévají, proměňují jako živá hmota. Základní prioritou je jediné, subjektivní pravdivost a spontánnost jednotlivých záběrů. V určitém okamžiku proces tvorby zastavíme a výsledný tvar oba bez problémů přijímáme

jako výstižný, jako naplněný. Ideální způsob spolupráce. Téměř dokonalá shoda. Alespoň to takhle vnímám já - vznik dokumentu byl dobrodružstvím, zábavou, radostí.

Stejně jako Míra si i já pouštím dokument několikrát, ještě vícrát si pouštím přibližně posledních šest minut dokumentu, opravdu se mi to líbí, je to vystihující, nadějně, vtipné, živé a smutné zároveň.

Vidět očima. Co je pro někoho úplně obyčejný dokument, je pro nás přesně to, co jsme chtěli vyjádřit, je to přesně ono.

Mrzí nás, že se dokument nelíbil naší společné kamarádce a kolegyni Aleně Zemančikové ani Tamaře, která v pořadu vystupuje, ale nemáme pocit, že bychom na dokumentu měli něco předělávat jen proto, že by si to někdo jiný představoval jinak, absolutní důvěra ve výsledek, absolutní svoboda.

---

## **dokument**

### **dramaturg Gabriela Albrechtová natočená matérie**

**Vidět očima celek G 35:27**

**Vidět očima – úvaha - kroky, činky, půda 14:08**

**Vidět očima Pha 11:58**

**Vidět očima Pha 2 00:06**

**Vidět očima RT 02:38**

**Vidět očima RT 2 01:10**

**Vidět očima RT 3 00:43**

**total time cca 67 minut**

---

Od: [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

Komu: [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

25. 9. 2018 17:17

Gábino,  
pročistil jsem text, škrtal. Uložen je příloze. Ty dle  
potřeby text doplň, oprav, vrať. Úvod představuji si  
suchopárný,  
akademický prolog napsat.  
Zda dělat epilog, nevím.  
Asi ne.

Myslím, že ta netradiční dialogová forma by mohla  
být dobré promo-pomo. Mrkni na to.  
Večer ještě vyberu foto inkriminovaných míst a  
osob. Ještě se večer přitelefujeme.

Přijel domů, pročišťoval a hop na  
marketový nákup.

MirB.

**PS**

**Autentická hra podle estetiky J. L. Godarda ve třech hlasech:**

**Dvě + jeden aneb kdo z koho čili která, který z nich (z něho) .**

---

----- Původní zpráva -----

Od: Vodňanský Tomáš <[tomas.vodnansky@rozhlas.cz](mailto:tomas.vodnansky@rozhlas.cz)>

Komu: GÁBINA PÁLYOVÁ <[g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)>

Předmět: RE: Článek na web

Datum: 27.09.2018 15:59

Dobry den, zde je:

<https://vltava.rozhlas.cz/videt-ocima-aneb-trivialni-obrazy-ze-zivota-byvaleho-rozhlasaka-7624222>

**From:** Vodňanský Tomáš  
**Sent:** Thursday, September 27, 2018 10:42 AM  
**To:** 'GÁBINA PÁLYOVÁ'  
**Subject:** RE: Článek na web

Mate prosím nejake popisky k fotkam od pana Burianka?  
Dekuji Tomas V.

----- Původní zpráva -----

Od: GÁBINA PÁLYOVÁ <[g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)>  
Komu: [tomas.vodnansky@tiscali.cz](mailto:tomas.vodnansky@tiscali.cz), [viola.jezkova@rozhlas.cz](mailto:viola.jezkova@rozhlas.cz)  
Předmět: Článek na web  
Datum: 26.09.2018 10:57

Milý pane Vodňanský, zde posílám článek na web k dokumentu Vidět očima. Nevím proč, ale nejde mi ho poslat jako přílohu, tudíž ho posílám pod čarou. Článek má formu dialogu mezi autorem a dramaturgem. V příloze posílám též fotografie. Autorem všech je Miroslav Buriánek, kromě jedné fotografie s průkazkou, autorem této je Roman Štětina a byla bych moc ráda, aby tam právě tato rozhodně byla. Děkuji moc a na shledanou G. Albrechtová

odpověďodpověďet všempředat dál  
Označit jako nepřečtené

-----  
Mírův způsob vyjadřování je nakažlivý, všimla jsem si, že mnoho lidí, kteří jsou s ním v kontaktu, přebírají jeho neobvyklý slovník - zvuková matérie, bytnost, opus, přičísnot pořad, ambaláž, rádijko, vtělit idejku apod. I já.

-----  
**Od:** [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)  
**Komu:** [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)  
**út 25. 9. 2018 23:08**

Hele Míro, dávám ti za pravdu, dialogy jsem použila, jen trochu přičísla ----- Původní zpráva -----  
**Od:** Buriánek Miroslav <[miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)> **Komu:** GÁBINA PÁLYOVÁ <[g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)> **Předmět:** výhrky errata **Datum:** 25.09.2018

-----

**Dotočili jsme dokument a jsme úplně vyčerpaní, musíme ještě splnit požadavek rozhlasu a napsat článek na web. Nemáme ale chuť ani sílu něco „objektivně“ a „chytře“ popisovat. Rozhodneme se článek udělat ve stejném duchu, jako byl dokument - pracovat s dialogickou formou. Zaznamenáme to, jak jsme o psaní článku den předtím uvažovali.**

-----

### **Rozhovor Míry Buriánka a dramaturgyně Gábiny Albrechtové**

**Buriánek:** Nevím, jak bych to napsal, neumím se vyjadřovat písemně, jsem totálně v křeči. Musím si uvařit kávu, pak začnu... Všechno je v tom dokumentu, nevím, co bych dodal....

**Dramaturgyně:** Tak se radši se vyspi, já to zkusím napsat sama...

**Buriánek:** Já už dávno nespím, nemůžu spát...

**Dramaturgyně:** Tak napiš, jak to vzniklo, že jsem tě k tomu přinutila, že jsi o sobě nic točit nechtěl...

**Buriánek:** Jak jsem se vzpíral, jak jsem uhejbal, jak jsem kličkoval, jak jsem chtěl nastrčit Romana Štětínu místo sebe. Je to těžký točit o sobě, to je to nejtěžší...

**Dramaturgyně:** Jak to vznikalo, při těch dlouhých telefonických rozhovorech, jak jsem ti tam furt strkala nějaký blbosti, nějaký nápady. A tys to pak udělal, ale úplně jinak, než jsem myslela, jak jsem z toho měla málem infarkt, že jsem to nemohla vůbec rozdejchat....

**Buriánek:** Právě ta blbost může bejt dobrá. Hovadina se musí zpracovat, hovadina se musí organizovat, aby vznikl smysl. Ty dáš podnět hovadinu, já řeknu ještě větší hovadinu a pak tu hovadinu organizujeme. Je to metaorganizace organizovaného. Tak to vznikalo.



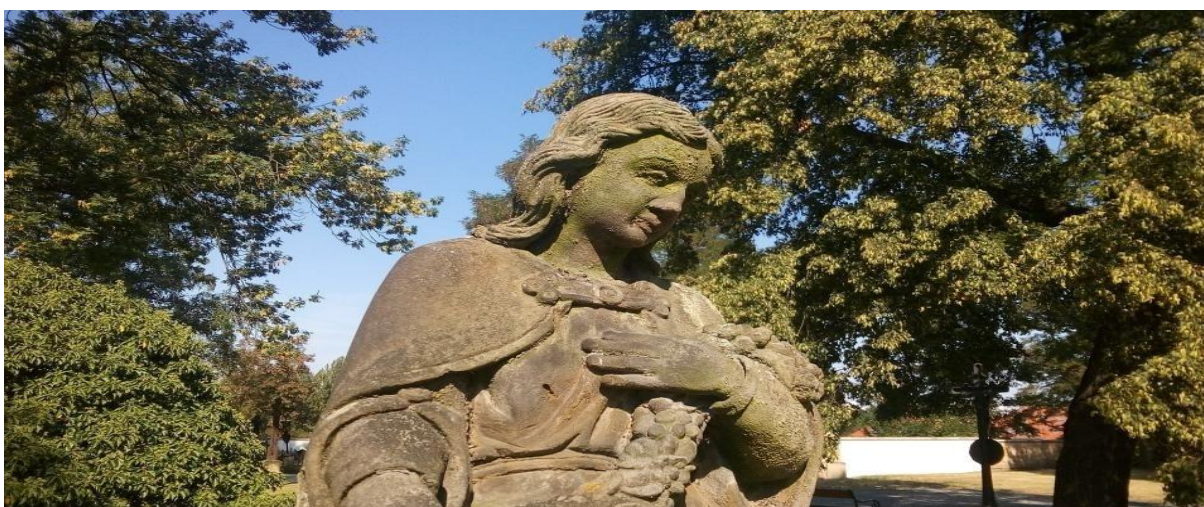
**Radbuza | foto: Miroslav Buriánek**

**Dramaturgyně:** No nevim, jestli to takhle můžeme napsat, to zní, jako že tam nic není, že jsme o tom nepřemýšleli, a přitom je tam všechno, všechno o tobě, o rozhlase, o tvym vztahu k tvorbě. Má to tah... Myslím, že dokument je dobrej, když jsou tam aspoň dvě tři dobrý místa...

**Buriánek:** Já mám v tomhle dokumentu oblíbený všechny místa. Už jsem si to pustil asi pětkrát a pořád se mi to zdá dobrý. Je tam pravda, někdy ji stylizuju, někdy ne, ale jsem to já, každej je tam takovej, jakej je... Tamaře se to moc nelíbí...

**Dramaturgyně:** No to jo, já se taky úplně stydim, když tam na tom hřbitově říkáš, dramaturgyně mi říkala, že v tom dokumentu chybí můj smích, ale mně se zrovna teď smát nechce. To si myslím, že je hodně blbá dramaturgická poznámka.... Ale zase díky ní vznikla pěkná situace s andělem, kterej se směje místo tebe...

**Buriánek:** Na základě tvého popudu jsem šel na hřbitov. Kdybys mi nedala ten podnět, tak by sekvence nebyla.



**Anděl | foto: Miroslav Buriánek**

**Dramaturgyně:** Ale já jsem tě neposílala smát se na hřbitov, to byl právě ten posun, kterej se tam dostal. To je tvuj přístup, jít se smát na hřbitov. Tam to fakt vyzní... i ta nesmyslná instrukce...

**Buriánek:** Proč to vznikalo?

**Dramaturgyně:** Protože seš můj kamarád. Chtěla jsem, myslela jsem, že by sis zasloužil, když v rádiu tak dlouho pracuješ, udělat něco úplně svobodně, tak jak to chceš ty. A proč vznikla tahle forma, o tom jsme nepřemýšleli. Nepřemýšleli jsme o formě, ale o obsahu a pravdivosti.

**Buriánek:** Co je pravdivý?

**Dramaturgyně:** To, co vystihne tvou podstatu.

**Buriánek:** Nebudeme otvírat kuchyň, jak se to dělalo. Nesmí se prozradit moc. Musela jsi mi dodávat odvahu, abych to natočil.

**Dramaturgyně:** Protože sis myslel, že to nebude nikoho zajímat.

**Buriánek:** Začátek je dobrej, konec je dobrej a mezitím to není úplně k zahození. A to je základní estetické pravidlo.

**Dramaturgyně:** Máme tam samý subjektivní pocity.



**Radbuza**|foto: Miroslav Buriánek

**Buriánek:** Myšlenky přicházejí v dialogu.

**Dramaturgyně:** Jsem docela ráda, že jsem tě k tomu dotlačila. Nasmáli jsme se hodně, ale nakonec to není taková sranda.

**Buriánek:** Ty jsi mě netlačila k ničemu.

**Dramaturgyně:** Pro mě je to to osobní výpověď o životním pocitu. Je to dokument, rozhlasová hra i film. Znáš mě dvacet let, žiješ rozhlasem, ale nikdy jsi to nemoh naplno prožít v dokumentu. Chtěla jsem, aby sis to udělal úplně podle sebe, aby ti nikdo neřikal, jak to máš dělat. No, ale to se mi nepovedlo do toho nekecat.

**Buriánek:** Musíme věřit, že to někdo pochopí. Hlavně to je pro lidi z rádia, ty by to měli chápat nejvíc.

**Rozhovor vedli v noci na 25.9. 2018 Míra Buriánek a Gábina Albrechtová**  
**Na pořadu se dále podíleli:**

**Tamara Salcmanová - publicistka**

**Vanda Melicharová - lektorka němčiny a autorka diplomové práce o**

**Miroslavu Buriánkovi**

**Roman Štětina - vizuální umělec**

**Radek Veselý - zvukový mistr**

**autor: Miroslav Buriánek**

**čtvrtek 27.09. 2018 20:00**



[Radiodokument](#)

**Miroslav Buriánek: Vidět očima. Triviální obrazy všedních dnů bývalého rozhlasáka. Autoportrét plzeňského rozhlasového tvůrce, režiséra a dokumentaristy Miroslava Buriánka (66). (premiéra) Repríza 30. 9. ve 14.00 hodin.**

**neděle 30.09 2018 14:00**



---

Gábino,

tak jsem právě doposlechl "Voči", už po osmé. Je to výborné, hudba tomu dala nožky.....

Nejen výborné, čím dál lepší!

---

**PARDON, ZAUJAL MĚ VELMI TENTO POŘAD**

---

**From:** vltava@rozhlas.cz [mailto:vltava@rozhlas.cz] **On Behalf Of** Vltava

**Sent:** Monday, October 01, 2018 7:21 PM

**To:** Vltava ČRo3 <vltava@rozhlas.cz>

**Subject:** Nový vzkaz redakci ze stránky Vltava/o-nas

Dobrý den,

ze stránky Vltava/o-nas vám přišel vzkaz od uživatele "Petr Vlasák"

(email: [vlasacek.petr@centrum.cz](mailto:vlasacek.petr@centrum.cz)). Datum odeslání vzkazu: 1 říjen, 2018 - 19:21

**Text vzkazu:** re: Radiodokument 27.9.018 **Pardon, zaujal me velmi tento porad:** <https://vltava.rozhlas.cz/videt-ocima-aneb-trivialni-obrazy-ze-zivota-byvaleho-rozhlasaka-7624222> **Je mozne ho nejak poridit, v jakemkoli formatu (mp3 apod)...? Dekuji, nevim koho s tim otravovat P.Vlasak**

---

**Vážený pane Buriánku,**

poslouchala jsem dnes Váš pořad Vidět očima a přišlo mi líto, že už nebudete pro rozhlas točit nové pořady a že Vás vyhodili...

Tak mě napadlo Vám poslat tip, kde byste mohl případně nové věci nechat odvysílat - Svobodné rádio nebo Svobodný vysílač. Obě jsou to internetová rádia. Okruh posluchačů je jiný než u Vltavy, ale myslím, že i tam by se našli lidé, kteří by si Vaše výtvary rádi poslechli (přínejmenším já).

Svobodný vysílač má jedno studio přímo v Plzni (p. Hlávka).

S přáním všeho dobrého,

A. Goldmanová

Sent with [ProtonMail](#) Secure Email.

---

**EMAIL OD PAVLA KREJČÍHO, ROZHLASOVÉHO REŽISÉRA  
Z ČESKÉHO ROZHLASU V HRADCI KRÁLOVÉ**

---

**Od: Krejčí Pavel**

Odesláno: 7. října 2018 18:38

Komu: Buriánek Miroslav

Předmět: Vidět očima

Milý Míro , příloze Ti posílám mou reakci na Tvůj opus ! Až se uvidíme , obejmeme Tě :-) !!!  
Ozvu se Ti příští týden . ...a hlavu vzhůru, ať slzy nepadají na zem ! / japonské přísloví / .  
Tvůj souputník na jedné osamělé lodi ....

„Nedotýkej se mě! Nedívej se na mě! Nemluv na mě! Zůstaň se mnou !“

„ZKUSIL JSI TO. SELHAL JSI. NA TOM NEZÁLEŽÍ.

ZKUS TO ZNOVU. SELŽI ZNOVU. SELŽI LÉPE.“

„Ten, co prchal před smrtí, klid duše své našel až v ní.“ Samuel Beckett

Těžko se odpouští člověku jeho velikost a sláva. A ještě méně, když dosáhne těchto kvalit a zůstává tichý. V říši hluku je ticho urážkou. Yasmina Reza

---

**SMS OD HANKY SOUKUPOVÉ, KTERÁ BYLA DLOUHOLETOU  
REDAKTORKOU ROZHLASOVÉHO STUDIA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH A  
KVŮLI NEPŘÍJATELNÝM „NOVÝM POMĚRŮM“ Z NĚJ PŘED NĚKOLIKA LETY  
ODEŠLA.**

---

sms 7.7. 13.27

**Míro, teď jsem doposlouchala Tvůj dokument – vyznání, moc se mi to líbilo a  
taky mě to dojalo. Posílám Ti pusu. S přátelskou láskou Hanka.**

---

Odesílatel: Slávek K. <slakep@seznam.cz>

**31. října 2018 16:07**

Ahoj Gábino,

minulý týden jsem si pouštěl ten dokument Viděno očima

Zaujalo mě/líbilo se:

**zajímavý dvojsmysl na začátku: "Nebudu vidět, nebudu slyšet....."**

**hudba do toho sedla**

existenciální klaun

trénink vyslovování, který se opakoval

Když se ptal vnuka: „co vidíš?“. A trochu čekal, že uvidí taky ty hrozný paneláky, ale vnuk viděl něco jiného :-) To bylo zajímavé, zdálo se, že si autor myslí, že každého ty paneláky musí štít jako jeho. A vnuk bezelstně akcentuje jiné věci.

38minuta - znovu za pochodu výchova hlasu

**A je dobrý, že Rozhlas takový dokument unese. To bych viděl jako plus.**

Zajímavé bylo, ale udělalo to ve mně "au", když vnukovi vtoukal do paměti význam svátku 1. Máje.

**A v některých chvílích jsem to vnímal spíš jako takový klubový dokument. Víc bych si ho užil, kdybych znal ten rozhlasácký kontext, realie kolem... A nevím, jestli bych to doposlouchal dokonce, jestli bych si neřekl "aha, to asi není pro mě, když tomu nerozumím, o čem to přesně mluví". Ale to nedokážu odhadnout. Možná by mě tak jako tak u toho udržely ty věci viz. výše.**

**A někdy jsem si to vrstvení užil, i když jsem nerozuměl, o čem přesně mluví. Dalo se přepnout do takové poetické zasněnosti a vnímat jen tu energii s jakou je to vykládáno.**

Vím, že jsi mluvila, když jste připravovali, jak je to moc o válce. Tak jsem myslel, že to bude nějaká hlavní linie :-). A nebyla. Kdybych neměl info od tebe, tak bych asi moc nerozuměl, proč tu válku zmiňuje. A tím by mně to tam tak nepřekáželo. **A ty sprostárničky tomu dávaly taky nějakou intimitu. Že ti zúčastnění se dobře znají, když si to dovolí.**

Tak to mě k tomu napadá.

Tak držím palce do dalších doku počinů!

**Škoda že nejde místo disertačky natočit dokument.**

Zdraví

Slávek

---

## **GÁBINA KOMENTÁŘ**

---

Telefonují mi Míra s Tamarou, že se na filmovém dokumentárním festivalu potkali s Danem Moravcem, který pořad chválil, srovnával ho s Mírovým dokumentem Mašinky lásky a řekl, že dokument Vidět očima je „ta správná cesta“. Míra dokonce nesměle říká, že ho označil jako geniální. Potom mi Míra dává k telefonu Tamaru, která večer seděla na festivalu v jakési hospodě a slyšela rozhovor Dana s nějakým člověkem z rozhlasu, který byl nebo je členem „rozhlasové rady“. Dan mu vypráví o našem dokumentu a říká mu, že dokument je skvělý, ať si ho určitě poslechne (to by mohl být problém), pak mluví o tom, že jsem to jako dramaturgyně dělala já, že jsem taková izolovaná a moc nekomunikuji, ale že jako dramaturgyně jsem dobrá. To mě těší a překvapuje. Málokdy mi někdo vůbec něco řekne.

---

Tomáš Procházka mi posílá nahrávky k dokumentu o století trampingu, na kterém jsme se domlouvali asi před půl rokem, poslouchám a přemýšlím, připadá mi, že Tomáš se rozhodl pro styl „Včelaři“ (dokument, který jsme spolu dělali naposledy a v němž omezil zvukovou složku na minimum - byl spíše skrytým

tazatelem). Voláme si s Tomášem. V průběhu rozhovoru se zmíním o dokumentu Vidět očima a poprosím Tomáše, jestli by to jako zvukový umělec nějak nezreflektoval, že bych jeho reakci možná použila do své disertace, kterou nepíšu, protože furt něco stříhám. Slibuji mu, že si „nástřel“ dokumentu o trampech poslechnu celý. Líbilo by se mi, kdyby Tomáš v dokumentu o trampech mluvil o své vlastní zkušenosti, dal tam vlastní hudbu.

---

Odesílatel: Tomáš Procházka <federsel1@gmail.com>

Chachacha, tak to je šílený... Možná vás za ty sprostý slova opravdu vyhoděj, ale našťestí to prezidentův příklad jistí. Je to dobrý, evidentně spousta práce. Místama úplně super, místama se to dost vleče a ztrácí se rytmus v takovém tom melancholickém sebezpytu. Občas je to dost teatrální, Tamara je někdy opravdu nesnesitelná. Belmondo v závěru trochu moc tlačenej. Úryvky rozhlasových her jsou úplně super. Nejlepší je báseň Oheň. Učení němčiny je super. Když to jde hodně rychle přes sebe, je to nejlepší. Celkově fajn, dobrá práce s formou a bez formy, nahraný taky dobře.

Dobrý, a není to opatrný, hehe. t

A já jsem to pochopil, jak to myslíš s těma trampama. Tak jsem to předělal, tobě se to teď určitě bude líbit, ale nevím, jestli se to vlastně bude líbit mně. Každopádně pošlu brzy a pokud to nespěchá do vánoc, tak je pohoda.

---

**Od:** [miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)

**Komu:** [g.palyova@tiscali.cz](mailto:g.palyova@tiscali.cz)

po 1. 10. 2018 21:06

Gábino, posílám důvěrný e-mail od kámošky, s níž se znám asi půl století, je citlivá, chytrá.... Tančil jsem s ní na maturáku SVVŠ Julia Fučíka. Jsem v rádičku. Domrdlil jsem „dudy“. Zítra od 14h. je v Pitěru smotám. Zn. Vidět očima. Po tomto dokumentu svět vidím jinak.

ODPOVĚĎODPOVĚĎĚT VŠEMPŘEDAT DÁL

Označit jako nepřečtené

[marie.kielbusova@seznam.cz](mailto:marie.kielbusova@seznam.cz)

po 1. 10. 2018 13:33

Komu:

Buriánek Miroslav;

Tuto zprávu jste předali dál 1. 10. 2018 21:06.

----- Původní e-mail -----

Od: Buriánek Miroslav <[miroslav.burianek@rozhlas.cz](mailto:miroslav.burianek@rozhlas.cz)>

Komu: [marie.kielbusova@seznam.cz](mailto:marie.kielbusova@seznam.cz) <[marie.kielbusova@seznam.cz](mailto:marie.kielbusova@seznam.cz)>

Datum: 30. 9. 2018 20:34:29

Předmět: ladit poslech Vidět očima

Marko,

pořad lze vyhledat na adrese i **Radio - audioarchiv a živé vysílání Českého rozhlasu**

na horní liště klikneš na **celodenní záznamy**

naskočí ti stanice rozhlasové

**klikneš na Vltavu**, kde je zaznamenáno, monitorováno vysílání po hodinách

můžeš se vrátit na **27.9. 20.00**

**můžeš nastavit dnešek 30.9. 14.00**, kde v **Mozaice je rozhovor se mnou a s dramaturgyní Gábinou k tomu dílku**

Zítra z farchy úschovnou.cz mohu ti též poslat

Už mám reakce na odvysílané, ale nesdělím ti je, abych neovlivňoval tvůj názor,

může se nakonec i stát, že totok bude moje poslední dílko ...

Ale v tomto věku hledme hlavně na zdraví, tak raději posilni tělo spánkem. Zdraví nad vše, je i nad uměním a láskou.

papa(k)

Mirda

**From:** [marie.kielbusova@seznam.cz](mailto:marie.kielbusova@seznam.cz) [<mailto:marie.kielbusova@seznam.cz>]

**Sent:** Monday, October 01, 2018 1:33 PM

**To:** Buriánek Miroslav

**Subject:** ladit poslech Vidět očima

Ahojky Mirdo,

včera jsem se, díky tvému relativně dobře navádějícímu nástinu postupu, dostala a vyslechla (až po půlnoci). Docela mne rozesmála tvá houževnatá snaha mne předem neovlivňovat. Možná to bylo dobře, možná bych se na druhou stranu soustředila na něco více. Jasně, je zatím možné znovu vyslechnout po tvém následném komentáři.

.....

Jo jo, je z dokumentu "vidět, slyšet, vycit'ovat, vnímat" tvoje práce. Jako vždy koláž s možnostmi se domýšlet, "co tím chtěl autor říci" – no, možná nic, možná všechno. To jsou věčné filozofické otázky. Na mne až moc "krátké" pasáže, střihy pro pochopení. Jasně, je-li na netu zatím přítomno, mohu si vyslechnout i ony pasáže znovu. Na běžném rádiu člověk neuchopí - ostatně spousta posluchačů stále považuje rádio jako kulisu a tu tam je něco zaujme, tak zbystří. Hlavně, aby v jejich druhém plánu byl zvuk - lidstvo si zvyklo na šum v pozadí a jsou vyvedeni z míry (možná i z Míry), kdyby se v jejich prostředí zjevilo TÍCHO - o tématu hloubám, neb jsem zvyklá si k tvoření nemechanickému pouštět ticho. Ale k pořadu - moc milé, příjemné, kostrbaté,

nadlehčené i sužující (zvláště když tě trošililinku znám, možná by jiný nepostřehl). Tamara překvapila několika "sytými" slovy, ona je vždy v rozhlase distingovaná, uhlazená, výborně vyslovující slova. Jasně, hrajeme si všichni se svými maskami... to záleží na prostředí, které nás k užití masek nám se zdá tlačí..... a vím, že v každém člověku je to i ono. Bylo to pro úsměvné i chvílemi drobně šokující odlehčení. Moc se mi líbila holčina, co dělá diplomovou práci o tobě... moc pěkně lehounce mluvila, plná energie a nadšení, ach ti mladí, ti mají v sobě ještě šťávu. A HODNĚ mne oslovila výborně vybíraná muzika v pořadu, fakt příjemné (pro ucho, pro duši). Co mne neustále v hlavě, co se týče tebe, vrtá.... Jak MOC jsi s rádiíkem svázán, navázán jak na pupeční šňůře. Objevilo se, vyplavalo (ale ty se s tím netajíš odjakživa - k rádiu jsi přitahován i odpuzován, neb spousta času vynaložená na tvorbu, vycucá tě to, ale dá ti to pocit nadpozemskosti!!!), jak se snažíš do Radbuzy hodit služební kartu..... Nevím, co je lepší prožít v životě. Zda mít zaměstnání, které člověk bere tak, že si hoť nějak "musí" prašule na živobytí vydělat a možná se mu v práci podaří zažít i hezké chvíle tu tam (což tak jsem to měla, i když jsem se hodně do hloubky častokrát zlobila, že v práci není více srandy a blbůstek, naopak "systémy ego" aneb "padajícího hovna"jak tomu říkám asi i výstižněji) či zaměstnání, které jde do hloubky a člověk se v něm vyřádí, vyblbne, má možnost jít až na dřeň - za což považuji tvůrčí práci. Ano, pak se stane, že se člověk stane na tvůrčí práci závislý... a neumí si " jen tak v klidu sednout" a vychutnávat BYTÍ - neb si navykl na cvrkot, pohyb a změny kolem něj. Nebo na usilovnou tichou práci, ale bez postrkování a programování jeho práce autoritami a systémy. Nevím opravdu nevím.... Sama se v tom plácám (přiznám se bez mučení) a co je podstatné - neumím "jen tak" být... "jen tak" být ....jj, občas se podaří... nepřemýšlet, omezit proud myšlenek a přesto mít pocit, že je člověk UŽITEČNÝ. Tvorba (ať už jakákoli - ta, kterou se člověk i něco nehmotného učí, pracuje se svou duší, se svou výdrží, se svým potenciálem skrytým v hloubi) je drogou!!!

To je asi v průřezu vše, zcela určitě můj poslech byl ovlivněný tím, že tě mám moc ráda, přestože jsme se v životě "mohli dotknout" jen vzácně... - tak asi tak.....

Papa. Plánuji dnes večer či zítra ráno odjet do Budějek na Indiány. Včera mi fakt bylo blbě, od června dieta (bezlepková), v sobotu jsem to nevydržela a dala si palačinky z normální mouky a tak mi včera bylo šoufl. Nojono, prostě... proti blbosti a věku není léku.... M

-----  
Gábino,

dík za e-maily - ohlasy na "Voči", archivuji. Posílám v příloze posluchačův ohlas na moje dílka (+ s Tamary podílem). Tonu v akcích,viz příloha k Myším. Zítra točím Reflexe s 12 malíři a

sochařičky ve vysočanských ateliérech Prámu. Mraky mám přepsány, zatím nestačil jsem poslechnout. Mluvil jsem s Romanem o Mančuškovi. Sdělil mi, že jeho kámoš o Mančuškovi točí film. Tak to by mohla být další vrstva v našem dokumentu. Musím přihlásit "Voči" na Prix. FAMU je devatenáctého listopadu? Ztrácím se v čase. Zapomínám, bloudím, pletu se, tápu. V mysli pustina.

Chodím k Radbuze a fotím. Až vytrídím fotky, pošlu Ti některé z nich. Příští týden budu muset zajet do Olomouce točit výstavu Rozlomená doba. Včera jsem si dopřál Bébela ve filmu Dobrodruh. Nevnímal jsem děj, příběh, ale měl jsem "voči" jen pro Bébela. Pozoroval jsem mimiku, gesta, fyzické jednání. Skvělejší herec! Dyť dělal výborně i divadlo. Po dvacátym listopadu začnu ořukávat Mančušku.

Bonne nuit

Mir.B-B.

PS

V cirkusech opravdu chtějí zakázat vystupování zvířat!

Ohlas - zpětná vazba ...

---

## VÁCLAV PODLEŠÁK – NEPRŮMĚRNÝ POSLUCHAČ, KTERÝ POCHOPII

---

**Václav Podlešák**<vaclaf.podlesak@quick.cz>

so 3. 11. 2018 13:28

Komu:

**Buriánek Miroslav;**

Dobrý den. pane Buriánku

Dnes jsem poslouchal Vaši reportáž z domažlického muzea na ČRo 3 Vltava. Byla výborná, ostatně jako všechny reportáže, které jsem od Vás a Tamary Salcmanové kdy slyšel. Až budu zase v Domažlicích, určitě půjdu do Muzea, jak si na konci přál pan ředitel.

Jako posluchač rozhlasu a zejména stanice Vltava Vás znám již poměrně dlouho, ale byl jste pro mne do jisté doby pouze hlas či jméno. Pak jsem si Vás zhmotnil, tak že jsem si na internetu vyhledal Vaši fotografii.

Dnes jsem si na internetu našel i Váš obraz. Pustil jsem si krátké video o Vaší práci "Miroslav Buriánek, slovesný režisér". Jsem rád, že jsem se ve svých představách nemýlil, čekal jsem člověka plného gest a emocí -

takový byl vždy můj dojem z Vašeho rozhlasového projevu a přesně takový člověk byl i ve videu.

**Na konci toho kratičkého povídání s obrazem jste si posteskl, že nemáte skoro žádné ohlasy, žádnou zpětnou vazbu. Ačkoli jsem to nikdy ve svém životě doposud neudělal (i když jsem jako dítě vždycky toužil odepsat do televize Miloši Nesvadbovi - stud mi však nedovolil) nemohu jinak a píši.**

**Pane Buriánku děláte svou práci výjimečně a z toho co mohu zachytit svými vjemy mám dojem, že jste dobrý člověk. Asi nejste jednoduchý a možná je s Vámi těžko vyjít - i to si dovedu představit - ne každý má pro vyjadřování emocí pochopení (to moc dobře znám), ale myslím že Vám rozumím. Jste autor - vytváříte věci, které nejsou obyčejné, z toho co děláte je cítit člověčina jako málo kde.**

**Jsem cyklista a mám strašně rád Váš dokument "Legenda Favorit", kde pátráte s paní Salcmanovou po historii a současnosti značky kol Favorit. Tenhle dokument jsem slyšel snad 15x. Ale víc než ta fakta o kolech mě zde zajímají a baví ti lidé, se kterými mluvíte, ty emoce, ty životy, ty příběhy a pak to jak to Vy dva umíte zařídit, aby to člověk mohl ucítit přes rozhlasové vlny.**

Jsem architekt - stavím domy a **vím jak je důležité mít zpětnou vazbu, kvůli které tohle všechno píšu.** Já ji mám, někdy je to těžké, jindy je to povzbuzující. **Stále se potýkám s podobným tématem jako Vy, jak přenést své představy na ostatní, tak aby výsledek byl dobrý. Myslím, že Vám se to daří.**

Doufám, že moje zpětná vazba pro Vás bude tou pozitivní a povzbuzující - tak je míněna.

Děkuji za Vaše porady a těším se na další. Poděkování a pozdrav i paní Tamaře Salcmanové.

Váš posluchač

Václav Podlešák

Vlachovo Březí

-----

Dne 5.11.2018 v 23:35 Buriánek Miroslav napsal(a):

Vážený pane Podlešáku,

velký dík za *zpětnou vazbu* na moje rozhlasová dílka. Posluchači píší velice zřídka, ojediněle a stručně. V rozhlase pracuji 40 let, do roku 2015 jako kmenový režisér, nyní již tři roky jako externista. Prošel jsem za tu dobu různými pracovními i životními peripetemi. Vyjadřuji



profesní svoji éru, činnost bonmotem: *Rozhlas je můj život a život mi vzal*. Natočil jsem dokument s názvem *Vidět očima aneb Triviální obrazy všedních dnů bývalého rozhlasáka*. Osloven, vyzván, pobídnut a ponoukán dramaturgyní Gabrielou Albrechtovou odhodlal jsem se natočit dokument o sobě, autoportrét. Oblouk profesního i soukromého života se vyklenul, pokusil jsem se v dokumentu upřímně vyjádřit jaké to je být sám sebou prostřednictvím všedních, banálních a nedramatických situací. Nesu svou kůži na trh se všemi pochybnostmi, úzkostmi i radostmi. Obsedantně se vracím k řece Radbuze, jedné ze 4 řek protékající Plzní. Ta je v tom dílku leitmotivem. Pane Podlešáku, tím jak jste hluboce spřízněn a souzníte s mojí rozhlasovou tvorbou, udělal jste mi velikou radost. Dovolím si Vám proto nabídnout k poslechu tento poslední můj dokument, který je stále „zavěšený“ na web stránkách ČRo Vltavy. Rozklikne se na horní liště složka dokumenty a Vidět očima se vyloupne, vyjeví i s článkem ve formě dialogu autora s dramaturgyní. Dokument Vám mohu také poslat „úschovnou“. Velice by mě zajímal Váš názor. Odkloněn, když jsem naplnil časové penzum odchodu do důchodu, od režie, věnuji se poslední 3 roky jako externista především tvorbě pořadů publicistických a dokumentárních. Až mě dojalo, když jste zmínil dokument „Legenda Favorit“ s dodatkem, že se k němu v poslechu vracíte. Věnuji se v publicistických pořadech také architektuře, takže občas zabrousím i do Vaší profese. Vážený pane Podlešáku, rád bych se s Vámi setkal osobně, myslím, že bychom si měli hodně co říci. Váš poslech pořadů potěšil nejen mě, ale také Tamaru Salcmanovou, která Vám posílá srdečný a vřelý pozdrav.

Přeji Vám dobré a šťastné dny

Přátelsky Vás zdraví Miroslav Buriánek

-----  
SMS

Gábino, posílám Podlešákův list a letím do rádička projít si turniket

Bebel  
-----

**Od:** Václav Podlešák <vaclaf.podlesak@quick.cz>

**Odesláno:** 13. listopadu 2018 23:54

**Komu:** Buriánek Miroslav

**Předmět:** Re: děkuji Vám

Dobrý den pane Buriánku.

Nejprve se chci omluvit, že jsem se celý týden neozval, ale bylo toho dost a tak jsem mail rozepsal, odložil a vracím se k němu až dnes.

Děkuji za odkaz na Váš dokument. Znovu jsem si ho poslechl a zase jsem si pochutnal. Slyšel jsem ho totiž v rozhlasu v září. Již při prvním poslechu jsem velice obdivoval vašeho vnuka .....  
Třeba bude rozhlasákem. Kdo ví?

Tamara Salzmanová, je v dokumentu velice upřímná a lidská. No a báseň o tom co se stalo ve Zbirohu ...? No tak tu jsem následující víkend po poslechu, který jsem prožil s mými spolužáky ze střední školy na pochodovém cvičení podél břehu Blanice ve stínu šumavského Bobíku, přednášel asi desetkrát i s úklonou a potleskem.

Ted' vážně pane režisére. Není to lehký úkol - natočit dokument o sobě.... Myslím, že dokument od Vás o Vás je další mistrovské dílo, kde je vidět resp. slyšet Vaše práce, ale i práce Vašich spolupracovníků a inspirátorů, kterámá pro mě úžasnou vypovídací schopnost a to především o Vaší duši. Váš způsob vypravování, výběr témat a práce se (nevím jak tomu přesně říkáte Vy rozhlasáci) zvuky, ruchy a hudbou je pro mě strhující. Totiž hudba z filmů - filmová hudba je, kromě mluveného slova, mou další oblíbenou zábavou. A Belmondo? Toho znám, prosím pěkně z paměti. Takže když zazní pár tónů na začátku z Profesionála, je mi naprosto jasné, jak se cítíte při odcházení. Belmondo - profesionál odchází, má odletět, ale tuší, že už nikam nepoletí, je to tvrdý chlap. Ví, že za svůj život a svou práci musí nést následky a že vděk čekat nemůže - tuší zradu. Odchází statečně. Divák to sleduje a je mu smutno, zachvátí ho vztek nad zradou, je mu líto hrdiny. Zároveň je zde ta bezmoc - co dělat proti osudu? Moricone je génius. Stejně jako Liška nebo např. Zdeněk Barták. Bez nich by to byly jen obrázky, ale takhle je tam všechno. Je to pastva pro uši. Pro uši citlivé a dost možná i poučené. U Vás to cítím stejně. Je to další rozměr, dokážete do Vaší práce dostat to čemu říkáte "vidět ušima". Mohu jen potvrdit. Já s Vámi skutečně vidím skrze to, co slyším.

Budu opravdu rád, pokud bude ta možnost a promluvíme si o těchto věcech osobně.

Víte, naše práce architektů je v něčem podobná. My také nechceme pouze vršit hmotu, ale chceme, aby to mělo nějaký hlubší smysl. Abychom do našich návrhů mohli vkládat nějaké příběhy, metaforu a nové významy. U nás je to, ale přece jen o něco méně svobodné a do procesu vstupuje mnoho faktorů, které nám často nedovolují projevit emoce. Málokdo o ně stojí. O to větší radost nám dělají střípky toho co zbude, když se to úplně nepokazí cestou.

Asi bych měl o sobě říci, že nejsem jen průměrný posluchač rozhlasu a mluveného slova, ale že jsem opravdu do jisté míry sběratel rozhlasových her. Ačkoliv musím po pravdě říci, že v současné době "bývalý" sběratel. V každém případě rozhlasové hry znám a to, že Váš dokument o kolech Favorit poslouchám stále dokola je tím, že jsem na to prostě zvyklý, stejně tak jako jsem minimálně 5x slyšel hru Odjezd z konce světa, kterou jste režíroval. Jako se čtenář vrací k dobré knize, já se jako posluchač vracím k dobrým nahrávkám. O tom kolikrát jsem slyšel Horčíčkovu Válku s mloky anebo Chrzovu Neapolskou chorobu se ani neodvažuji spekulovat - mockrát. Má obsese ohledně sbírání a poslechu rozhlasových her šla v jistou dobu tak daleko, že se mi podařilo něco jako Modrý mauricius. Mám totiž dva exempláře nahrávky rozhlasové hry Květy Legátové Pro každého nebe, které jsem pořídil ještě na magnetofonové kazety v odstupu několika let, kde jsou rozdíly v intonaci Václava Postráneckého coby protagonisty hlavního hrdiny. Myslím, že nikdo kromě mě by si toho nevšiml. Já ano. Tak pozorný jsem posluchač. To neberte jako, že se chvám, spíš to ukazuje na moje duševní zdraví. Jsem ale vyléčen, obsese nahrávání je ta tam, zachránila mě technika a jeden ochotný známý. Je to sice ztráta, ale hodnotím ji jako Dobrou ztrátu a jsem díky ní o něco svobodnější. Podrobnosti, než bych je zde vypisoval, Vám raději sdělím osobně.

Pane režisére nebudu Vás již dále zatěžovat svým plácáním.

Pokud se máme setkat je to osud a já na něj věřím. Dovolím si Vám dát vědět až pojedu zase do Plzně. Naučil jsem se nic nelámat přes koleno a být pokud možno trpělivý - jak říká Leoš Suchařípa coby starý lovec ve hře Slawomira Mrożka Mučednictví Petra Oheye (jak my doma interně říkáme Tygr v

koupelně) "starý lovec, postojí a počká". Zkousím se tím řídit - jde mi to ovšem dosti ztěžka - jsem prudký.

Mějte se moc pěkně, pozdravujte paní Tamaru (ze Zbirohu) a doufám, že se uvidíme.

Hezké dny Vám přeje Václav Podlešák

---

## GÁBINA KOMENTÁŘ

---

Bavíme se s Mírou o poselství dokumentu. Míra říká, že natočení dokumentu pro něj mělo očištný terapeutický charakter. Dokument mu pomohl pravdivě sdělit své pocity, utřídit si myšlenky, zamyslet se nad rozhlasem i sám nad sebou, bylo to v něm „napěchováno“. Belmondo mu pomohl najít ztracenou odvahu a nakonec i sama sebe. Neznamená to ale, že vyznění dokumentu je optimistické. Na konci cítíme opravdovou samotu člověka a tvůrce.

---

## RECENZE

---

Být tak Belmondem

**Autor: Tomáš Bojda**

Desátého listopadu oslaví devadesáté narozeniny italský hudební skladatel Ennio Morricone. Jeden z nejslavnějších autorů filmové hudby zůstává přes pokročilý věk stále činný, vždyť předloni přebíral svého pohříchu prvního Oscara za hudbu k Tarantinově filmu *Osm hrozných*. Mnoho z Italských filmových melodií diváci rozpoznají doslova od prvního tónu, charakteristickým příkladem budiž ústřední téma z Lautnerova filmu *Profesionál* (1981) s Jeanem-Paulem Belmondem v titulní roli. Když jsem si nedávno se zvědavostí pustil nový dokument Miroslava Buriánka *Vidět očima: Triviální obrazy všedních dnů bývalého rozhlasáka*, nestačil jsem se divit, že první, co slyším, je právě zmiňovaný Morriconeho soundtrack z *Profesionála*. Napadlo mně, výborný vstup do děje, ale co bude následovat, když nemáme Belmonda?

**Buriánek svůj dokument komponoval jako autoportrét. Nikoli biografii či memoárové ohlédnutí, ale spíše kapitoly či obrazy ze své duše,** svého každodenního existování,

vztahu k vlastní profesi, tedy rozhlasu. Jakožto stylově vyhraněný autor, který vždy vstřebával umělecké vlivy dalších oborů, Buriánek s chutí sahá po Morriconeho i Belmondově odkazu. Není však využití proslulého filmového šlágru jen kýčovitou berličkou pro navození atmosféry v novém tvaru, dokonce jiném médiu? Není, pokud autor hudbu nepoužívá jako dějový či narativní prostředek. Pro Buriánka je Morriconeho hudba střípkem do postmoderní skládačky výrazových prvků, s nimiž nakládá suverénně, významově doplňuje zdánlivě protichůdné aspekty režijního výrazu: mluvené slovo často sestává z krátkých izolovaných promluv, prosakují autorovy dojmy, pocity, obavy, potřeby, vedle nich nacházíme druhou polohu režiséra tvůrce, který hledá správný tvar pro své dílo. Pozorný posluchač nemá jednoduchou úlohu, brzy cítí, že formálně i obsahově vrstevnatý dokument explicitně vyzrazuje sotva náznaky Buriánkových pocitů. Režisér je přitom neprožívá hrdinně, ani nemůže, vždyť není Belmondo. Cítí se více Trintignantem. Přesto, alespoň na chvíli mít pocit Belmonda, to opravňuje k nadhledu. Buriánek jej nachází i ve vztahu k sobě samému...

---

## ***ZVUK syntetický zvuk vibrace „perka“***

**MirB.**

(*vzdáleně*) Dobrý, zatím je to dobrý. Já jdu až na druhou střechu. (*volá*) Nebudu skákat jako Belmondo. Takhle slezu jako ...

**Tamara** (*hlas ve II.plánu*)

...dramatická chvíle...dramatická chvíle...

**Mir B.**

...bejvalej rozhlasák. Už jsem tady!

**Tamara**

Už jsi Belmondo! Jean Paul!

**MirB.**

Nepřeháněj! Ať to má věrohodnou...lezu nazpátek nahoru. To je horší. Nahoru je to horší. Musím se přitahovat.

**Tamara** (*II. plán, slabě*)

Vylézá věhlasný rozhlasový režisér.

**MirB. (D)**

Tak. Není to příjemný pocit. Eh...

***HUDBA Ennio Morricone z filmu Profesionál***

***ZVUK GONG (s dlouhým chvostem dozvuku)***

-----  
**GÁBINA KOMENTÁŘ - RETROSPEKTIVA - ROZVZPOMÍNÁNÍ**  
-----

Míra mi vypráví do telefonu o tom, jak točil poslední záběr dokumentu – epilog, jak stál na mostě nad Radbuzou a několikrát opakoval repliku, kterou chtěl ukončit svůj dokument. Jak chtěl zachytit **přesně ten pocit, přesně ho vyjádřit, najít tu pravou emoci**. „Stojím na mostě nad Radbuzou, sám (dech, zvuk města).“ Když dotočil, byl slunečný den, on odcházel od řeky ke svému zaparkovanému autu, byl spokojený, klidný a vyrovnaný, nasedl a jako Belmondo odfrčel...

**KONEC !!!!!!!**

# Vidět očima

Je nám líto, ale k tomuto audiu již vypršela autorská práva.  
Miroslav Buriánek: Vidět očima



Foto Roman Štětina

## 11.1. Dovětek k „psanému featuru“ Vidět očima

Podrobný popis vzniku jednoho konkrétního dokumentu mohl ve čtenáři této práce vyvolat řadu otázek. Těmito otázkami sám „přepisoval“ či „doplňoval“ text podle vlastní zkušenosti, stejně tak, jako je tomu při poslechu rozhlasového dokumentu či jiného díla. V každém ze čtenářů vyvstávaly jiné otázky. Ten, kdo je obeznámen se situací v rozhlase, se mohl ztotožnit, či naopak vymezit vůči předloženému způsobu nahlížení na rozhlasovou „realitu“. Ten, kdo se zabývá psychologií, mohl si zauvažovat o osobnostech obou tvůrců, autora a dramaturga, mohl si je zařadit do určitých kategorií. Jiný čtenář mohl nechat text plynout pouze jako určitý příběh, který vedl k happyendu, jiný možná naopak cítil, že příběh žádný šťastný konec nemá. Možná byli tací, kteří si všimli, že dílo Miroslava Buriánka je dílem stále otevřeným, že poslední větou textu úplně nekončí. Někdo by se možná chtěl z příběhu dozvědět více, jinému to naopak bohatě stačilo. Na tomto případě je jasné, že v oblasti umění platí vždy velmi subjektivní měřítko. Posluchač či čtenář musí věřit autorům, že mu skutečně chtějí něco podstatného sdělit, a že jejich cíle jsou upřímné. Vztah mezi autory rozhlasových dokumentů a jejich posluchači totiž skutečně existuje, a to i v případě, že se autoři domnívají, že na posluchače vlastně „nemyslí“.

## 12. Závěr

V této práci jsem si kladla za cíl pozorování autorských osobností, jejich přístupů k tvorbě rozhlasových dokumentů. Pozorovala jsem také přístup dramaturga, v tomto případě sebe samé. Pokoušela jsem se zároveň o určitou introspekci s ohledem na svůj vztah k autorům a vznikajícímu dílu.

Prostřednictvím kazuistik a rozhovorů s jednotlivými autory jsem se pokoušela zjistit, co všechno autory během tvorby díla ovlivňuje.

Pro své zkoumání jsem si vybrala díla začínajících autorů, psychoterapeuta Slávka Kepřta, kterému téma přišlo natolik silné, že se rozhodl zpracovat ho formou rozhlasového dokumentu, aniž by se sám toužil stát se rozhlasovým dokumentaristou, a Vandy Melicharové, která, na rozdíl od Slávka, má vzhledem k rozhlasu určitá tvůrčí očekávání. Dále jsem zkoumala tvorbu Evy Blechové, autorky o něco pokročilejší ve smyslu předchozí zkušenosti s natáčením a zpracováním zvuku, jejíž důležitou vlastností je schopnost čelit výzvám. Dalším „zkoumaným“ autorem se stal zvukový experimentátor a hudebník Tomáš Procházka, který se při své práci se zvukem, mimo jiné, nechává inspirovat chybou, náhodou a terénními nahrávkami. Posledním „sledovaným“ autorem byl dlouholetý rozhlasový režisér a dokumentarista Miroslav Buriánek, tvůrce s více než čtyřicetiletou rozhlasovou praxí.

Rozdílnost těchto autorů mi posloužila k tomu, abych mohla případnému čtenáři ukázat, jak jsou jednotliví autoři a nakonec i jejich díla nesouměřitelná.

Každý autor také očekává a potřebuje od dramaturga něco jiného.

Různé aspekty v tvorbě jednotlivých tvůrčích osobností jsem nahlédla prostřednictvím svého subjektivního popisu konkrétních dokumentů, podrobných rozhovorů s autory a v názorech posluchačů, kteří hotové dílo reflektovali. V těchto reflexích je patrné, do jaké míry byli posluchači schopni rozpoznat původní autorův záměr, to, jak o svém díle uvažoval.

Tato práce byla zároveň pokusem nahlédnout sebe jako autorskou osobnost a zároveň jako osobnost dramaturga.

Na začátku své práce jsem si kladla určité otázky, na něž jsem během



psaní disertační práce získávala dílčí odpovědi. Z pozorování konkrétních autorů i prací však vyvstaly otázky nové a dosud nezodpovězené. Nakonec je jich vlastně mnohem více než na začátku.

Zjistila jsem, že všichni, mnou vybraní autoři nejvíce ze všeho oceňovali na dramaturgovi to, že jim věnoval určitý čas, že se společně s nimi věci zaobíral. Velkým tématem byla vždy míra zásahu dramaturga do procesu tvorby. Autoři, kteří v rozhlasě začínají, jsou obecně ochotnější naslouchat názorům dramaturga, protože se do jisté míry stává jejich průvodcem v neznámém prostředí rozhlasu. Dramaturg je v tomto případě pro autora určitou směrůvkou a zároveň pevným bodem, který zaručuje, že jsme se při tvorbě rozhlasového pořadu nedostali mimo určité mantinely, že „toto je ještě v rozhlasě možné“. Dramaturg za začínajícího autora přebírá v jistém smyslu zodpovědnost, neboť je to on, kdo „rozhodl“, že to a to dílo „se smí“ v rozhlasě odvysílat v této konkrétní podobě.

Při tvorbě dokumentů zkušenějších autorů se pozice autora i dramaturga mění. Dramaturg již nemusí procházet celou tvůrčí cestou společně s autorem, ale je autorovi k dispozici, pokud by se snad ztratil v lese možností, pokud by se vydal cestou, z níž se chce vrátit, ale momentálně třeba neví jak.

Pokud jsem pozorovala sebe jako autorku, došla jsem k obdobným závěrům jako je tomu u tvůrců, kteří již mají určitou rozhlasovou zkušenost. Nevyhovuje mi způsob dramaturgie, který autora příliš vede, mám pocit, že vlastní úvahy mi nabízejí neustálou opozici i obhajobu všeho, co dělám. Dramaturg však pro mě v žádném případě není zbytečnou osobou, je to v ideálním případě zasvěcený a přející posluchač mého rozpracovaného a posléze i dokončeného dokumentu. Je to člověk, který věří, že dělám vše, jak nejlépe umím a že mi o to, co dělám, skutečně jde. Neposuzuje mou práci podle toho, jestli je přehledná a explicitně vypovídající. Vyhovuje mi dramaturgie nenápadná, klidná, nevtírající se. Jako autorka nelibě nesu téměř jakékoli cizí zásahy do díla, o kterém jsem předtím dlouho přemýšlela. Nedokážu se v některých případech zařadit se svým dokumentem do programové řady. Mé vnímání této situace se od začátku mého působení v rozhlasě proměnilo. V prvním dokumentu mi tento způsob práce nevadil, naopak jsem ho vítala.

Co je esencí práce, ve které je uvedeno pět rozdílných příkladů tvůrčích

přístupů? Zjištění, že pro tvorbu rozhlasového dokumentu neexistuje žádná jednotná metoda a že žádný autor není jako jiný, že opravdu neexistuje žádný pevný vzorec, kterého bychom se u rozhlasových dokumentů měli držet. A v tuto chvíli jsme už u silných slov – v případě rozhlasového dokumentu jde o skutečnou tvůrčí uměleckou disciplínu se všemi svými možnými omyly a nedostatečnostmi a naopak nečekanými zisky.

V rámci této úvahy je asi na místě zamyslet se i nad posluchačem rozhlasových dokumentů, pro které jsou tyto pořady určeny. Docházím k názoru, že stejně jako autoři, musí být i posluchači zcela různí a že opravdu ani z hlediska posluchačova vnímání nelze přiložit na rozhlasový dokument žádnou šablonu.

Podle mého názoru je vyloženě slepou uličkou uvažovat o „typických“ nebo „průměrných“ posluchačích Dvojky, Vltavy apod., a snažit se vyhovět jejich předpokládanému vkusu, jak k tomu vedoucí pracovníci rozhlasu často vybízejí, neboť každou stanici Českého rozhlasu poslouchají různí lidé. Průzkumy poslechovosti sice zahrnují věk, profesi, vzdělání a bydliště, ale nemohou postihnout mnoho subtilnějších kavalit, jako je vkus, zájem a vnitřní posluchačův svět.

V oblasti uměleckého dokumentu v podstatě nelze provádět žádný relevantní průzkum, musel by se totiž vždy brát zřetel na jednotlivé dílo a jednotlivého, zcela konkrétního, posluchače. Na vnímání dokumentu má vliv nejen osobnost posluchače, ale třeba i aktuální nálada ve společnosti, stává se, že některá díla v době svého vzniku příliš „nerezonují“ a jejich doba nastane až o něco později. Vliv na to má i to, co je v dokumentu zaznamenáno mimoděk, atmosféra doby, způsob řečového projevu, apod.

I když jsem si v podstatě od začátku byla vědomá toho, že nebudu moci udělat na konci disertační práce nějaký definitivní závěr, pokoušela jsem se alespoň v průběhu zamyslet nad tím, jak tvorbu rozhlasového dokumentu úplně neumrtvit, popsat některé možnosti přístupů, kterých je nekonečné množství.

Rozhodně si nemyslím, že by můj způsob práce a zkušenosti s autorským dokumentem byl univerzálně platný a použitelný. Tento způsob tvůrčího procesu je málo produktivní, stojí mnoho času, vyžaduje intenzivní komunikaci dramaturga s autorem a špatně se srovnává s požadavky výroby. Většina tvůrců

tímto způsobem pracovat nemůže a pravděpodobně ani nechce. Připadá mi však důležité, aby možnost podobného způsobu práce zůstala v Českém rozhlasu zachována, už jen proto, že může přinášet nové pohledy na rozhlasovou tvorbu a svým způsobem „okysličovat“ současné tvůrčí prostředí v rozhlasu.

V závěru disertační práce cítím potřebu položit si otázku, proč jsem se vlastně tvorbě a dramaturgii rozhlasových dokumentů věnovala více než dvacet let? Upřímnou odpovědí by bylo, že nevím. Víím jen to, že mě bavilo být pohromadě s lidmi a poslouchat je, úplně normálně s nimi na něčem pracovat, všimnout si toho, co říkají, jakým způsobem to říkají a dobírat se k tomu, co si myslí, jak se projevují a jací jsou uvnitř. Nevím o mnoha zaměstnáních, která by umožňovala takto blízká a intenzivní setkávání. Navíc, práce se zvukem má skutečně zcela zvláštní magii a přitažlivost.

Uvědomuji si, že má disertace obsahuje mnoho rozporů. Hovořím v ní zároveň o nutnosti smyslu pořadu a zároveň o tom, že pořad vlastně žádný smysl mít nemá. Mluvím o vědomé práci se zvukem a přitom se kloním na stranu improvizace a náhlých vnučení. Mluvím o tom, že nemyslím a nechci myslet na posluchače, ale přesto na ně občas myslívám. Hovořím o nutnosti silné tvůrčí osobnosti a zároveň o tom, že autor se musí v díle nějakým způsobem rozpustit, stát se prostředníkem. Zdůrazňuji podstatu „pouhého pozorování“ skutečnosti, a zároveň mi v pořadech chybí autorův názor. Mluvím o tom, že je dobré nechat věci plynout, ale přitom nedokážu opustit jisté hranice. Toužím po otevřeném rozhlasovém tvaru, ale záleží mi s velkou přesností na posledních vteřinách dokumentu. Všechno to trochu připomíná jeden ze základních pojmů kvantové fyziky a tím je dvouštěrbínový efekt, kde se stává foton částicí či vlnou v závislosti na konkrétním pozorovateli a jeho aktuálním stavu.

Pokud přemýšlím o celku své disertační práce, mám pocit, že jejím stěžejním prvkem, ačkoli dosud nezdůrazněným, je vnímání. Explicitně, nebo i mezi řádky se v ní hovoří o způsobech vnímání rozhlasového dokumentu očima dramaturga, autorů a nakonec i posluchačů.

V myslí pisatelky této práce vyvstává celá řada otázek, týkajících se právě vnímání. Jakým způsobem autoři sami sebe vnímají v prostředí rozhlasu, či v procesu tvorby? Jak vnímají zvuk, nebo lidi, s nimiž natáčejí? Jak vnímají natočený materiál? Jak vnímají konečný pořad i spolupráci s dramaturgem, nebo

dramaturga samotného? Jak dramaturg vnímá autory, jejich témata a svou roli v procesu tvorby? Dá se vnímání autora i dramaturga prostřednictvím tvorby zvukového dokumentu prohlubovat a zároveň zjemňovat? Slouží jemnější vnímání nakonec i k vnitřní přeměně autora, dramaturga? Do jaké míry vnímá posluchač v pořadu to, co do něj autor vědomě nebo i nevědomě vložil? Jsou reflexe posluchačů tím, co může prohloubit autorovo vnímání? Dá se navnímat upřímnost, nebo naopak faleš, nepřirozenost promluv, nepoctivost? Nelže autor sám sobě, když vnímá, že v určité instituci může, nebo naopak už nemůže svobodně tvořit? A nakonec i to, jestli vnímají vedoucí pracovníci rozhlas jako celek a jednotlivé zaměstnane či autory jako ty, kteří si zaslouží, aby byli vnímáni? Tento roj otázek se po přečtení této disertační práce nabízí. Domnívám se, že v textu je možné na tyto otázky nalézt střípky odpovědí a z nich si složit část vlastního, ovšem znovu subjektivního a samozřejmě nedokončeného obrazu.

Podle Junga má člověk žít podle své přirozenosti, měl by se soustředit na sebezpoznání a pak žít v souladu s pravdou o sobě samém.

*„Co byste řekl na tygra, který by byl vegetarián? Samozřejmě byste řekl, že je to špatný tygr. A tak musí žít podle své přirozenosti jak kolektivně, tak individuálně. Nejlepší příklad této metody se dá nalézt v Indii a nejhorší nejspíše v Rusku. Rusko je zemí se skvělou organizací, avšak vůbec nefunguje, jak je zjevné z jeho zemědělských neúspěchů. Rusové se neobtěžovali objevit, co člověk doopravdy je. Prostě se s ním pokusili zacházet jako s plně racionální nebo mechanickou bytostí. Je jasné, že to, co potřebují, není vytvořit teorii o zemědělství, ale teorii o člověku a tuto teorii nebo koncepci prosadit.“<sup>61</sup>*

Stejně jako tygr C.G. Junga nemůže být vegetariánem, nemohu se ani já považovat za erudovaného člověka v oblasti velké části spektra rozhlasových dokumentů. Pokud mám nějakou „speciální“ vlastnost, která mi dovoluje být dramaturgem a která mou přítomnost v procesu tvorby opodstatňuje, pak je to nejspíše jistá schopnost „vyvazovat“ věci z jejich ustálených vazeb a určitá „nabourávající představitost“.

Na tomto místě je asi dobré zopakovat, že jsem se vždy v prostředí rozhlasu zároveň nacházela i nenacházela, byla jsem uvnitř i vně instituce, a to mi dopomohlo k tomu, abych se dramaturgií zabývala trochu jiným způsobem,

---

<sup>61</sup>Mc Guire, William: Rozhovory s C.G. Jungem, Praha, Portál, 2012

než kolegové, kteří jsou nebo byli stálými zaměstnanci rozhlasu. Mám pocit, že můj neefektivní a někdy poněkud nesystematický způsob práce přinesl různá zjištění, že jsme se spolu s autory během času hodně naučili a dozvěděli se něco o tvorbě i sobě samých. Pokud se jedná o obecně upotřebitelnou dramaturgickou metodu, musím popravdě napsat, že jsem ji nenašla.

(Což se mi právě v tuto chvíli propojilo s částí rozhovoru s Tomášem Procházkou, kterou odebírám z jeho kazuistiky a přesouvám ji na toto místo)

**G.A.: Připadá mi, že na místech, kde se v té své disertaci snažím ty věci nějak utřídit a začnu o tom uvažovat racionálně, chci využít rozhlasovou teorii, popisovat nějakou metodu, tak to začne bejt takový nudný, tuhý.**

**T.P.:** To je jasný. My totiž nechceme metodu, nechceme to vysvětlit, protože když to nebude mít žádný tajemství, tak nás to nebude zajímat, že jo. A vlastně, že se v tom rádiu daly dělat nějaký věci tímhle způsobem, to byla taková anomálie. Vždycky se vyskytne nějaká anomálie, kterou musíš využít, a ta pak skončí. Můžeš si dělat úplně, co chceš, na internetu se můžeš stavět na hlavu, ale nikdy už to nebude takhle fungovat. To máš jako Monty Pythoni, oni si vlastně v tom médiu hráli a náhodou tam byli lidi, který jim to umožnili, to je prostě nějaká časová anomálie, která se stala a už se nikdy nestane.

**G.A.: Takže můžu bejt vlastně ráda...**

**T.P.:** Vlastně jo, já si myslím, že jo, že to bylo fajn.

## 13. Epilog

Je asi příznačné, že jsem svou disertační práci o autorské osobnosti v rozhlasovém dokumentu dopsala těsně po svém odchodu z rozhlasu. Začaly na mě totiž tlačit požadavky vedoucích dramaturgů a jejich zvýšená kontrola námětů i dokončovaných pořadů. Zjistila jsem, že v současném rozhlase patrně nejde ani tak o obsah a autorův jedinečný pohled, ale spíše o to, jak co nejjednodušeji vyplnit vysílací čas. Rozhovory se známými osobnostmi (proti kterým v zásadě nic nemám a ráda je poslouchám) jsou považovány za jakési „výkladní skříně“ Českého rozhlasu a přebírají prostor komponovaným uměleckým pořadům, které jsou finančně mnohem nákladnější. Navíc i v této oblasti se začíná, podle mého názoru, nenápadně prosazovat rutinní přístup.

Dramatický oblouk se pro mě jako pro autorku i dramaturgyni rozhlasového dokumentu vyklenul a nakonec i dovršil. Moje cesta rozhlasem pro mě byla hodně zajímavá, umožnila mi potkat mnoho lidí, bez kterých by dnes můj život nebyl úplný. S každou touto osobností se mi pojí určitý příběh (nebo spíš několik příběhů).

Nosím v sobě střípky zážitků i vjemů. Připomínám si nadšení Zdeňka Boučka, který zůstával v rozhlase dlouho do noci, aby pracoval na rozhlasových dokumentech. Vybavuji si ho s igelitovými taškami plnými scénářů a studijních materiálů, které přivážel ze zahraničních cest, i jeho nadšení pro každého nového autora rozhlasových dokumentů.

Bylo hezké pít čaj ve střížnách s laskavým mistrem zvuku Romanem Špálou a pokoušet se najít správný zvuk a celkový rytmus věci. Smát se společně s dalším zvukařem, tak trochu prvorepublikovým Tomášem Gsöllhoferem, který svého času neuznával monofonní nahrávky a cepoval začínající mladé autory. Jít na pivo se zvukařkou Jitkou Kundrumovou, nechat si poradit od Aleny Zemančíkové, prostříhat noci s Jitkou Škápíkovou, sledovat v baru tančící rozhlasovou teoretičku Andreu Hanáčkovou, těšit se z mailů Dana Moravce. Hledat staré nahrávky s Michalem Lázňovským, imitovat v rozhlasovém studiu zvuky kroků v podzimním listí mačkáním magnetofonového pásku, „režírovat“ Hanku Malaníkovou, Evu Čechovou a slepici, která již několik let před svým rozhlasovým debutem nežila (to jen pro zasvěcené).

Líbilo se mi jezdit rozviklaným pater nosterem ve staré budově Českého rozhlasu, tykat si s Ivetou a Evou, sekretářkami bývalé redakce rozhlasových her a dokumentu. Jezdit na rozhlasové přehlídky Report. Vidět na vlastní oči gestikulovat Miroslava Buriánka a pískat na píšťalku rozhlasového režiséra Jiřího Hrašeho. Bylo hezké mluvit s poetickou a jemnou Dorou Kaprálovou, pít na hotelovém pokoji ostravskou slivovici s Dagmar Misařovou. Obdivovat práci a jemnou a hlubokou osobnost Miloše Doležala.

Líbilo se mi smát se nahlas uprostřed naprostého ticha na bilanční rozhlasové přehlídce společně s Ondřejem Vaculíkem. Do noci přemýšlet v rozhlasové kanceláři nad slovem *nýbrž* s Dominikem Mačasem, hádat se i smiřovat s dramaturgyní Lenkou Svobodovou, i když nakonec bylo dost smutné uznat společně s Brit Jensen, že už nám to ASI nestojí za to.

## 15. Bibliografie

- BARTHES, Roland: Světlá komora, Praha, Fra (Agite/Fra), 2005. (cit.)
- BAUMANN ZYGMUNT: Tekutá modernita, Praha, Mladá fronta, 2002.
- BELMONDO, Jean Paul: Mých tisíc životů, Praha: Práh, 2017. (cit.)
- BLÁHA, Ivo: Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla, Praha, AMU, 2014.
- BLECHOVÁ, Eva: Tvůrčí sebevědomí - O ožívání chuti tvořit, disertační práce, DAMU. Vedoucí práce doc. PhDr. Vladimír Chrz, 2015.
- BOÉTIE, Étienne De La: Rozprava o dobrovolném otroctví, Rybka Publishers, 2011.
- BOUČEK, Zdeněk, ROTTENBERG, Ivo: ABC lovce zvuku, Praha, 1974.
- BOUČEK, Zdeněk: K rozhlasové teorii a historii, Praha, Český rozhlas, 2001.
- CAMUS, Albert: Mýtus o Sysifovi, Praha: Svoboda. 1993.
- COLLET, Jean: Jean Luc Godard: Praha, Orbis, 1969.
- ČECHOVÁ, Eva: Lekce (ne)herectví, Praha, Disertační práce, 2021.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie: in Generace Jihlava, Praha, Větrné mlýny a AMU, 2014 (cit.)
- ČERNÝ, Václav: O povaze naší kultury, Brno, Atlantis, 1990.
- ČERNÝ, Václav: První a druhý sešit o existencialismu, Praha, Mladá Fronta, 1992 (cit.)
- ČERNÝ, Václav: Tvorba a osobnost I – Praha: Odeon, 1992.
- ČERNÝ, Václav: Tvorba a osobnost II – Praha, Odeon, 1993.
- ČERNUŠÁK, Gracian: Dějiny evropské hudby, Praha: Panton, 1964.
- ČUNDERLE, Michal: Dialogy řeči, Praha, Brkola, 2013.
- DELEUZE, Gilles, GUATARI, Felix: Tisíc plošin, Praha, Herrmann a synové, 2019.
- DRÁPELA, Ivo: Přehled teorií osobnosti, Praha, Portál, 2011.
- DURANT, Philippe: Belmondo, Ostrava: Domino, 2003. (cit.)
- ECO, Umberto: Otevřené dílo, Praha, Argo, 2015. (cit.)
- FINK, Eugen: Oáza štěstí, Praha, Mladá fronta, 1992.
- FOUCAULT, Michel: Diskurs, autor, Genealogie; Praha, Svoboda, 1994.
- FRANKL, Viktor E.: Utrpení z nesmyslnosti života, Praha, Portál, 2016.
- FROMM, Erich: Umění naslouchat, Praha: Portál, 2018. (cit.)
- FRYNTA, Emanuel: Zastřená tvář poezie, Nakladatelství Franze Kafky, 1993.
- KUNDERA, Milan: O hudbě a románu, Brno, Atlantis, 2014.
- GOGOLA ml., Jan: Smrt dokumentárnímu filmu, disertační práce, FAMU, (cit.)
- GOGOLA ml., Jan: (článek) Smrt dokumentárnímu filmu, in Lidové noviny, 9. 12. 1999. (cit.)



GOGOLA ml., Jan: (článek) Pro každou chvíli stejný pocit, in Lidové noviny, 9. 11. 1996. (cit.)

HANÁČKOVÁ, Andrea: Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990 – 2005: Poetika žánrů, JAMU: Brno, 2010. (cit.)

HANÁČKOVÁ, Andrea: (článek) Svět rozhlasu, č 14, Praha, Český rozhlas, 2005. (cit.)

HARALD, Jordan: Místo léčí, Praha, Alternativa, 2001.

HELLINGER, Bert: Skrytá symetrie Lásky, Praha, Pragma, 2002.

HEMELÍK, Martin: Spinoza, Praha, Votobia, 1996.

HORNÍČEK, Miroslav: Poznámky o divadle. Praha, Melantrich, 1990.

HUIZINGA, Johan: Homo Ludens, Praha, Mladá fronta, 1971. (cit.)

JAFFÉ, Aniela: Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga, Brno: Atlantis, 1998.

JEŠUTOVÁ, Eva a kolektiv autorů: 99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů, Praha, Český rozhlas, SRT, 2013.

JEŠUTOVÁ, Eva a kolektiv autorů, Od mikrofonu k posluchačům, Praha, Český rozhlas, 2003.

JEŽKOVÁ, Viola: článek Přinášet do světa určitý druh léčení, DOKREVUE, 9.4. 2020.

JUNG, C. G.: Analytická psychologie Její teorie a praxe, Praha, Academia 1993. (cit.)

JUNG, C. G.: Aspekty mužství, Praha: Portál, 2017.

JUNG, C. G.: Člověk a jeho symboly, Praha, Portál, 2017.

JUNG, C. G.: Duše moderního člověka, Brno, Atlantis, 1994. (cit.)

JUNG, C. G.: Paracelsica – dvě studie o renesančním mysliteli a lékaři. Praha: Vyšehrad, 2019.

JUNG, C. G., KERÉNYI, K.: Věda o mytologii, Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. (cit.)

JURMAN, Michal: Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání, Brno, JAMU, 2008.

KOLÁŘ, Jan: in Generace Jihlava, Praha, Větrné mlýny a AMU, 2014. (cit.)

KOLEKTIV AUTORŮ: Autor, autorství, Praha Nakladatelství AMU, 2010.

KOLEKTIV AUTORŮ, Média a moc, Praha: Votobia, 2000.

KOYRÉ, Alexandre: Od uzavřeného světa k nekonečnému vesmíru, Praha, Vyšehrad, 2004.

KOŽÍK, František: Rozhlasové umění, Bratislava, Študijný zošit metodického kabinetu, 1958.

KŘÍŽOVÁ, Magdalena: Rozhlasový feature Otec Turek, bakalářská práce, Masarykova universita – fakulta sociálních studií, Brno, 2013.

KUNDERA, Milan: O hudbě a románu, Praha, Atlantis, 1993.

MAC LAISCH, Robert: in Hanáčková, Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990 – 2005: Poetika žánrů, JAMU: Brno, 2010.

MALANÍKOVÁ, Hana: Autenticita ve světě médií – televizní příběh, Praha: Brkola, 2014.

MCLUHAN, Marshall: Jak rozumět médiím, Praha, Mladá fronta, 2011.

MARŠÍK, Josef: Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby, Sdružení pro rozhlasovou tvorbu a Český rozhlas, 1999. (cit.)

MUSILOVÁ, Martina: Fau efekt. Praha, AMU, Brkola, 2010.

NICHOLS, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Praha, AMU, 2010.

LAMAČ, Miroslav: Myšlenky moderních malířů, Praha, Odeon, 1989.

LE BON, Gustav: Psychologie davu: Praha: KRA, 1994.

LÉVINAS, Emmanuel: Totalita a nekonečno, Oikoymenh, 1997.

LOPATKA, Jan: Předpoklady tvorby, Praha, Triáda, Plus, 2010.

LOPATKA, Jan: Radiojournal v ko(s)mickém věku, Praha, Inverse, 1993.

MC GUIRE, William: Rozhovory s C. G. Jungem, Praha, Portál, 2015.

ONG, Walter J., Technologizace slova, Praha: Karolinum, 2006.

OSWALDOVÁ, Petra: Feldenkreis dech a hlas, Praha: Brkola, 2015.

PATOČKA, Jan: Tělo, společenství, jazyk, svět, Praha, ISE, 1995.

PETERSON, Jordan B.: 12 pravidel pro život - protilátka pro život, Praha: Kosmas: 2018.

PETŘÍČEK, Miroslav: Filosofie en noir, Praha, Karolinum, 2018.

PETŘÍČEK, Miroslav: Moderní svět v zrcadle filosofie a kultury, Praha, Herrmann a synové, 2011.

PETŘÍČEK, Miroslav: Myšlení obrazem – průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé, Praha, Herrmann a synové, 2009. (cit.)

PETŘÍČEK, Miroslav a FILA, Rudolf: Slovo a obraz, Bratislava, Petrus 2019

PETŘÍČEK, Miroslav: Úvod do současné filosofie, Praha, Herrmann a synové, 1992.

PULICAROVÁ, Irena: K naplněnému sdělení – sdělnost a věrohodnost v mluvním a osobnostním projevu současných českých kazatelů, Praha: Brkola, 2014.

ROGERS, Carl R., Být sám sebou, Praha: Portál, 2014.

RUBÁŠ, Stanislav: Slovo za slovem, Praha, Kosmas, 2012.

RUT, Přemysl: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Praha, Český spisovatel, 1999.

- RUT, Přemysl: Pro rozhlas / i proti němu/, Praha, Brkola a NAMU, 2010.
- RUT, Přemysl: (ne)Vyskočil aneb Příběh a autor(ství), Praha: Brkola ve spolupráci AMU, 2020.
- ŘEBÍKOVÁ, Barbora: Poučený estetický postoj – estetika současného umění, Praha, Togga, 2020.
- SHAMDASHANI, Sonu: C. G. Jung, život v knihách, Praha, Portál, 2013. (cit.)
- SCHULTZOVÁ, Eva: Původní česká rozhlasová hra po roce 1989, JAMU, 2014.
- SCHULTZOVÁ, Eva: Rozhlasové hry nové generace, Brno: JAMU, 2013. (cit.)
- SLÁMA, Bohdan: Povolání režisér – rozhovor Bohdana Slámy s Milošem Formanem, Praha, Prostor, 2014.
- ŠALDA, František Xaver: Boje o zítřek, Praha, Melantrich, 1922.
- ŠALDA, František Xaver: Z období zápisníků II, Praha, Odeon, 1988.
- TYPLT, Jaromír: in Zvukem do hlavy Praha, AMU, 2012.
- VACHEK, Karel: Teorie hmoty, Praha, Herrmann a synové, 2004. (cit.)
- VÁLKOVÁ, Libuše, VYSKOČILOVÁ, Eva: Hlas individuality Psychosomatické pojetí hlasové výchovy, Praha, Nakladatelství AMU, 2005.
- VANČURA, Vladislav: Rozmarné léto, Praha, Československý spisovatel, 1981. (cit.)
- VEDRAL, Jan, VEDRAL Honza: Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér, Brno: Větrné mlýny, 2003.
- VEDRAL, Jan: Horizont události – Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu, Bratislava, Ústav divadelnej a filmovej vedy, 2015.
- VODÁK, Jindřich: Cestou, Praha, Melantrich, 1946.
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš: in Zvukem do hlavy Praha, AMU, 2012.

**Poznámka:** V seznamu literatury uvádím citované prameny (cit.), ostatní uvedené literární zdroje pro mě byly inspirací při uvažování o autorské osobnosti v rozhlasovém dokumentu.

## Internetové zdroje

Braun, Peter Leonard. 2007. „Behind the Scenes with 2007 Audio Luminary Award recipient Peter Leonhard Braun.“

<http://www.thirdcoastfestival.org/library/512>, 15. 4. 2013.

Procházka, Tomáš: časopis HIS Voice, článek Tomáš Procházka, Lukáš Jiříčka: Slovo divné je v tomto kontextu takové „divné“, 6.11. 2018.

## Internetové okazy na dokumenty

**Berka se rozhodl zemřít:** Martina Pouchlá - <https://wave.rozhlas.cz/berka-se-rozhodl-zemrit-pustte-si-audiodokument-o-zodpovednosti-za-vlastni-zivot-6196338>

**Dhaulághiri:** Gabriela Albrechtová - <https://dvojka.rozhlas.cz/dhaulagiri-7510124>

**Horolezci:** Gabriela Albrechtová - <https://vltava.rozhlas.cz/horolezci-pribeh-dramatickeho-vystupu-na-sestou-nejvyssi-horu-sveta-dhaulagiri-v-5048847>

**Ještě nejsem v Kubánském odboji:** Hana Malaníková - <https://dvojka.rozhlas.cz/jeste-nejsem-v-kubanskem-odboji-dokument-o-tom-jak-se-z-romanticke-cesty-za-snem-7484444>

**Julie a její skok do tmy:** Alena Zemančíková - <https://dvojka.rozhlas.cz/julie-a-jeji-skok-do-tmy-7484828>

**Když jsem bejval tramp:** Tomáš Procházka - <https://vltava.rozhlas.cz/kdyz-jsem-bejval-tramp-o-hledani-ozven-davnych-zazitku-8293722>

**Mami, ten mikrofon je úplně detektivní:** Dagmar Urbánková - <https://vltava.rozhlas.cz/osm-let-s-dokumenty-nove-generace-5026308> ( celý pořad v archivu autorky)

**On fakt někam odcházel:** Boleslav Keprt - <https://vltava.rozhlas.cz/fakt-nekam-odchazel-pribeh-dobrehu-umirani-v-kruhu-rodiny-7297180>

**Tygří lejno, voňavka a vetřelec:** Eva Blechová - <https://vltava.rozhlas.cz/tygri-lejno-vonavka-a-vetrelec-dokument-o-posedlosti-zeny-kunou-ktera-se-ji-5025975>

**U Ondry na chatě aneb zmáčkní knoflík:** Tomáš Procházka - <https://vltava.rozhlas.cz/zmackni-knoflik-aneb-u-ondry-na-chate-sonda-do-sveta-amaterskych-kapel-5941741>

**V Trinksaifen jsme byli doma:** Eva Blechová - <https://vltava.rozhlas.cz/v-trinksaifen-jsme-byly-doma-5011467>

**Vidět očima:** Miroslav Buriánek - <https://vltava.rozhlas.cz/videt-ocima-aneb-trivialni-obrazy-ze-zivota-byvaleho-rozhlasaka-7624222>

### **Rozhovory s autory**

Rozhovor se Slávkem Keprtem z 5. října 2021 (v archivu autorky)

Rozhovor s Vandou Melicharovou z 10. listopadu 2022 (v archivu autorky)

Rozhovor s Evou Blechovou z 9. února 2022 (v archivu autorky)

Rozhovor s Tomášem Procházkou z 21. ledna 2022 ( v archivu autorky)

Rozhovor s Miroslavem Buriánkem z 19. Února 2022 (v archivu autorky)

Rozhovor s dramaturgyní Lenkou Svobodovou z (v archivu autorky)