

tvorbu zcela ve službě socialistické výchovy posluchačů. Autorský subjekt byl tak nutně potlačen a řada i zásadních tvůrčích přístupů a postojů zanikla už ve fázi původního záměru, v procesu tvorby nebo nakonec záhadem cenzorských nůžek.<sup>3/</sup>

2. Zcela zásadní průlom do chápání autora jako středobodu tvorby feature přinesl až Němec **Peter Leonhard Braun**, tvůrce nového typu feature, tzv. „akustického feature“, který plně využil možností stereofonie a odkryl dosud nevidané dimenze rozhlasové tvorby. Stereofonie umožnila prostorové, vícevrstvé, směrové a hloubkové rozlišení hlasů a zvuků, společně s postupujícím technickým rozvojem otevřela možnosti naláčení v autentickém prostředí a emancipovala tak zvuk jako základní stavební prvek rozhlasu. Samotného autora pak Braun postavil do centra dění jako iniciátora, vykonavatele a ručitele za feature, který přirovnal k architektuře, „konfliktu mezi tvůrčí vůlí, individuálními dispozicemi jednotlivých stavebních prvků a použitelností celkové stavby“<sup>4/</sup>. Jinde říká: „Chci, aby se posluchač vedle mne posadil a silně prožíval to, co jsem silně prožíval já. K tomu ho svým dílem vedu.“<sup>5/</sup> Sporadické teoretické reflexe žánru podepřel Braun svými velkorysími praktickými realizacemi náročných stereofonních feature, které jsou v mnoha ohledech dodnes nepřekonané, jakkoli vznikaly v pionýrských dobách rozhlasové přenosové techniky. Námět ke svému feature *Kuřata* (*Hühner*, 1967) našel v krátké novinové zprávě o novém způsobu chování kuřat ve velkochovech. Masivním stereofonním zvukem „nářku“ tisíců vězněných kuřat dokázal vyvolat masivní zájem veřejnosti i médií, který přiměl na konkrétních farmách zmírnit drastické podmínky chovu kuřat. Zároveň poprvé prostřednictvím audiálního média upozornil na zacházení se živými tvory jako s průmyslovým materiálem sloužícím jen ke zpeněžení<sup>6/</sup>. Další Braunův projekt, neméně velkorysý v gestu i důsledcích, už financovalo pět evropských rozhlasových stanic a několik vědeckých institucí. Jeho dvacetidenní pobyt v africkém kaňonu Ngorongoro a hodinový feature zcela převrátili dosavadní mínění o jednom živočišném druhu. Feature *Hyeny, obhajoba opovrhované šelmy* (*Hyänen. Plädoyer für eine verachtetes Raubtier*, 1974) je postaven na maximální angažovanosti tvůrce v přesně vyváženém poměru autenticity, fabulizačního rámce, reportážního použití zvuků ve službě narativní funkce pořadu a autorských komentářů. P. L. Braun, mj. zakladatel The International Feature Conference (IFC, 1974), tak nově naplnil pojem rozhlasový tvůrce a vlastní tvorbou definoval autorský subjekt v rozhlasovém feature.

Po dalších třiceti letech vývoje žánru tak můžeme stanovit základní znaky moderního feature v trojici požadavků na výraznou narativnost, dramatickou kompozici a maximální osobnostní nasazení tvůrce, který je často autorem námětu, reportérem, střihačem, režisérem, někdy i producentem zvukového snímku. Právě důraz na autorský subjekt chybí ve výstižné definici feature, kterou v roce 1992 napsal žák P. L. Brauna, reportér a redaktor **Zdeněk Bouček**: „Feature ve své dnešní podobě /.../ je zvukově nápaditý, příběhem či stavbou vyklenutý, ve struktuře zpravidla dynamický, často polyfonní, citlivě vyvážený a vždy plně autentický výsostně rozhlasový tvar v trvání od 15 až po 50 minut.“<sup>7/</sup> Samotná estetická definice však k pochopení žánru a postavení tvůrce v něm nepostačí. Na rozhlas,

úžeji i na feature jsou v úplnosti aplikovatelné i základní otázky sociální historie, jak je zformulovali **Robert C. Allen a Douglas Gomery** pro film<sup>8/</sup>. Analýza jednotlivých feature může tedy vycházet také z odpovědí na následující otázky, které jsou parafrází metody „nových“ filmových historiků: Kdo natáčí feature a proč? Kdo ho poslouchá a proč? Co je tématem feature a proč zrovna to? Jak je feature hodnocen, kým a proč? Jaký je vztah mezi rozhlasem jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi?

3. Na příkladu feature Helmuta Kopetzského *Byl jsem taky Bitšén* (1995) je dobře patrné, že právě výzkum historických forem kulturní zkušenosti, vztahy mezi rozhlasem a širším kulturním kontextem, interdisciplinární propojení s ostatními typy mediální reflexe jsou tím, čím feature jako způsob uchopení reality jedinečně pojmenovává mezníky společenského myšlení a jednání v minulosti i v současnosti. „Smysluplně popisovat a vykládat dílo můžeme pouze v širším kontextu - životní dílo umělce, uměleckého druhu a žánru, na širším horizontu duchovní a společenské struktury doby,“ shrnuje tento problém Květoslav Chvatík.<sup>9/</sup> Helmut Kopetzky odjel na Šumperko, prošel místa svého raného dětství, hovořil s pamětníky, Němci, kteří v kraji ještě zůstali, i s lidmi, pro něž dodnes, ještě ve třetí poválečné generaci zůstalo hanlivé označení „naplaveniny“. Navštívil německou mši, místní hřbitov. Zachytil shromáždění sudetoněmecké mládeže i nacionalistickou protiněmeckou demonstraci. Našel slušné lidi, jejichž rodiče zachovali jeho rodný dům téměř v původním stavu. Přidal místní i obecně historické údaje o vývoji vztahů mezi Čechy a Němci a podrobnosti o proměnlivém národnostním uspořádání města Šumperku. Zní němčina a čeština, množství autentických zvuků, z nichž nejčastějšími jsou otírání a zavírání dveří, odemykání zámků a kroky, rozléhající se v domech a průjezdech. V podtónu hlasů je většinou znát opatrnost a nejistota. Kopetzky osobně vystupuje v úloze reportéra, posluchače pozorovatele, který nerozumí českému rozhovoru, ale též jako iniciátor dění, neústupný tazatel, který se ptá, co se stalo s domem, s obchodem, s příbuznými, se sousedy. Co způsobili Němci, co zavinili Češi, co Rusové, kdo raboval, kdo zabíjel, kdo udával, kdo koho odkud vyháněl. Do psaného partu vloží Muži - Průvodci vlastní vzpomínky, postřehy, reflexe. „Moje Vlast. A co?“, ptá se Kopetzky. „Co by z toho teď mělo vyplývat? /.../ Já prostě nemám vloh pro rodokmeny a výpisy z pozemkových knih. A když jsem tady přišel na svět, byl jsem stejně nahý, jako každý Čech.“ V průběhu pořadu pomůže Kopetzskému náhoda; zjistí, že jeho tlumočnice je z generace dětí, jejichž rodiče přišli osidlovat „etnický vyčištěný pohraničí. Její osud začal v místě, kde skončila česká část životního příběhu H. Kopetzského. Pointu přebírá nová, ještě mladší generace, autorův syn, narozený v roce 1976. Rodiče mu dali jméno Jan. „Jako Jan Hus, Jan Palach, Jan Neruda, Jan Kačer, Jan Potměšil. Dáno vám na vědomí“, končí Kopetzky svůj feature. Krysťalická ukázka zapojení autorského subjektu v rozhlasovém feature nabízí představu o tom, jak se sám autor může stát zároveň předmětem vyprávění, svůj život proměnit v hlavní tematickou linku feature a nabídnout ich formu v naraci jako katalyzátor obecnějších úvah o osudech lidí i celých národů.

Jiný příklad zapojení autorského subjektu do struktury rozhlasového pořadu z nedávné doby přináší pří-

běh vzniku feature o vyrovnání se s traumatem komunismu, rozvracejícího nejen rodiny a manželství, ale zprostředkovaně i svobodu každé individuální bytosti, která s ním přijde do styku. Autor **David Zane Mairowitz** (ročník 1943), renomovaný literární, rozhlasový i divadelní autor, režisér a dramaturg, zpracoval v tomto feature výsostně osobní téma a zároveň jedinečný příběh. Americký Žid Mairowitz, emigrovavší do Anglie, momentálně žijící ve Francii a pracující mj. i pro německá rádia, se celoživotně zabývá komunistickou minulostí svých rodičů a komunismem jako takovým. Tak došlo i na rozhlasový pořad *Rudá Matka (Rote Mutter: Rosa Leviné und die Münchener Räterepublik*, ARD 2005). Mairowitz podle vlastních slov třicet let váhal, jak životní osud Rosy Leviné, manželky dvou významných komunistických revolucionářů (Leviné, Meyer) zpracovat. Dlouho hledal i samotnou Rosu. Pátral u pamětníků. Měl na stole materiál velmi rozličné povahy - Rosiny vzpomínkové knihy, její audiovýpovědi, historické prameny, odborné publikace o německém komunismu, výklady odborníků. A pak našel klíč: jako zdroj inspirace, terminologie, timingu, prostorových relací, charakterů a atmosféry zvolil film; jako žánr rozhlasový feature.

Mairowitz buduje napětí ve třech narativních liniích: líčí osobní složitou cestu k příběhu Rosy Leviné; souběžně zveřejňuje, ale též zpochybňuje a permanentně přepisuje vznikající filmový scénář, oscilující mezi budoárovou sentimentkou, sociálním dramatem a akčním revolučním velkofilmem; a zároveň rekonstruuje jedinečný ženský osud optikou dostupné literatury, znalců i přátel Levinové. Jednotlivé linie se prolínají, doplňují, osmyslňují jedna druhou, každá má sama v sobě překvapivé zvraty a nečekané pointy. Příkladem budiž dlouhá sekvence, v níž se Rosa rozhoduje pro potrat, aby nekomplikovala život milenci-revolucionáři a aby nezatěžila mladou rodinu závislostí na milencově matce. Mairowitz využije všech svých respondentů ke svědectví o této situaci, několika „filmových“ scén, efektů („Ach ano, pod touto scénou přece musí být bouře!“), aby nás přesvědčil, že emancipovaná Rosa měla právo rozhodnout o osudu svého „dítěte komunistické revoluce“, dítěte, o jehož otci tvrdí **S. E. Bronner**, že „zemřel v pravý čas“, neboť Eugen Leviné (zemřel 1919), prodchnut „nejryzejším bolševickým duchem“, by dokázal „trestat krutěji než Stalin“<sup>10/</sup>. Po tom všem náhle promluví z reportážního záběru staříčkový muž a oznámí, že je synem Rosy a Eugena Levinových, tedy oním diskutovaným dítětem. Na dokument příliš volné invence, na rozhlasovou hru příliš autentické. „O čem ten chlápek vlastně mluví?“, položil řečnickou otázku Miles Warde, vedoucí oddělení feature současné BBC na letošním mezinárodním setkání tvůrců feature (IFC 2006) ve Vídni, kde byl pořad představen. A hned si odpověděl: „Je to jeho story! Mluví o sobě! O tom, jak mu třicet let vrtá hlavou jeden příběh!“ Takto komplikovanou strukturu snese v rozhlase jen feature.<sup>11/</sup>

Problematickou část percepce takto osobitě uchopevané tematiky dobře dokumentuje příklad feature německé autorky **Tanji Täubner** *Prahy skrytá (2003)*, inspirovaného jediným románem malíře a kreslíře Alfréda Kubina *Země snivců (1908)*. Kubinova vysněná, od běžné civilizace odloučená, zvláštní obyvateli zalidněná, speciálními pravidly se řídící a v ohromné apokalyptické vizi nakonec zanikající říše předznamenává podobně jako později Kafkuv Zámek agonii všech dožívajících řádů a společenských systémů. Na základě vlastních intimních zážitků

a zevnitř svého osudu dokázal Kubin metaforicky zobrazit nadcházející hrůzy dvacátého století. Rozhlasový feature Tanji Täubner je legitimním pokusem o hledání jedné z možných interpretačních poloh románu. Autorka si vybrala město Prahu, podle Kubinových dopisů jedno z míst, které inspirovalo podobu románového města Perla a hledá duši Snové říše, stopy Kubinovy inspirace, podobnosti a paralely v osudech současných obyvatel města a celkové tváři metropole. Vede posluchače ve třech časoprostorových rovinách a příliš mu neusnadňuje jejich rozlišení: biografie a faktografie, týkající se Alfréda Kubina (1877 - 1959), imaginativní svět románu s jeho vlastní časoprostorovou relací a autentický prostor Prahy v konkrétním časovém období léta a podzimu roku 2002. Charakteristické je přitom maximální prolínání, prostupnost až splývání těchto tří linií. Täubner záměrně střídá krátké citace z románu s vlastními komentáři plnými otázek, náznaků a nejistot. Taková představa podporuje pracně budovaný autorský záměr, který má vyvolat dojem tajemna, záhady a neuchopitelnosti dějů a jevů, jež jsou údajně v Praze stále přítomny. Snad chtěla autorka nalézt paralelu ke „kraji soumráčeného světa“, čehosi, čemu sám Kubin říká „duševní mezioblast“ a umísťuje ji do svého celostního vnímání světa: „Všechny moje výtvoři nesou stigma obojakosti tohoto záhadného území, ale nedovedu říci, jak hluboko zapouštějí kořeny do celkového života.“<sup>12/</sup> Tanja Täubner se tak přidržela lé možnosti pojetí skutečnosti, kterou **Paul Watzlawick** nabízí jako predikát existence řádu, nezávislého na individuálním osudu, jako Bytí, s nímž je „vysoce žádoucí a nutné aktivně komunikovat“<sup>13/</sup>. Jakkoli odhodlaně se Průvodce, postava zastupující autorský komentář, vrhá do pražských stok, ilegálně nakukuje do podzemních prostor Staroměstské radnice, noří se do hlubin archivů a diskutuje s bizarními pražskými maloobchodníčky, činí z ní absentující autorský postoj spíše legrační figuru, pachtící se za Tajemstvím.

4. Podržeme se však raději cesty, kterou už na počátku čtyřicátých let vyznačil **Jan Mukařovský**: „Poznáni díla buduje se ne na nezachytitelném duševním stavu, z kterého dílo vzešlo nebo ke kterému dává podnět, ale na objektivní výstavbě díla, určené k tomu, aby navozovala estetický postoj v každém, kdo je schopen umělecké dílo chápat jako právě umělecký výtvoř.“<sup>14/</sup> Jak se z tohoto pohledu jeví přístup současných českých rozhlasových tvůrců dokumentů a feature k problematice autorského subjektu? V souhrnu konkrétních pořadů lépe než v kritické reflexi českých rozhlasových teoretiků.

Výrazně osobnostní pojetí rozhlasové tvorby prokázal už v pozdních osmdesátých letech plzeňský režisér **Miroslav Buriánek**. Jako autor a režisér rozhlasových adaptací literárních děl vytvořil osobitý rukopis akcentující výraznou zvukovou vertikálu díla, jež vzniká už ve scénáři paralelně s horizontálou verbálního sdělení. Podobně pracuje i s žánrem dokumentu, reportáže a feature, tedy s publicistickými pořady, které definuje vlastními originálními názvy leporelo, koláž, atrakce nebo zvukové memorabile. Kromě Buriánkových dlouhodobých námětů jako jsou fascinace městem, fenomén stále přítomné historie v podobě archeologických nálezů, tematika lázeňství a inspirace ve výtvarném umění a filmu, se stále častěji v jeho tvorbě objevuje problematika mezilidských vztahů, konkrétně proměny vztahu mezi mužem a ženou ve středním věku. Feature *Prádelní šňůra*

*standard* (2005) je typickou ukázkou Buriánkovy metody koláže autentických zvukových i psaných materiálů (zvuky výtahu, vrtulníku, telefonu, dveří, kancelářského nábytku spolu s úryvky z e-mailové korespondence, citace z odborné literatury, z tisku, z kuchařských receptů, sentimentálních popěveků, ze soukromých vzkazů a poznámek), fabulovaných do příběhu, odehrávajícího se výhradně v trýznivých telefonátech mezi mužem a ženou. Jednotlivé prvky feature jsou leitmotivicky propojeny údaji z pomyslného ciferníku hodin planety Země, jíž vědci vyhradili „pouhých“ 12 miliard let existence. Absurditu a chaos doby vyvažuje lidský příběh nenaplněného vztahu, jež autor zveřejňuje jako vlastní tíživou zkušenost. Feature se tak stává nejen jakousi „arteterapií“, ale především pokusem zobecnit a nahlédnout vlastní zkušenost optikou zvrácených reálií doby.

Prostor percepce rozhlasového díla, který se vytváří v posluchačově imaginaci, je ovšem dán především osobní zkušeností příjemce díla. Tvůrce nemůže s takovým prostorem nijak kalkulovat, jakkoli má mnoho prostředků k vytváření obecně aplikovatelných emocí. Ani posluchač koneckonců nemůže zcela ovlivnit tvorbu a podobu takového prostoru, v němž je speciálně u audiálního díla velký prostor pro fantazii, asociativní řetězení vzpomínek a nečekané impulsy ve spojeních sluchového vjemu a nepředvídatelných vizuálních podnětů. Zanedbatelné není ani vědomostní, emocionální či společenské ukořtení posluchačů, z nichž jeden každý může mít diametrálně odlišné „slyšení“ a chápání totožného pořadu. **Paul Ricoeur** v návaznosti na Gadamerův termín „věc textu“ označuje podobný prostor za „svět díla“, cosi, co člověk může chápat jako určitou nabídku světa. „Tato nabídka není někde za textem, jako by to byl skrytý záměr, ale je před ním, jako to, co je dílem rozvíjeno, odkrýváno a zjevováno.“, píše Ricoeur<sup>15/</sup>. Zároveň se však nabízí zajímavé konotace při vědomí, že všechny tyto jevy podává rozhlas nikoli jako autentickou kopii, ale jako odraz reality, zhotovený cestou technického snímání. **Josef Branžovský**, český rozhlasový teoretik, hovoří o dvojitě vnímání zvukového obrazu jako „snímku reality i fenoménu reality odcizeném.“<sup>16/</sup>

S tímto vědomím nabízí vynikající materiál k úvahám o autorském subjektu akustický feature **Zdeňka Boučka a Josefa Plechatého** *V průvodu* (2003). Desetiminutový sestřih zvukových záběrů masových oslav 1. máje od padesátých let do současnosti přináší nekommentovanou přehledku českých dobových klíše, hudebních, verbálních a zvukových ideologických kýchů, zprofanovaných hesel, jazykově i obsahově zcela vyprázdněných politických prohlášení komunistických politiků i pozdějších představitelů moci vzešlých z revolučních událostí roku 1989. Závěrečný fokus zaměřuje komunistickou demonstraci roku 2003 jako téměř obskurní shromáždění agresivního davu a stejně nesmiřitelné skupiny anarchistů a antikomunistů, kteří upozorňují na to, že dosud (za třináct let života ve svobodném státě) nebyly potrestány zločiny komunismu z padesátých let. Pořad tedy graduje od původního charakteru téměř úsměvné zvukové vzpomínky, zobrazující povinné nadšení rozhlasových komentátorů, k emočně vypjaté scéně davového sdílení touhy po svobodě v listopadových dnech roku 1989 a prvních slov pozdějšího prezidenta Václava Havla na tehdejších demonstracích, až ke scéně, v níž současní komunističtí funkcionáři, oslavují dál „svůj“ 1. máj, v projevech plných bezskrupulózních

výroků na adresu svobodné společnosti a nestydatého nárokování podílu na moci. Bez jediného slova komentáře tak autoři feature zcela jasně vyjádřili svůj postoj k problematice existence a přežívání komunistické strany v České republice.

V současné době pracuje pro Český rozhlas několik autorů střední a mladší generace rozhlasových dokumentaristů a autorů feature (**J. Škápíková, B. Janečková, M. Janáč**), jejichž pořady vykazují vysokou míru profesionality, řemeslné zdatnosti, jasně a stabilně názorové orientace, ochoty ručit svým jménem za kontroverzní stanovisko a zároveň schopnosti zprostředkovat aktuální a společensky důležité téma uměleckými prostředky, které umocní emocionální účín pořadu. Osobnost formátu Helmuta Kopetzského však zatím v českém prostředí chybí a spolu s ní jasně artikulovaný autorský postoj dopředy vahou vlastního příběhu, jež je autentický, doložitelný a konkrétní. Právě ten zásadně odlišuje feature od běžné rozhlasové produkce založené na anonymním, přísně objektivním, politicky korektním, ale vlastně nevěrohodném a nevzrušivém tlumočení informací.

**Text je převzat ze sborníku Ad Honorem Bořivoj Srba. Brno, JAMU 2006.**

#### Vysvětlivky:

1. Pojem feature používám v kontextu české gramatiky jako nesklonné substantivum pomnožné mužského rodu neživotného.
2. Zindel, U.: *Das Radio-Feature; ein Werkstattbuch*. Stuttgart 1997. s. 276.
3. Velmi jemné, ale dostatečně vypovídající důkazy o tom nalezneme v autorských komentářích ke scénářům těchto průkopnických pásem - feature. Řada autorů zde vypovídá o svých původních záměrech, které nebyly schváleny, někomu se nezdály vhodné, režisér je nepřijal nebo nakonec z pořadu zmizely. Blíže v Branžovský, J.: *Hledání rozhlasovosti*. Praha, Český rozhlas 1990.
4. Braun, P. L.: *Mit Farbband und Tonband (III) Radio-Feature - Mythos und Praxis*. In: *Medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, film, Presse*. Frankfurt am Main, 1981. č. 8, s. 27-28.
5. Citováno podle poznámek z pozůstalosti Zdeňka Boučka ze semináře IFC Berlin 2000.
6. Podtitul pořadu zněl: *Stereofonní dokument o prvním plně automatizovaném zvířeti*.
7. Bouček, Z.: *Ať procitne český feature*. *Rozhlasová práce* 1992, č. 1. s. 8-16.
8. Szczepanik, P.: *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*. In: *Nová filmová historie*. Praha 2004. s. 9-41.
9. Chvatík, K.: *Strukturální estetika*. Brno, Host 2001. s. 148.
10. Bronner, S. E.: *Persistent Memories of the German Revolution*. In: *New Politics* 1995, roč. 5, č. 2.
11. Svě životní téma ovšem zpracoval Mairowitz také v řadě rozhlasových her - vynikající Stalinova sonáta (1989) byla uvedena i v Českém rozhlase, stejně jako hříčka *Jak Sherlock Holmes potkal Karla Marxe* (2001).
12. Kubin, A.: *Z mého života a z mé dílny*. Praha, Odeon 1983. s. 244.
13. Watzlawik, P.: *Jak skutečná je skutečnost? Konfrontace* 1998.
14. Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. Praha 1966. s. 52-55.
15. Ricoeur, P.: *Úkol hermeneutiky*. Praha, Filosofía 2004. s. 40.
16. Branžovský, J.: *O tzv. rozhlasové specifitě*. In: *Sborník teoretických textů*. Praha, SRT 1990.

## Opravník č. 15

### Miloš Marko a rok 1968

V minulém 17. čísle Světa rozhlasu (str. 40) se nám přihodil nepříjemný překlep v medailonu dr. Rostislava Běhala, věnovaném pověstnému řediteli Miloši Markovi.

Dilema, na kterou stranu v politickém vření se má přidat, nenastalo pro Marka v roce 1969, ale samozřejmě s počátkem roku 1968.

## Opravník č. 16

### Karel Pech jako zvukový ostřelovač

V témže 17. čísle Světa rozhlasu (str. 62) byla otištěna poznámka ke stereotvorbě Karla Pecha. Příspěvek podnětně rozšiřuje představu o cestách Pechovy tvorivosti. Zejména záslužné je využití textů z archivu rozhlasového redaktora Václava Daňka, které ukazuje a rozšiřuje kontext, v němž a z něhož tvorba K. Pecha vznikala.

Čtenář ovšem jistě postřehl, že jako režisér reportáží Hanzelky a Zikmunda není Pech znám z televize, ale z rozhlasu. Pokud jde o Nedělní besedu (1946-48), ta byla skutečně nedělní a to předvečerní, ale název měla: Beseda Rozhlasových novin. Posun číselných odkazů k poznámkám si podle smyslu jistě čtenář opravil sám.

## OSOBNOSTI - VÝROČÍ

MgA. Jiří Hraše

### Jiří Lederer

\* 15. července 1922 Kvasiny (okr. Rychnov n. Kněžnou) † 12. října 1983 Birnbach (SRN)  
*publicista, redaktor, vedoucí studijního oddělení ČsRo*

#### Tschechischer Journalist

#### I.

Mladý sociální demokrat s válečnou zkušeností z Totaleinsatzu a ze skrývání před gestapem vstoupil po osvobození do sociální demokracie, studoval sociologii a filozofii a psal do tisku sociální demokracie, především do Práva lidu a týdeníků Hlas a Směr. Celý život vyznával zásady demokracie a sociální spravedlnosti. Sloučení jeho strany s KSČ zřejmě zpočátku neohrožovalo jeho sociální představy. Svoje názory si však nedal usměrňovat. Na sjezdu Svazu československých novinářů 1951 vystoupil (tehdy redaktor Světa práce) s kritickými slovy a vysloužil si post soustružníka v ČKD. Po ostravské brigádě skončil v ČKD jako redaktor závodního časopisu. S pomocí přátel nastoupil ve Světě sovětlů, ale jeho kritický příspěvek v diskusi o jednání XX. sjezdu KSSS způsobil, že rychle přešel na uvolněné místo ve Večerní Praze, v kulturní rubrice. Měl tu široký rejstřík tematiky, mj. psal o rozhlasu a také už i o televizi.

Nejvýrazněji se projevil a vstoupil do povědomí v roce 1958: z redakce Večerní Prahy byl propuštěn za pochvalnou kritiku Škvoreckého Zbabělců - jedinou toho druhu, která tehdy vyšla. Nastoupil do Technických novin jako - technický redaktor.

Od roku 1959 psal Lederer také do časopisu Rozhlasová práce. Jeho šéfredaktorka Nelly Skrbková jej doporučila na místo vedoucího studijního oddělení Československého rozhlasu, jež se obíralo analýzou rozhlasové tvorby a výzkumem posluchačského ohlasu.

Pravidelně psal o rozhlasu a televizi do Plamene a v průběhu let se jeho recenze postupně objevovaly i v Hostu do domu, ve Světě v obrazech, v Novinářích, ve Filmových a televizních novinách FITESu, v Týdeníku čs. televize a v Literárních novinách.

#### II.

V rozhlasu (1962-1967) ze studijního oddělení velmi rychle zorganizoval náročné pracoviště odborné práce, jež zahrnovala teorii rozhlasu, sociologii, lingvistiku a rozhlasovou historii. Tento široký záběr prokazuje bohatý seznam programových řad periodik a publikací, které studijní oddělení připravilo. Vydávalo především měsíčník Rozhlasová práce a čtvrtletník pro teorii a praxi Studie a úvahy. Vedle toho historicky zaměřené studie a vzpomínky ve sbornících Kapitoly z dějin čs. rozhlasu (vyšlo jich za pět let sedm tlustých svazků). Soubor materiálů o zahraničních rozhlasích pravidelně vycházel po názvem Rozhlas ve světě. Postupně byla

zpracovávána a vydávána Rozhlasová bibliografie. Nejrozsáhlejší svazky tvoří v edici „Informace - učebnice - semináře“ sborníky rozhlasových her a pásem s teoretickým komentářem, dále řada sborníků s vítěznými pořady soutěže Rozhlasová žatva a konečně řada titulů teoretických, informativních i návodových studií a sborníků (za léta Ledererova vedení jich vyšlo 21 svazků). Z bohatého výzkumu posluchačských zájmů i předpokladů vyšlo mnoho výzkumných zpráv.

K 40. výročí rozhlasu 1963 výrazně přispěl jako editor dvou publikací: první, Lidé kolem mikrofonu, obsáhla rozhlasovou problematiku po jednotlivých úkonech a výkonech, všimla si povahy rozhlasu, redaktorů a posluchačů, akustiky, žurnalistiky, reportáží, hlasatelů a konečně i práce s hercem a rozhlasové režie; druhá, Vysíláme do éteru, shrnula problematiku programového směřování v různých redakcích, hovořila o zpravodajských relacích z domova, ze zahraničí i ze sportu, o vlivu posluchačů na obsah vysílání, o popularizaci vědy, o dramaturgii rozhlasových her a literárních pořadů, o vážné hudbě a malých hudebních žánrech, o hovorách s dospělými o mládeži i o dětech před mikrofonem, o programu vysílaném do zahraničí.

V roce 1964 se dostal Lederer opět do Polska, kde před patnácti lety pobýval na Jagellonské univerzitě v Krakově, a vytěžil odtud krom mnohé inspirace také články pro Rozhlasovou práci Polské podněty pro nás i mimo nás. „*Již dlouhá léta říkáme a píšeme, že v Polsku nás předběhli v rozvíjení sociologického výzkumu, ve studiu problému veřejného mínění, v soustavnosti, s jakou budují teoretickou práci o tak zvané masové kultuře.*“ (V Polsku našel tehdy také svoji druhou ženu.) Polské podněty se odrazily v praxi studijních úkolů. Oddělení pořádalo množství odborných tematických seminářů a podstatně přispělo k rozvoji analytického a kritického uchopení domácí ekonomické i společenské reality, zejména v realizaci tzv. problémových pořadů.

Souběžně s touto činností nepřestal Lederer v činnosti aktivního píšícího novináře a to nejen v oblasti umělecké kritiky. V roce 1964 dostal separát z časopisu Svědectví, rozhovor Pavla Tigrida s Jiřím Voskovcem. Voskovec vyjádřil nekompromisní názor, že „*bitva se zpátečníky je děsně důležitá bitva, kulturně, politicky, všude a nikdo se z ní nemá ulejšvat... dokud se nenaučíme najít si autoritu v sobě, uvnitř, tak budeme život konit dál a setrváme v nebezpečí kolektivní sebevraždy.*“ Lederer začal mnohé věci vidět výrazněji a jinak „*skrže Voskovcova slova.*“

V témže roce dokončil reportáž z české vesnice Ne-sentimentální podzim, v níž podal výstižnou retrospekti-

vu událostí od roku 1949: „*odpor občanů proti založení družstva, rozorání mezí, zatčení dvou sedláků, snižování počtu obyvatel a zvyšování věkového průměru vesničanů, vliv událostí na morálku, na vztahy v rodině*“. Od vydání textu odstoupila postupně dvě nakladatelství a svědectví o něm zachovává jen úryvek, otištěný v *Plameni* 5/1964. V Literárních novinách publikoval o rok později rozsáhlý text Zrod jednoho kverulanta. Vlastník rodného domku o dvou bytových jednotkách podle bytového zákona obýval pouze jednu a druhá byla přidělována podle pořadníku. Když se mu rozrostla rodina (dospívaly děti, onemocněla mu matka), žádal o uvolnění druhého bytu. Pět let se snažil dovolat svého nároku od národního výboru v Roztokách až po nejvyšší orgány, marně. „*Ne!*“ končí Lederer svoji reportáž. „*Pouhé držení se zákona není vrcholem politické prozíravosti, ani politické aktivity*.“

Nejen reportáž, ale i interview měl Lederer v oblíbě. V roce 1966 obešel padesát osobností české a slovenské kultury a připravil soubor svědectví o současném stavu kultury. („*Jaksi jsme si socialismus zaměnili za sociální zabezpečení*“, řekl v rozhovoru herec Ctibor Filčík.) Knížka vyšla až v roce 1968 a jen v Bratislavě (pod názvem *Povedali, prídte*), česky až v roce 1990.

V roce 1965 se mohl setkat v Paříži s Pavlem Tigridem a od té doby zasílal informace z tajných rozhlasových zdrojů i vlastní příspěvky do Svědectví. V roce 1967 se oba setkali na mezinárodním sympoziu v Alpbachu. Za odpoledne v hotelovém pokoji sepsal Lederer pro Svědectví obsáhlý výklad událostí roku, psal „*o červnovém sjezdu Svazu spisovatelů, o procesu proti spisovateli Janu Benešovi a Pavlu Tigridovi, o zbavení občanství slovenského spisovatele Ladislava Mňačka po jeho odchodu do Izraele*“. Pod pseudonymem Politicus (Brno) hodnotil dopad regrese: „*...dnešní i budoucí vývoj u nás a ve světě nedává za pravdu zreformovaným stalinistům, ale těm, pro něž socialismus znamená více demokracie, více svobody, více spravedlnosti a humanity*“.

Sílil tlak na Jiřího Lederera, aby opustil rozhlas. Nový ředitel rozhlasu Miloš Marko sice převzal štafetu od Karla Hoffmana snahu vytlačit Lederera, ale s novým rokem - totiž 1968 - se obrátil vítr a on nabídl Ledererovi dobře placené místo osobního poradce. Lederer odmítl. Z rozhlasu odešel v únoru 1968, když se připravovalo obnovení „literárek“. Byl potom redaktorem Literárních listů (Listů) a Reportéra.

### III.

Psal ovšem i do Zemědělských novin a týdeníku Zítřek, do Filmových a televizních novin, do *Práce*. Hájil demokratické principy, svobodu projevu a průhlednost politiky. Psal, přednášel, diskutoval. Účastnil se práce na řadě dokumentů k situaci, připravených tvůrčími svazy. Před srpnem i po srpnu 1968.

Z jeho příspěvků: „*Jak si vedení strany představuje plnění Akčního programu - byť v omezeném prosto-*

*ru - když jeho hlavní myšlenky byly popřeny moskevskými dokumenty?*“ (Dopis kulturního aktivu KSČ Alexandru Dubčekovi) „*Díky televizi a rozhlasu našli jsme v sobě síly, o nichž jsme ani pořádně nevěděli*.“ (Zítřek 1/1968) „*...ať si křičí přes hranice, naše svědomí se rodilo v této zemi*.“ (Filmové a televizní noviny 21/1968) „*Po mém soudu novinář nesmí nikdy opustit svého čtenáře (diváka, posluchače) - dokud mu pero (mikrofon) neupadne z ruky nebo dokud mu je někdo z ruky nevyrazí*.“ (Zemědělské noviny 10. října 1968) „*...absence politické publicistiky odpovídá rozhodnutí vlády. Bude dobré, aby z nedostatku takové publicistiky nebyla obviňováno televize. Proto se o tom zmiňují*.“ (Zemědělské noviny 13. listopadu 1968) „*Nespravedlnost nezačíná ve vězeních, táborech a na popravištích. Tam končí. Začíná nenápadně. Když mlčíme*.“ (Listy 3/1968)

Navzdory politickému obratu s nástupem Husákovy garnitury, navzdory pamfletu *Slovo do vlastních řad*, podepsaného zlomkem novinářů, těch největších dogmatiků, Lederer psal dál. Listy, které ho tiskly, byly postupně likvidovány. V listopadu 1969 bylo proti němu zahájeno trestní stíhání. Byl podezřelý z trestného činu poškozování státu světové socialistické soustavy. Důkazem měl být např. článek, řádně otištěný v pražských Literárních listech, leč přetištěný v polském exilovém časopise *Kultura - Polsko* těchto týdnů, a další články. Trestný čin byl později překvalifikován na hanobení státu světové socialistické soustavy a posléze 1972 zazněl rozsudek dvou let nepodmíněně. „*V roce 1968 obdržel Jiří Lederer od prezidenta Ludvíka Svobody za své novinářské aktivity Řád práce. O čtyři roky později byl za téhož prezidenta za totéž souzen a odsouzen*.“ Ve vězení byl v letech 1972-1973 a znovu 1977-1978. Mezitím stačil začít práci na dílku Jan Palach, zpráva o životě, smrti a činu českého studenta, dokončeném až v exilu; ve Svědectví publikoval *Noční rozhovory se soudruhem Josefem Smrkovským*; rozebral psychologii ohýbání páteře v *Rozhovoru s mocným*; do Svědectví psal soustavně pod jmény Politicus (Praha) a Homo (Praha).

Připravil sborník *Když se řekne Werich* (1975) a v prosinci 1976 podepsal *Chartu 77*. V době dalšího kriminálu vydali v zahraničním INDEXU jeho další knížku, *České rozhovory, interviewování zapovězení čeští autoři*.

Roku 1980 se vystěhoval z republiky. Odolával dlouho a souhlasil teprve pod výhrůzkou, že jeho polská manželka bude deportována do Polska. Stejně pilně jako doma psal, editoval a organizoval Lederer za pobytu v zahraničí. Zemřel v říjnu 1983 a je pohřben v německém Birnbachu. Na náhrobním kameni je psáno *Tschechischer Journalist*.

(Hlavním pramenem medailonu je knížka publicistky Jarmily Cysařové Muž, který tu chybí, *Radioservis*, Praha 2006. Z ní jsou i citáty užitě v medailonu.)

**PhDr. Bohuslava Kolářová**

## **Dagmar Maxová**

\* 19. 7. 1922 Ústí nad Orlicí

*publicistka, dramaturgyně*

Po studiu gymnázia v České Třebové (1941) pracovala v administrativě v Archeologickém ústavu v Praze; jako dělnice byla totálně nasazená v továrně Volman (1944-45); po válce studovala na FF UK (do r. 1948, nedokonč.).

Do Čs. rozhlasu nastoupila jako reportérka zahraničního vysílání, práce ji bavila, ale vzhledem k delší nemoci dítěte musela v roce 1951 požádat o rozvázání pracovního poměru. Do Československého rozhlasu se vrátila v r. 1953 a to do školské redakce, kde obstarávala pořady pro VI. a VII. ročník, Okénko do našich škol, Politickou aktualitu, cyklus Bojovníci za šťastný svět, tělovýchovné chvílky a koutky jazyka českého pro VI. - VIII. ročník. Po roce působení v redakci se stala členkou Svazu československých novinářů, od r. 1955-60 vykonávala funkci zástupce hlavního redaktora HRDM.

„V polovině 60. let dochází v rozhlase díky jistému politickému ‚oteplení‘ k tendencím po vzniku ‚okruhu pro náročného posluchače‘, který by vysílal v pásmu velmi krátkých vln (FM). Toto pásmo si sice zprvu mohlo na svých přijímačích navolit jen velmi malé procento posluchačů, a také pokrytí signálem mělo ještě mnoho ‚děr‘, to ale nevadilo partě nadšenců, podnícených iniciátorem celého projektu, programovým náměstkem ústředního ředitele Čs. rozhlasu, dr. Rostislavem Běhalem a vedených dramaturgem Jaroslavem Pourem a vedoucí redaktorkou Dagmar Maxovou. Ti dva začali formovat koncepci nového okruhu, označovaného nejdříve jako Československo 2-VKV, později jako Třetí program. Jeho krystalizačním jádrem se stala tzv. Programová skupina.“ (citát z rukopisu R. Matyše)

D. Maxová v r. 1964 byla jmenována vedoucí redakční programové skupiny pro vysílání na okruhu ČS II. - VKV. Zabezpečovala náplň zvláštního odpoledního vysílání v rozsahu cca 3 - 4 hodiny a za součinnosti s externí uměleckou radou jednotu a koordinaci večerního vysílání pro náročné posluchače. V této funkci byla jako vedoucí dramaturg rovnocenným partnerem všech hlavních redakcí ústředního studia v Praze a oblastního studia v Bratislavě. Zároveň se s účinností od 1. července stala šéfredaktorkou hlavní redakce programových okruhů.

S malým programovým kolektivem (H. Bauerová, V. Cibula, J. Pour, Z. Bouček) připravovali programovou náplň pro náročné posluchače, z jejich podnětu vzniklo mnoho programových řad: Gramotíngtangl, Plná moc pro ..., Sám doma s hudbou, kterou mám rád, Halali ad. D. M. byla spolutvůrkyní např. Antické knihovny a Etické knihovny. V průběhu srpnového vysílání 1968 řídila skupinu, která monitorovala vysílání zahraničních stanic a připravovala z něj zpravodajské materiály pro protio-kupační rozhlasovou štafetu.

Třetí program druhé poloviny 60. let nepokrytý strnil demokratizaci naší společnosti a po 69. roce se stal nepohodlný pro normalizátory. V roce 1969 požádala D. Maxová o neplacenou tvůrčí dovolenou, aby mohla dokončit knihu vzpomínek malíře Jana Zrzavého. Za předchozí rozhlasovou aktivitu byla z rozhlasu vypovězena (i když jako mnoho jiných raději „dobrovolně“ podepsala rozvázání pracovního poměru dohodou k 31. 3. 1971).

Byla výborná organizátorka a koncepční pracovníce. Už vysílání pro děti obohatila o mnoho nových programových typů a dovedla okolo sebe soustředit výrazné autory.

To platilo i po jejím návratu do rozhlasu v roce 1990, kdy se stala vedoucí redaktorkou na programovém okruhu Vltava, od následujícího roku ji ústřední ředitel Čs. rozhlasu dr. František Pavlíček pověřil řízením Programového ústředí rozhlasu. Od 1992 působila v Programovém ústředí a Dramaturgii vysílacích okruhů jako konzultant.

Dagmar Maxová spolu s Jaroslavem Pourem a dalšími byla po listopadu 1989 rehabilitována.

Po odchodu z rozhlasu v r. 1971 působila v Čs. společnosti pro hudební výchovu, dále jako fakturantka v Restauracích a jídelnách, tajemnice J. Zrzavého. Tiskem vyšla Antická knihovna, Jan Zrzavý vzpomíná, 1972-90 vydala pod cizími jmény 15 překladů a 3 samostatné knihy pohádek.

### **Prameny:**

Běhal, Rostislav, PhDr.: Kdo je kdo v 70leté historii českého rozhlasu. Praha, SRT 1992.

Jan Fuchs, Svatoslav Rychlý, Ivo Kiezlích

## Karel Krautgartner

\* 20. 7. 1922 Mikulov

† 20. 9. 1982 Kolín nad Rýnem

*Na otázky Jana Fuchse odpovídali hudební režisér Svatoslav Rychlý a hráč na bicí nástroje Ivo Kiezlích.*

Československý rozhlas ho zaměstnával jako šéfa orchestru, Tanečního orchestru, později Jazzového orchestru, psáno s „dž“, nestalo se to skokem, ale tuto věc cílevědomě připravoval více jak dva roky. Protože v roce 1956 nebo 57 opustil jako výkonný hráč Orchestr Karla Vlacha a tím začal jeho projekt, který skončil v rozhlasovém tanečním orchestru. Krautgartner měl přestupní stanici, jezdil s Ljubou Hermannovou po vlastech českých. To bylo s tou první formací, to byl rozšířený Orchestr Slávy Kunsta právě o Konopáska a Karla Velebného a s tím dělal víceméně takovou show, se kterou vystupovali po kavárnách a jezdili po zájezdech. Když opouštěl Vlacha, tak ho samozřejmě se svým záměrem seznámil a udělali takový gentleman agreement, že mu Krautgartner nebude přetahovat členy z kapely. Proto to řešil takovým přestupným způsobem a perspektivně si vytipovával další muzikanty. A druhá fáze tohoto záměru - to byl už větší orchestr, kde byli Brňáci, kam přišel kytarista Tonda Julinda, Alfa Šmíd od Broma, potom Milan Ulrich - největší hvězda a Zdeněk Pulec na trombon. To byla ta druhá formace, která měla větší obsazení, která hrála stabilně v kavárně Vltava a tam začal takový oficiální rozjezd Krautgartnerova bandu. Byl vyložený lídr už v době, kdy přišel z Brna po válce do Prahy a kdy začal vést saxofonovou sekci v Orchestru Karla Vlacha; i jako sólista převyšoval v té době saxofonové hráče o několik tříd.

Když nastoupil do rozhlasu, tak to byl taky určitý strategický tah, protože on nedělal věci nahodilě. Jak já ho poznal, byl velice rozvázný muž a jeho tahy byly spočítány jako v šachu na několik fází dopředu. Samozřejmě musel - než začal s tímto projektem - vtáhnout i lidi, kteří měli v té době určitý politický vliv, protože rozhlas v té době nespadal do působnosti Ministerstva kultury, ale přímo pod ÚV KSČ. Bylo potřeba najít zázemí, které by na půdě Československého rozhlasu pomohlo. A to si „Krautec“ vytypoval velmi dobře, proto to prošlo celkem hladce. To byla jedna věc. Druhá věc byla, že rozhlas v té době měl výrobní bázi, tj. studio A, kde orchestr nejenom zkoušel, ale především natáčel snímky a byly to snímky, které zaplavily celou tuto oblast pop-music. Začínala éra prvních snímků slavných písničků, které se dodnes ještě hrají a sólistů, kteří to zpívali a zpívají ještě dnes. To je samozřejmě spojené ještě i s generací mladých zvukařů, kteří přišli do studia A - Jirka Zobač a Milan Papírník, kteří měli k této muzice naprosto jiný vztah, než zvukaři do té doby zde působící. To byl také Krautgartnerův počin, protože když já jsem začal točit v rozhlase taneční muziku, tak neexistovali zvukoví mistři a režiséři specializovaní na tento žánr. Technické prostředky, které jsme tehdy měli k dispozici, zdaleka nebyly adekvátní k požadavkům, které měl Krautgartner: Na zvuk kapely, na způsob výroby a vše byl takový boj, protože jsme naléhali na techniku,

aby nám opatřila to a to zařízení - takový mikrofon atd., protože jsme měli představu zvuku, který jsme chtěli docílit a zkraje se to tak nedařilo.

Umění mistrů zvuku, zvukařů nebylo v tom, kolik nasadil mikrofonů, ale v tom, jak kolem stávajících mikrofonů rozesadil kapelu. U tohoto stylu hudby je to vlastně náročná, skoro neproveditelná věc - srovnat to tak, jak bychom chtěli, aby to znělo. Tak se přecházelo na to, že každý nástroj dostal svůj mikrofon, dalo se s každým nástrojem samostatně pracovat, pak už se rozrůstal počet mikrofonů u bicích nástrojů, samozřejmě to už nestačil jeden, ale byly dva tři čtyři. V začátku začala éra písničků - třeba Jó třešně zrály nebo Karel Gott když zpíval Marii, tak už základní orchestr - ten big band byl rozšířený o smyčce, sborové party, už to nešlo natočit současně. Byl to začátek playbackového systému nahrávání.

Chladil s Vlachem před touto dobou natáčeli live a do vosku, to znamenalo, že se nedalo nic opravovat. Buď se snímek povedl a byl ke koupení nebo nebyl. Je známo, že zpěváci to teď ze sebe mačkají po taktech. Když je to po taktech, tak to je ještě dobrý. Teď se to na těch digitálech točí do stop a když se třeba později nastoupí, tak se to šoupne kousek doleva, jasně, dneska to jde, je jiná doba...

Tak se vraťme k tomu Karlu Krautgartnerovi - on vytáhl tu kapelu z kavárny Vltava a převedl ji do Karlína - na podřízené musí být přísnost - měl jsem takový pocit, že u něho není nic náhodou, že všechno, co dělá, je prostě koncepčně opřeno a je to vždycky panel do velké stavby, kterou si staví. Myslím si, že jeho neštěstí byla okupace Československé republiky, protože následně se v roce 69 vzdálil a emigroval a vlastně venku neudělal žádnou díru do světa. Venku se neuplatnil a dožil se tam smutných konců, ale důležité je, že rozhlas trochu polidštil, protože skončila éra hegemonie Alexandrovců a AUSu a Státního souboru písní a tanců a řekněme Vlacha, kterému byla umožněna cesta k mikrofonu do rozhlasového vysílání, ale mnoho toho nebylo a najednou měl rozhlas svoje umělecké těleso, které bylo postaveno na roveň symfonického orchestru, na roveň rozhlasovému pěveckému sboru apod.

Snaha o zvuk, který jsme si představovali, nebyla jednoduchá, bylo to idylické v tom, že Krautgartner řekl, že tohle se mu nelíbí a že to chce takto a aby to tak bylo; všichni jsme přibližně věděli, co chce, a snažili jsme se toho docílit. Teď byla otázka, jestli to ty aparáty umožnily. Pochopitelně zkraje to nešlo, tak musel - dnešními slovy - lobbovat ve prospěch své věci a tehdy to bylo ještě složitější i v tom, že dozníval stalinismus a taneční muzika byla něco prašivého. On musel ty správné lidi na určitých postech zpracovat a vysvětlit jim, proč je potřeba takový magnetofon, takový mikrofon, a aby je