

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**PODOBY ČESKÉHO DIVADLA
V ROZHLASOVÉ PRÁCI EVY SVOBODOVÉ**

IMAGE OF THE CZECH THEATRE IN RADIO
PROGRAMMES OF EVA SVOBODOVA

Bakalářská diplomová práce

Barbora Moravcová

Filozofie – Divadelní věda

Vedoucí bakalářské diplomové práce:

Mgr. Andrea Hanáčková

Olomouc 2008

Prohlašuji, že jsem na této bakalářské diplomové práci pracovala samostatně a použila jsem jen těch pramenů, které uvádím v soupisu literatury.

Dovoluji si poděkovat své vedoucí práce Mgr. Andrei Hanáčkové za pečlivý dohled nad mou prací, za její podporu, pomoc a velkou trpělivost.

1 Úvod

Tématem mé práce jsou podoby českého divadla v rozhlasové práci Evy Svobodové, která byla v pražské Redakci rozhlasových her a dokumentu Českého rozhlasu téměř výhradní autorkou rozhlasových dokumentů a publicistických pořadů, zabývajících se divadlem osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. Autorka v řadě monografických rozhlasových portrétů a publicistických zkoumání problematiky divadel těsně po roce 1989 zmapovala část divadelního porevolučního hnutí, zásadní témata divadelních tvůrců i proměny divadelního výrazu a témat.

Práce není zamýšlena jako autorská monografie, ale nahlíží na dílo Evy Svobodové jako na možnou podobu rozhlasové reflexe divadelní práce, dění v divadelním zákulisí a úlohy a významu divadla ve společnosti. Podrobnou analýzou jednotlivých pořadů se pokouším zjistit a popsat, jak lze představit v audiální podobě například vznik divadelního představení, složitou práci scénografa, dramaturga či režiséra nebo poukázat na problematiku řízení instituce, jako je divadlo a vzdát mu hold za to, jakou významnou roli sehrálo v proměnách dějin československého státu.

Kromě toho se snažím vyšetřit schopnosti rozhlasu jako sdělovacího prostředku. A protože jsem sama recipientem neboli posluchačem, má vlastní reflexe prací Evy Svobodové není jen teoretickou studií, ale i příkladem toho, jakou měrou dokáže na příjemce působit a kolik mu toho dokáže sdělit.

Postupy svého zkoumání uvádím v kapitole **Metodologie**.

Toto téma jsem si vybrala z důvodu zaujetí rozhlasem, o který jsem se začala zajímat při účasti na semináři *Mezioborové praktikum B – Český rozhlasový dokument a fíčr*, který probíhal v akademickém roce 2005/2006 pod vedením Mgr. Anderi Hanáčkové na katedře Divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

2 Metodologie

Nyní bych ráda nastínila své postupy, východiska, o jaké prameny jsem se opírala a čemu jsem věnovala největší pozornost.

Tato bakalářská práce vznikla na základě poslechu devíti pořadů Evy Svobodové z let 1982 – 1999 v délce třicet až stodvacet minut a ve formátu Mp3. Pět z nich se úzce týká buď vzniku divadelní inscenace, anebo provozování divadla. Jsou jimi *Záznam o dorozumívání*, *Ve znamení divadla*, *Divadelní prostor je kouzlo, je to zázrak...*, *Teatrolog Zdeněk Hedbávný a Sezóna končí v červnu*. Ostatní čtyři pořady se divadelní praxi dotýkají jen okrajově a nahlíží na divadlo například z hlediska ideologie, případně se ho netýkají vůbec. Jsou to pořady *Chuť a vůně divadla*, *Návraty*, *Hra o život* a *Médium rozhlas*.

Ve svém zkoumání jsem postupovala metodou analýzy těchto pořadů a citovala jsem nebo parafrázovala myšlenky z publikací nebo referátů na téma rozhlasová publicistika a dokumentaristika, jejichž autory jsou například Alena Štěrbová, Marta Kussová, Josef Branžovský, Zdeněk Bouček aj. Zaměřila jsem se například na pojmy médium, publicistika, dokument, reportáž, ale především na pásmo a fičr. V analyzovaných pořadech jsem sledovala kompoziční prvky a postupy, které jsem se pokusila v závěru co nejjasněji shrnout, definovat, případně je lokalizovat nebo identifikovat v konkrétních dílech a ukázat tak charakter díla Evy Svobodové.

Také jsem se snažila získat rozhovor s autorkou analyzovaných pořadů.

Za tímto účelem jsem se na jaře roku 2007 s Evou Svobodovou telefonicky spojila a ačkoliv se k výše uvedeným titulům vyjádřila veskrze sebekriticky, domluvily jsme se na dalším telefonickém rozhovoru, který by se týkal její práce. Velice dlouhou dobu se mi nedařilo nové spojení uskutečnit, proto jsem autorku kontaktovala písemně. V prosinci loňského roku se kontakt zdařil a Eva Svobodová se rozhodla, že si odpověď na můj dopis rozmyslí.¹ 6. ledna roku 2008 jsem od ní obdržela dopis bez reakce na mé otázky.

Dvě telefonická vyjádření jsem získala od režisérky Hany Kofránkové, která četla komentář k většině pořadů, se kterými jsem pracovala. K otázkám, které jsem jí položila prostřednictvím elektronické pošty se ale v posledním telefonátu také odmítla vyjádřit. Záznam o rozhovoru s Hanou Kofránkovou je obsažen v kapitole **Příloha**.

Při zjišťování údajů o analyzovaných pořadech, informací o jejich vzniku a premiérách jsem spolupracovala s paní Ivetou Tomáškovou z archivu Českého rozhlasu v Praze.

¹ Z rozhovoru s Evou Svobodovou ze 4. března 2007 a 16. prosince 2007. Záznam je v archivu autorky této práce.

3 Teorie a terminologie

Rozhlasová teorie má kořeny už ve dvacátých letech dvacátého století a co se týká povahy rozhlasu, velmi se ztotožňují s myšlenkou, že „vše se děje mezi přijímačem a posluchačem, lidé mluví často odnikud a není nutné si přimýšlet prostředí.“²

Proč se ale stáváme posluchači rozhlasu? Jaká je jeho funkce? „Rozhlasem vniká do intimity, do soukromí bytu sebeuzavřenějšího před vnějším světem aktualita, palčivé otázky současnosti, společnost a kultura. (...) Rozhlas, ať je jakkoli podobný novinám, divadlu, knize, revui, koncertu atd., plní jinak jejich syntetickou funkci sociální.“, napsal jeden z prvních rozhlasových teoretiků Bernard Kosiner.³ Jiný český teoretik František Kožík pak chápe rozhlas jako prostředek pro šíření umění a popularizaci vědy.⁴ Další možnosti rozhlasu tkví například, podobně jako v literatuře, ve zdokonalování mluveného projevu posluchačů.

Pokud jde o výše naznačený vztah filmu a rozhlasu, obojí to jsou technická média a obě začínala jako divadlo. Mezi nimi a divadlem jsou sice zásadní rozdíly, ale také shody dané tím, že předvádějí děj.⁵ Ovšem na rozdíl od divadelní produkce, rozhlasová relace probíhá pouze v čase a její prostor je proto ideální. Můžeme ho vytvářet jen ve vědomí posluchače.⁶

„Film i rozhlas pracují s ‚pouhými‘ obrazy reality, zhotovenými cestou technického snímání.

² KUSSOVÁ, Marta: *Pásmo jako rozhlasový žánr*. Praha: 1984, s. 17.

³ Citováno podle ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Olomouc: 1995, s. 49.

⁴ Tamtéž, s. 59.

⁵ BRANŽOVSKÝ, Josef: *O tzv. rozhlasové specifice*. In: Sborník teoretických textů I. (60. léta). Praha: 1990, s. 1, 23.

⁶ ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Olomouc: 1995, s. 57.

Jsou to současně snímky reality i fenomény reality odcizené. (...) Parciální⁷ snímky reality utvářené už natáčením, ale hlavně vyňaté z kontextu reality jako celku a schopné vstupovat do nových kontextů a vytvářet tak nové významy a nové estetické hodnoty.“ (...) Ve filmu a v rozhlasu je vše „montážním produktem: i krajina, i zvuk, i herecký výkon.“, napsal Josef Branžovský.⁸

3.1 Terminologie

Nyní zde vysvětlím některé pojmy, které se vyskytují v mé práci. Obsáhlý výklad věnuji hodně diskutovaným pojmům fíčr vs. pásmo a zvláště rozepisuji také pojem montáž a stylizace, týkající se kompozice rozhlasového pásma a fíčru. Některé další termíny, prvky a kompoziční postupy jsou definovány a popsány v dalších kapitolách.

Médium (masmédium) je prostředek masové komunikace, který násobí veřejná sdělení a šíří je směrem k širokému, rozptýlenému, různorodému a anonymnímu publiku. Mezi média patří například rozhlas, televize, film, ale také noviny, časopisy, knihy atd. Rozhlas se zakládá na akusticko-auditivním principu. Šíří pořady slovesného, hudebního i smíšeného charakteru. Pořady zpravodajské, publicistické, vzdělávací, umělecké nebo zábavné. Pro masovou veřejnost i specifické skupiny posluchačů; například děti, ženy, sportovní fanoušky, či motoristy.⁹

⁷ Dílčí, částečný. Více viz <http://slovník-cizich-slov.uzdroje.com/?s=parcialni>. 27.12. 2007.

⁸ BRANŽOVSKÝ, Josef: *O tzv. rozhlasové specifice*. In: Sborník teoretických textů I. (60. léta). Praha: 1990, s. 19.

⁹ OSVALDOVÁ, B. - HALADA, J. a kol.: *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha: 1999, s. 104, 160.

Rozhlasová publicistika: V rozhlasové teorii a praxi se termín publicistika používá například k označení „skupiny žurnalistických žánrů analytického a dokumentárně zobrazovacího charakteru“ nebo k označení druhu slovesné tvorby, kterou řadíme mezi uměleckou a vědeckou; takže kromě racionálních argumentů a logických postupů pracuje také s metodami uměleckého zobrazení skutečnosti.¹⁰ Cílem publicistiky je vysvětlit zpravidla aktuální společenský problém, eventuelně přesvědčit posluchače pro určitou aktivitu.¹¹

Dokument (rozhlasový dokument): Význam slova dokument je svědectví, důkaz nebo doklad. Označujeme jím také seskupení žánrů, které se zakládají na principu dokumentárnosti, tedy zaznamenávání autentického zvukového svědectví o osobách a událostech. Metoda dokumentu prostupuje všemi rozhlasovými zpravodajskými a publicistickými formami. Nejčastěji se uplatňuje v publicistickém rozhovoru, reportáži a pásmu. Rozhlasový dokument obsahuje také subjektivní prvky, které vyplývají z autorova tvůrčího přístupu k tématu. Například k výběru faktů (archivních magnetofonových záznamů, citátů z písemných materiálů, svědeckých výpovědí ap.), k jejich uspořádání, interpretaci a hledání vztahů a souvislostí.¹² „Připouští se též takové zpracování starších dokumentů, jehož výsledkem je svěbytné nové dílo.“¹³

¹⁰ Tamtéž, s. 146 – 147.

¹¹ MARŠÍK, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: 1999, s. 23.

¹² Tamtéž, s.9.

¹³ Citováno podle KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: 1998, s 141.

Rozhlasová reportáž: Rozhlasovou reportáž pojmáme jednak jako svébytný rozhlasový žánr, jednak jako metodu rozhlasové tvorby. Jako žánr plní funkce zpravodajské, analytické nebo dokumentárně zobrazovací publicistiky.¹⁴ V rozhlasové reportáži jde o bezprostřední, okamžité, osobní verbální líčení události, doplněné autentickou akustičností prostředí. Reportér též využívá rozhovorů s dalšími účastníky.¹⁵ Rozhlasová reportáž má v sobě četné emocionální prvky, a proto může v popisech, líčeních a v zachycení dramatických momentů dosáhnout publicistických účinků, které jsou rovnocenné uměleckému výrazu reportáže.¹⁶

Rozhlasové pásmo „patří mezi útvary, které chtějí informovat o nějakém faktu, objevu, ale současně hledí k uměleckému výrazu.“¹⁷ Posluchač má možnost podané téma posuzovat, a proto úvod i závěr pásma často vyznívá jen jako otázka. Myslím si, že výstižně a jednoduše charakterizoval pásmo už v roce 1933 také Fritz Nothard. Definoval ho jako „vysílací jednotku, která se skládá z řady koordinovaných částí: dramatická scéna může stát vedle epické zprávy, naučný rozhovor může následovat po lyrické impresi, hudební vložka může být obklopena zvuky prostředí.“¹⁸

Obecně rozlišujeme mezi pásmem publicistickým a uměleckým. V publicistickém pásmu vystupuje do popředí informativní stránka díla. V uměleckém pásmu estetický záměr.

¹⁴ MARŠÍK, Josef: *Teorie a praxe reportáže*. In: Reportáž v tisku a rozhlasu. Sborník příspěvků ze semináře Katedry žurnalistiky IKSŽ FSV UK a Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. Praha: 1997, s. 43.

¹⁵ OSVALDOVÁ, B. - HALADA, J. a kol.: *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha: 1999, s. 156.

¹⁶ BRANŽOVSKÝ, Josef: *Publicistická a umělecká stylizace skutečnosti*. Sešit rozhlasové teorie 4. Praha: 1996, s. 39.

¹⁷ KUSSOVÁ, Marta: *Pásmo jako rozhlasový žánr*. Praha: 1984, s. 61.

¹⁸ Citováno podle KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: 1998, s. 135.

Podle převažujícího prvku rozlišujeme například pásmo reportážní, portrétní, pásmo veršů aj. Z hlediska celkového smyslu díla dochází k dělení na pásma naučná, zábavná anebo populárně vědecká. Pokud posuzujeme také obor, jakým se autor v pásmu zabývá, členíme pásma na historická, přírodovědná, kulturněhistorická a další.

V pásmu nacházíme rozmanité kompoziční postupy. Časové roviny a jednotlivé prvky pásma jsou řazeny v jiné časové posloupnosti než byly natočeny. Myšlenky se evokují, zdůrazňují a konfrontují. Uplatňuje se zde například retrospektiva. Posлуhač je v úvodu pořadu seznámen s výsledkem děje nebo je mu určitá teze vysvětlena až jeho vývojem.

Často v pásmu vystupuje autor, který se dělí s posluchačem o vlastní zkušenosti, pocity a názor na zobrazovanou skutečnost. Buď je zastoupen vypravěči nebo se sám objevuje v roli vypravěče a organizujícího činitele v jedné osobě, případně vysvětluje vztahy mezi jednotlivými prvky a motivy rozhlasového díla.

Zvlášť nutným požadavkem je zvuková sugestivnost. Zvuk plní důležitou funkci vyjádření času, prostoru, charakteru prostředí a postav, případně nahrazuje pauzu. Hudba je pak v rozhlasovém pásmu nositelem děje. Ilustruje ho nebo předznamenává, akcentuje určitý okamžik děje anebo stupňuje, případně zmírňuje jeho napětí. Obdobnou funkci může mít ale i nehudební zvuk.¹⁹

Fíčr²⁰: V překladu z anglického jazyka znamená slovo *fíčr* něco výjimečného, charakteristický rys apod. Kromě toho jde o anglický výraz pro rozhlasové pásmo, který se objevil už několik let před druhou světovou válkou.

¹⁹ KUSSOVÁ, Marta: *Pásmo jako rozhlasový žánr*. Praha: 1984, s. 12, 23, 34, 51 – 52, 79 – 80, 83.

²⁰ Z několika různých tvarů anglického slova „feature“, které se vyskytují v české odborné literatuře volím tvar „fíčr“.

Pořady v sobě mísí vyprávění, rozhovory, záznamy řeči, zvuku a dramatické rekonstrukce. Stručně řečeno, fíčr zprostředkuje posluchači „obsáhlé, lehce sluchem vnímatelné zpodobení daného tématu s použitím informace, dokumentace, názorné akustické ilustrace.“, napsala dvojice teoretiků Kurt Koszyk a Karl Pruys.²¹

Jednoduchý a příznačný citát o úloze fíčru použila ve své práci *Pásmo jako rozhlasový žánr* Marta Kussová: „Pre fíčr sa žiada subjektívne videnie objektívnych skutočností.“²²

Zdeněk Bouček do jisté míry ztotožňuje fíčr s **reportáží**. Respektive reportáž s fíčrem. Dokonce jej identifikuje s dokumentem: „Tak tohle si reportáž přenesla k žánru, v nějž se částečně přetransformovala – k dokumentu alias fíčru. (...) Hlavním dělícím prvkem bývá role reportéra – ve fíčru ustupuje subjekt do pozadí a aktivní roli přebírá objekt. Je to tedy obráceně, než u reportáže.“²³ Alena Štěrbová zase sjednocuje fíčr s **pásmem**.²⁴ Velmi podobně, ale víc konkrétně a pregnančněji se vyjádřil Josef Branžovský, který považuje pásmo a fíčr za dva stupně či odstíny. Fíčr hledá formu novou, zatímco pásmo používá spíš tradiční a tím méně působivé postupy. Shrnuje, že „pásmo i fíčr využívají stejných skladebných principů a liší se od sebe jen mírou námětového objevitelství a stupněm přetváření fakticity v tvar, tradičnosti a novátorstvím.

²¹ Citováno podle KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: 1998, s 139- 140.

²² Překlad ze Slovenštiny: „Po fíčru se požaduje, aby subjektivně viděl objektivní skutečnosti.“. Citováno podle KUSSOVÁ, Marta: *Pásmo jako rozhlasový žánr*. Praha: 1984, s. 21.

²³ BOUČEK, Zdeněk: *Rozhlasová reportáž 60. tých a rozhlasová reportáž 90. tých let*. In: Reportáž v tisku a rozhlase. Sborník příspěvků ze semináře Katedry žurnalistiky IKSŽ FSV UK a Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. Praha: 1997, s. 55.

²⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena: „*Rozhlasová inscenace*“. Olomouc: 1995, s. 116.

A protože je míra onoho 'makingu' věcí subjektivního hodnocení, nebude nikdy hranice mezi pásmem a fíčrem jasná a určitá.““ Proto charakterizuje fíčr jako „,rozhlasové pásmo, které překračuje libovolný jiný publicistický žánr nevšedním osvětlením tématu a jeho osobitým kompozičním řešením. Pracuje převážně montážní metodou nebo spojením souvislého či členěného vyprávění s funkčním zvukem nebo hudbou.““²⁵

Podle Zdeňka Boučka je ve zkoumání fíčru ještě mnohé před námi. Například naučit se rozlišovat co je fíčr a co je reportážní pásmo, ve kterém byly užity literární prvky. Shledává, že v některých oblastech jsme velmi zaostalí, protože jsme byli dlouho odloučeni od světových trendů. Hlavní pojmy byly proto vykládány jinak.²⁶

Martin Kolář, z jehož diplomové práce zde cituji dokonce píše, jak na jedné z přehlídek REPORT zaslechl ze zákulisí rozhlasových pracovníků, že „,všichni chtějí dělat fíčr a nikdo neví, co to je.““²⁷

Montáž je v rozhlase chápána jako jeden z hlavních (ne-li hlavní) vyjadřovacích prostředků. V montáži jde o skládání jednotlivých složek tak, aby na jejich spojích vznikala nový význam. Spodní hranicí jsou pouze dva prvky. V extrémním případě mohou být oba prvky neslovní. Ale i vynikající pásma nebo fíčr vystačí s jedním vypravěčským hlasem a druhým prvkem zvukovým nebo hudebním.

²⁵ Citováno podle KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulty JAMU Brno. Brno: 1998, s. 137, 144.

²⁶ BOUČEK, Zdeněk: *Ať procitne český feature*. Rozhlasová práce 1992, č. 1, s. 11 - 12.

²⁷ Citováno podle KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: 1998, s. 140.

Spojení slova, hudby a zvuku ve výslednou kompozici prošlo vývojem od prostého řazení vedle sebe (tedy střídání slova a hudby), přes podkresové použití hudby pod slovo až po občasně snahy po maximálním využití všech složek.²⁸ Řeč je o montáži horizontální (řazení a spojování jednotlivých zvukových záběrů za sebou) a montáži vertikální (spojování zvuků mixáží).

„Síla montáže je v tom,“ píše Ejzenštejn, že „divák nejenže vidí zobrazitelné prvky díla, on zároveň prožívá dynamický proces vznikání a ustalování obrazu tak, jak jej prožíval autor. (...) Každý divák, jak to odpovídá jeho individualitě, po svém, ze své zkušenosti, z hlubin své fantazie, z pletiva svých asociací, z předpokladů své povahy, morálky a sociální příslušnosti tvoří obraz podle těch přesně seřízených vyobrazení, jež mu napověděl autor, vedoucí ho neústupně k poznání a prožití tématu. Je to týž obraz, který vymyslel a vytvořil autor, ale tento obraz je zároveň dílem i vlastního tvůrčího aktu divákova.“²⁹

Stylizace je metoda postižení skutečnosti. Josef Branžovský proto označuje za stylizaci také dokument.³⁰ Jedná se o přístup k realitě, který „utváří rukopis autora, míru autenticity, nadsázky či patosu v jeho pořadech. Tím také vznikají nové autorské postupy, které nutně musí bořit staré hranice a překračovat meze žánrů, bez ohledu na definice a charakteristiky teoretiků.“³¹

²⁸ Tamtéž, s. 129, 130, 133.

²⁹ Citováno podle KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: 1998, s. 130 - 131.

³⁰ Více o tomto tématu BRANŽOVSKÝ, Josef: *Publicistická a umělecká stylizace skutečnosti*. Sešit rozhlasové teorie 4. Praha: 1996, s. 11 - 12.

³¹ KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: 1998, s. 142.

Na závěr této kapitoly bych ráda dodala, že i když každý teoretik přichází s vlastní originální definicí a z jejich výčtu je zřejmé, že mnohé si dokonce odporují, považovala jsem za vhodné a důležité je zde všechny uvést. Se všemi totiž určitým dílem souhlasím a z každé z nich jsem si něco osvojila a pokoušela jsem se tak nazírat na analyzované pořady různými pohledy i s vědomím rozdílnosti těchto definic.

4 Analýza vybraných pořadů Evy Svobodové

V následujících kapitolách se věnuji detailní deskripci a rozboru jednotlivých pořadů. Zabývám se jejich tématem, kompozicí a vztahy a souvislostmi, které v pořadech nacházím. První tři analýzy se týkají českých uměleckých osobností, další pak vzniku divadelní inscenace, řízení divadla a „sametové revoluce“.

4.1 Divadelní prostor je kouzlo, je to zázrak...

Dílo vypráví o architektu, scénografu, profesoru Josefu Svobodovi.³² Z poslechu pořadu se dozvídáme, že v době jeho vzniku se nacházel na pozici hlavního scénografa Národního divadla, uměleckého šéfa Laterny magiky a byl čerstvě angažován milánským Piccolo Teatro v Itálii, kde se, jak sám říká, dělá divadlo s posedlostí, která je i jemu vlastní. Do té doby vytvořil téměř šest set scénografií. Ovšem přibližně jen padesát z nich hodnotí jako zdařilé. Získal osmadvacet cen a vyznamenání, z toho tři tituly Doktor honoris causa.

V pořadu je užito výpovědí respondenta, hudebních předělů a citace z textů, o kterých se hovoří buď jako o předmětu uměleckého zpracování, nositeli ideje anebo jde o naučnou literaturu. Ukázky čte průvodkyně pořadem Hana Kofránková. Komentáře a hudební vsuvky zde nemají žádné pevné umístění a zaznívají nepravidelně. Takřka celý pořad je věnován vyprávění Josefa Svobody. Jen v úvodu zazní z úst Hany Kofránkové několik biografických údajů z jeho života.

³² * 10. května 1920 v Čáslavi, † 8. dubna 2002 v Praze. Více o tomto tématu viz ŽÁK, Jiří: *Expozice scénografa Josefa Svobody*. <http://www.cmuz.cz/Muzeum/svoboda.htm>. 26. 3. 2008.

Pak už vstoupí do děje jen dvakrát, aby posluchači ozřejmila o čem respondent hovoří. Atmosféru Svobodova povídání dokreslují několikavteřinové pasáže vážné hudby.

Po krátkém hudebním úvodu začíná Josef Svoboda své vyprávění. Vyznává se z velké záliby v Giuseppe Verdim a hovoří o tom, jak se podílel na jeho uvedení na mnohá evropská jeviště. Nejprve to byla Velká opera Divadla 5. května v Praze a opera *Trubadůr*³³. Pak už následovala představení mimo Československo: v Německu, Švýcarsku nebo londýnské opeře v okrsku Covent Garden.

Josef Svoboda o sobě mluví jako o plachém člověku. Se zájmem ale vypráví o řadě lidí s nimiž spolupracoval a o mnohých se s laskavým tónem v hlase vyjadřuje jako o svých přátelích. Patří mezi ně osobnosti světového divadla a dramatu jako byli režisér Götz Fridrich, herec Královského shakespearovského divadla a Old Vic Theatre Sir Lavrence Olivier nebo švýcarský dramatik Friedrich Dürrenmatt. K řadě jeho inscenací vytvořil Josef Svoboda scénu. Patří k nim například *Návštěva staré dámy*. Kromě toho, že v této hře našel Josef Svoboda zvlášť velké zalíbení, spolupracoval na jejím inscenování s Alfrédem Radokem. Inscenace ale nakonec na jeviště uvedena nebyla, protože to Národní divadlo nepovolilo. Za ní následovali *Fyzikové*³⁴ v Komorním divadle nebo *Novokřtělci*³⁵ v režii Jiřího Macháčka. Při jejich premiéře se osobně setkal s Dürrenmattem poprvé.

O scénografii k díle *Novokřtělci* hovoří umělec jako o „Divadle Svět“.

³³ VERDI, Giuseppe: *Trubadůr*. Velká opera 5. května, Praha 1974. Více o tomto tématu viz *Cesta za světlem*. Praha, Divadelní ústav v Praze 1995.

³⁴ DÜRRENMATT, Friedrich: *Fyzikové*. Komorní divadlo Praha, Praha 1963. Více o tomto tématu tamtéž.

³⁵ DÜRRENMATT, Friedrich: *Novokřtělci*. Národní divadlo, Praha 1968. Více o tomto tématu viz PTÁČKOVÁ, Věra: *Josef Svoboda*. Praha: 1984, s. 48.

Podle jeho slov šlo o obrovskou dřevěnou kouli, která pojímala rekvizity, galerii, hrací prostor i oponu a zabírala celé divadlo. Popisuje také scénografii k Mozartově opeře *Don Giovanni*³⁶. Se zatajeným dechem, leč s důrazem, upozorňuje na každý detail a podrobně vypráví o tom, jak rozdělil v divadelní terminologii tzv. „šikmu“ na tři šachovnice, tři jevištní prostory s šachovými figurami, se kterými pohyboval soubor tanečníků.

Vedle scénografie se Josef Svoboda věnoval také režii. Režíroval například Dürrenmattova *Minotaura*.³⁷ Toto dílo věnoval Friedrich Dürrenmatt Josefu Svobodovi nejen v tiskové podobě s písemným věnováním, ale též s autorskými právy jako autor režisérovi. Jak je z poslechu znát, o *Minotauru* se Josef Svoboda vyjadřuje s velkou pietou jako o básni a o své práci na jeho režii hovoří se skromností a výrazem pocty, že mu dramatik svůj text svěřil. Svobodova inscenace tohoto filozofického dramatu o hříčce přírody, přírodním omylu, bájném vyvrheli, člověku zvířeti Minotauru, který žil i umřel bez přátel, byla podle slov Josefa Svobody vyvrcholením jejich přátelství. Pár dnů před premiérou Friedrich Dürrenmatt zemřel.

Každý svůj výtvar popisuje respondent se stejně velkým zanícením, jak velkolepé se zdá být z vyprávění i jeho dílo. Už od samého počátku jeho povídání je znát, že v sobě nezapře nekompromisního a zapáleného kumštýře, stejně jako velkého nadšence a maximalistu, který při práci vždy míří k jedinečnosti. (Buď všechno nebo nic. Risk je zisk a bez neúspěchu není pokroku. Nelze jít kupředu. To všechno vyznívá z jeho slov.)

³⁶ MOZART, W. A.: *Don Giovanni*. Brémy, 1996. Více o tomto tématu viz PTÁČKOVÁ, Věra: *Josef Svoboda*. Praha: 1984, s. 98.

³⁷ DÜRRENMATT, Friedrich: *Minotaurus*. Laterna Magica, Praha 1989. Více o tomto tématu viz BOKOVÁ, Kateřina: *Laterna Magica, zahájení aktivity 1958*. <http://www.musicologica.cz/slovník/hesla.php?op=heslo&hid=4866>. 6. 1. 2008.

Z každého slova i nádechu, který mu předchází je cítit nadšení a láska, kterou ke svému řemeslu chová, a ke které se také v pořadu otevřeně přiznává. I přes svůj velký potenciál, o kterém vypovídá nejen tento pořad, ale také již zmiňovaná řada mezinárodních ocenění, nechává nahlédnout do svého tvůrčího myšlení a dělí se s posluchačem o své nápady, aniž by se od nich distancoval. (Jako se někteří umělci mnohdy pyšně až s pózou od svých děl a úloh distancují s tím, že jen hrají cizí role nebo interpretují či reprodukují cizí životy). Josef Svoboda se ke svým pracím hrdě hlásí a ztotožňuje se s nimi.

Skoro s dětsky umíněným výrazem nelibosti v hlase říká, že ho nebaví dělat scénografii jako obrazy, ale jako prostor. Svým líčením však dává vzniknout ve fantazii posluchače jednomu obrazu vedle druhého. Tyto obrazy udržují posluchačovu imaginaci v pozornosti a neustálém napětí. Josef Branžovský o imaginaci napsal: „Imaginace neobsahuje pouze obrazy. Je dokonce sporné, pokud se jedná o konturované obrazy a nakolik o pouhé procesy napětí.“ Existují tři typy představivosti: „představy herců v jejich civilních podobách, „představy živé a opravdové“ a konečně představy bez obrysů ..., spíš jen chápání zvuků a slov v pomyslném prostoru ničeho nevyjadřujícím“.³⁸ Celé Svobodovo líčení působí takřka ohromujícím dojmem. Přestože jeho poslední slova, která v pořadu zazní, jsou: „Já nechci ohromit nikoho. Ohromit nechci.“

V otázce toho, jestli nám audiální médium a audiální dílo, potažmo tento pořad, podává dostatečný obraz osobnosti scénografa Josefa Svobody soudím, že ano.

³⁸ BRANŽOVSKÝ, Josef: *O tzv. rozhlasové specifice*. In: Sborník teoretických textů I. (60. léta). Praha: 1990, s. 5 - 6.

Rozhlasový pořad pochopitelně nedisponuje skutečným obrazovým materiálem, ale lidská fantazie je ho schopna do jisté míry nahradit. Zvláště pak, je-li pořad deskriptivní jako tento. Jeho popisnost je navíc podpořena hudebními vsuvkami, které v posluchači vyvolávají dojem, že se nutně vztahují k tomu, o čem respondent právě promluvil a dávají tak jeho fantasijským obrazům další rozměr. Schopnost Josefa Svobody detailně popsat obraz a vizualizovat slovem prostor i představu vede posluchače bezpečně a srozumitelně. Ale i kdyby tuto moc neměl, název pořadu i respondent zdůrazňují, že nejde o obrazy, ale o prostor. Především máme tu čest seznámit se s výjimečným umělcem a nahlédnout do jeho tvůrčího myšlení i hluboko do jeho duše. A to nejen díky tomu, jak je sdílný a otevřený, ale zejména díky audiálnímu médiu.

Jako je hluchoněmý člověk odkázán na svůj zrak, aby tak mnohdy viděl co lidé vybavení sluchem nevidí, tak se i posluchač audiálního díla, který zaměstnává jen jeden smysl, mnohem lépe soustředí na jeho téma, na složky v díle obsažené i jeho sdělení. Má tak, možná, příležitost porozumět mu stejně dobře, ne-li lépe, než kdyby vnímal médium audiovizuální. Podobně o tom přemýšlí i Miroslav Rutte, který napsal: „Rozhlas (...) v lecčems nahradí uším, co vzal očím.“³⁹ Josef Branžovský je pak toho názoru, že „pouze sluchové /ale i pouze vizuální vnímání v němém filmu/ vyvolává tendenci docelit si vjem. Ne však cestou konkrétních představ, ale mnohotvárnou nekonstruovanou imaginací, bohatší a více vzrušující, než jakákoliv konkrétní představa.“

³⁹ ŠTĚRBOVÁ, Alena: „*Rozhlasová inscenace*“. Olomouc: 1995, s. 29.

Ale „o aktivním, či pasivním vnímání (...) nerozhoduje ani tak druh média, jako druh tvorby, charakter díla a samozřejmě charakter recipienta“⁴⁰

Domnívám se, že víc než představit posluchači jevištní prostor Josefa Svobody šlo autorce o to, představit posluchačům jeho vnitřní divadelní prostor. Dramatický tvůrčí prostor. Každodenní duševní pochody a běžné konflikty, které se odehrávají v něm samotném a odrážejí se v jeho práci. Jako téma uměleckého zpracování tak autorka zvolila spíš jeho osobnost.

Ve způsobu práce s tématem přátelství, které se ukáže být klíčovým pojmem pořadu, je možné uvidět autorský subjekt ve smyslu autorského pohledu na osobnost Josefa Svobody. Časová posloupnost je v pořadu záměrně narušena. Poprvé zazní název *Minotaurus* v úvodu pořadu jako poslední z výčtu scénografií Josefa Svobody. Zdánlivě nesouvisle na to navazuje vyprávění na téma přátelství v práci. Teprve ve druhé polovině pořadu, krátce před tím, než Josef Svoboda dopoví své vyprávění o Friedrichu Dürrenmattovi, cituje Hana Kofránková z dramatu *Minotaurus* řádky, vyprávějící o Minotaurově snění o přátelství. Posluchač si v tomto okamžiku uvědomuje provázanost tématu přátelství s Minotaurem, Josefem Svobodou a Friedrichem Dürrenmattem.

Přátelství, které Josef Svoboda chová k lidem i nehmotným věcem jako jsou práce a divadlo se ukazuje být ideou a jakýmsi leitmotivem pořadu. Protože na přátelství, které z něj tolik vyzařuje klade Josef Svoboda ve svém povídání největší důraz.

⁴⁰ BRANŽOVSKÝ, Josef: *O tzv. rozhlasové specifické*. In: Sborník teoretických textů I. (60. léta). Praha 1990, s. 10, 23.

4.2 *Teatrolog Zdeněk Hedbávný*

Pořad je portrétem českého dramaturga, publicisty a pedagoga Zdeňka Hedbávného⁴¹. Portrét byl vytvořen za pomoci jeho blízkého přítele, spolužáka a kolegy Jana Kačera.

Hlavním tématem pořadu jsou studia Zdeňka Hedbávného na DAMU v Praze a jeho první angažmá, v divadle Petra Bezruče v Ostravě, kde působil spolu s Janem Kačerem a jinými. Takřka veškerý čas svého pořadu věnovala autorka vyprávění vzájemně se doplňujících respondentů. Mezi nimi Zdeňku Hedbávnému, Janu Kačerovi nebo neznámému redaktoru knih, které Zdeněk Hedbávný napsal. Autorka se prostřednictvím průvodkyně pořadem Hany Kofránkové hlásí o slovo hlavně v úvodu, aby svého ústředního respondenta představila a v závěru, aby se s ním rozloučila jako příznivkyně Zdeňka Hedbávného spisovatele. V díle je použito jednoduchého hudebního aranžmá, krátký jingle s východoasijským motivem.

Zdeněk Hedbávný hovoří například o tom, jak si vybíral své budoucí povolání a jaká byla jeho cesta k vysokoškolskému vzdělání v oboru „divadelní dramaturgie“ na DAMU v Praze. Vypráví o nelehkém poslání dramaturga, který je „součástí divadla, ale nikdy se neukáže na jevišti. Celá jeho práce je mimo kulisy, za kulisami. Je prostě za, ale je taky před.“, zamýšlí se autorka prostřednictvím Hany Kofránkové na téma „dramaturg“.

⁴¹ *8. května v Praze, † 2003. Více o tomto tématu viz <http://fialka.svkos.cz/cgi-bin/new/k6?ST=03&SID=0031EA5231&L=00&KDE=019&RET=Hedb%C3%A1vn%C3%BD%2C+Zden%C4%9Bk%2C%5C%5C+1936%2D>. a http://www.kfbz.cz/katalog/zaznam.php?detail_num=16139&vers=1&lang=cze. 26. 3. 2008.

Jan Kačer nostalgicky vzpomíná na jejich společná studia na DAMU, společné „hledání a nacházení pravdy“ během šesti let v divadle Petra Bezruče a upozorňuje na umělecký vývoj Zdeňka Hedbávneho. Poslední sezónou tohoto hledání byla sezóna roku 1964/65. Vzájemná motivace pak přestala účinkovat, a tak se členové souboru rozešli za jiným angažmá. Mnozí do nově vznikajícího Činoherního klubu nebo do Divadla S. K. Neumanna apod. Zdeněk Hedbávny přijal nabídku angažmá do Národního divadla v Praze, kam byl hlavním dramaturgem profesorem Františkem Götzem angažován jako druhý dramaturg. Spolupráce s ním ho velmi obohatila a umožnila mu být, ještě před jeho třicátinami, dramaturgem hereckých osobností jako byl Ladislav Pešek, Stanislav Neuman nebo Zdeněk Štěpánek. Nejráději však vzpomíná na angažmá v divadle v Chebu, kde byl v letech 1981 – 86. Vzpomíná na duchovní velikost tohoto divadla, jeho snahy a ambice být víc, než oblastním divadlem.

Portrét Zdeňka Hedbávneho je zakončen krátkým profilem tří jeho knih, které patří mezi autorčiny oblíbené. Jsou jimi tituly *Alfréd Radok: zpráva o jednom osudu*⁴², *Divadlo Větrník*⁴³ a *Ladislav Pešek/ Tvář bez masky*⁴⁴.

Autorka v tomto pořadu zvolila jednoduchý kompoziční rámec vyprávění se stejně jednoduchými a krátkými hudebními předěly, které použila přibližně tak, jako když v psaném textu děláme odstavce nebo píšeme tečku za větou.

⁴² HEDBÁVNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok: zpráva o jednom osudu*. Praha 1994. Více o tomto tématu viz <http://fialka.svkos.cz/cgi-bin/new/k6?ST=41&SST=10&L=00&SID=001AEC095C&START=000000&SORT=00U&SEMAFOR=1>

⁴³ HEDBÁVNÝ, Zdeněk: *Divadlo Větrník*. Praha 1989. Více o tomto tématu viz tamtéž.

⁴⁴ HEDBÁVNÝ, Zdeněk: *Ladislav Pešek / Tvář bez masky (skutečnost a sen)*. Praha 1986. Více o tomto tématu viz tamtéž.

Střídmým užitím uměleckých složek, komentářů, faktografických poznámek a tím, že dala velký prostor respondentům, docílila Eva Svobodová toho, že pořad vyznívá jednoduše, obyčejně, a proto přístupně a tím i velmi sympaticky.

Na začátku povídání o Zdeňku Hedbávném Jan Kačer říká: „O lidech, kteří se nějakým způsobem proslaví se mluví většinou s odstupem a vzniká dojem, že to byli odjakživa vážní lidé.“ Tento portrét ovšem ukazuje Zdeňka Hedbávného ve velmi „prostém“ světle. Samozřejmě je to způsobeno také tím, jak o něm hovořili a jakými lidmi, jakého naturelu dotazovaní byli.

4.3 Ve znamení divadla

„Dokumentární pásmo“ *Ve znamení divadla* je součástí pořadu *Páteční večer s Miroslavem Macháčkem*⁴⁵ z cyklu *Páteční večery*. *Ve znamení divadla* je portrét jedinečné a významné osobnosti českého divadla, herce a režiséra Miroslava Macháčka. Vypráví o velkém nadšení tohoto muže pro divadlo a herectví a líčí jeho úzké sepětí s Thálií. Vrací se k jeho hereckým a především režisérským začátkům, vzpomíná na inscenace, které režíroval, ve kterých hrál nebo je zároveň režíroval a účinkoval v nich. Pořad rovněž podává svědectví o tom, jak se zapsal do povědomí svých diváků, divadelních kritiků a ostatních umělců. Laskavé vyznění pořadu je důkazem toho, že se na Miroslava Macháčka vzpomíná s úctou a respektem.

Pořadem provází Hana Kofránková a herec Michal Pavlata. Zaznívají v něm kratší i delší ukázky z některých představení, s nimiž měl Miroslav Macháček co do činění jako herec, režisér nebo jak už bylo řečeno, herec a režisér v jedné osobě. V pořadu je použita osobní výpověď Miroslava Macháčka a citována slova pozitivní kritiky. Portrét je též vhodně a skromně doplněn písněmi z inscenace *Naši furiantí*⁴⁶ podle Ladislava Stroupežnického a jiným hudebním doprovodem.

Tři písně zaznívají hned v úvodu pořadu.

⁴⁵ SVOBODOVÁ, Eva: *Páteční večer s Miroslavem Macháčkem*. Český rozhlas 3 Vltava, 12. února 1999.

⁴⁶ Inscenace *Našich furiantů* v úpravě a režii Miroslava Macháčka měla premiéru 13. března 1979 v Tylově divadle v Praze. 14. června 1983 měla derniéru. Pak už se opona Tylova divadla nezvedla, jak je v pořadu řečeno, celých osm let. Divadlo bylo zrekonstruováno a přejmenováno zpět na Stavovské divadlo. Více o tomto tématu viz <http://congravel.blog.cz/0702/historie-history>. 3. 12008.

Mezi písněmi autorka prostřednictvím moderátorky Hany Kofránkové popisuje obraz ve stoje aplaudujícího obecnstva, hovoří o svém osobním pocitu nadšení a vlastenectví, který v ní derniéra vzbudila a zamýšlí se nad tím, jestli na její city zapůsobily víc výkony herců nebo něha linoucí se z lidových písní, které v představení zazněly. Zmiňuje také, že sám režisér Macháček se o tomto dni vyjádřil jako o svátku divadla. I když jen ze záznamu, sami máme možnost pocítit, jak působivé a „chytlavé“ písně to jsou.

Po tomto úvodu následují biografické informace o Miroslavu Macháčkovi, stručně popisující jeho studia herectví na Pražské konzervatoři, kde se v něm zrodil režisér a mapující cesty za divadlem do Pardubic, zpátky do Prahy do Realistického divadla, do Českých Budějovic, do Městských divadel pražských a do Národního divadla v Praze, jehož členem se stal v roce 1959. Následuje rychlý výčet reží, které vytvořil pro českou první scénu. Od *Půlnoční mše* Petera Karvaše⁴⁷ přes Čapkovu *Bílou nemoc*⁴⁸, až k Shakespearovu *Hamletovi*, který měl premiéru 13. dubna 1982 ve Smetanově divadle.

Za výčtem prací Miroslava Macháčka pro Národní divadlo následuje záznam z poslední čtené zkoušky inscenace *Hamleta* v Tylově divadle v Praze. Režisér Macháček v něm předstoupí před svůj soubor s příspěvkem od diváka. Ten mu posílá v dopise variaci na Moliérova *Lakomce* a Shakespearova *Hamleta*.

⁴⁷ KARVAŠ, Peter: *Půlnoční mše*. Tylovo divadlo, 4. 12. 1959. <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=1402&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>. 27. 10. 2007.

⁴⁸ ČAPEK, Karel: *Bílá nemoc*. Tylovo divadlo, 21. 2. 1980. <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=901&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc&sz=0&zz=OPR&fo=000>. 9. 11. 2007.

V ní se odehrává dialog lakomce Harpagona s králem Fortinbrasem a Hamletovým přítelem Horatiem. Režisér jej brilantně odpřednáší všem přítomným a společně s nimi se textem počne zaobírat. Z poslechu tohoto reportážního záběru je jasné, že nejde jen o záznam práce režiséra s herci. Především v něm lze uslyšet a identifikovat komunikaci hlediště s jevištěm ještě v zárodku, dosud mimo prostor vlastního divadelního sálu.

Herec Michal Pavlata a Hana Kofránková pak citují ze dvou recenzí, vzdálených od sebe více než dvacet let. V první z nich, z červnového vydání časopisu *Divadlo* z roku 1965 se o Miroslavu Macháčkovi píše jako o podílejícím se na herectví doby a zároveň je v ní striktně vylučován z obce umělců, „kteří si své umění nepřipouštějí, protože je pro ně pouze prostředkem k uspokojení, ke slávě a k penězům.“, cituje z článku Michal Pavlata. Článek pak pokračuje o Macháčkově sebedestruktivní vášni pro divadlo a jeho souznění s divadlem. „Snad se najde někdo, kdo vysvětlí kouzlo jeho herectví.“, řekne Hana Kofránková. Kdo jiný by ho ale vysvětlil lépe než sám herec? „Největší nebezpečí divadla je opakování.“, říká Miroslav Macháček na srozuměnou.

Pro ilustraci Macháčkova velkého potenciálu nejen hereckého, ale zejména režijního, vzpomíná autorka na to, jakou silou Miroslav Macháček vládl na jevišti hercům při zkoušení inscenace *Hamleta* na půdě Smetanova divadla. Popisuje, jak vystoupil na jeviště jako herec, sám sebou obsazen do role člena herecké skupiny, kterou si ve hře najímá princ Hamlet. „Zdalo se, že nehraje divadlo, že prostě v tom jevištním prostoru bydlí. Že tam žije.“, cituje Hana Kofránková autorku.

Následuje výčet inscenací a rolí, které v nich Miroslav Macháček ztvárnil na jevišti Národního divadla v Praze, Činoherního klubu nebo Laterny Magiky. Za ním následuje stručný popis některých z nich. Mezi nimi například role Jegora Semenyče v inscenaci *Černý mnich* A. P. Čechova⁴⁹. „Miroslav Macháček nehrál Jegora Semenyče rád.“, konstatuje s vážným tónem v hlase Hana Kofránková. Znamená to něco? Nevím. Poté zazní ukázka z inscenace Gorkého povídky *Psoty lopoty* z představení *Milovat znamená žít*⁵⁰ v pražské „Viole“. Byla o Maximu Gorkém. V ní Miroslav Macháček vystoupil s Evaldem Šormem, Janem Kačerem a Ninou Divíškovou. Po akustické stránce působí tato nahrávka dojmem tzv. „fiktivního dokumentu“⁵¹. Tzn. ukázky, dotáčené s herci v nahrávacím studiu. Jako poslední zazní část z dalšího představení ve „Viole“; *Z díla F. M. Dostojevského*⁵², ve kterém hrál Miroslav Macháček postavu Dostojevského a také v ní režíroval Evalda Šorma, Jana Kačera a Janu Hlaváčovou. Autorka hodnotí toto představení jako nejkrásnější, které se ve „Viole“ odehrálo. Pak Hana Kofránková promluví o posledních dnech Miroslava Macháčka na lůžku. 17. února 1991 se jeho čas naplnil. Na závěr zazní ženský zpěv písně z inscenace *Naši furianti*.

Po rychlém výčtu některých režii Miroslava Macháčka pro Národní divadlo se autorka pozastavuje nad tím, že po Shakespearově *Hamletovi* dlouhých šest let v ND nic nerežíroval.⁵³

⁴⁹ ČECHOV, A. P.: *Černý Mnich*. Laterna Magika, 3. 11. 1983.

⁵⁰ GORKIJ, Maxim: *Psoty lopoty*. Poetická vinárna Viola, 4. 12.1978.

⁵¹ KUSSOVÁ, Marta: *Pásmo jako rozhlasový žánr*. Praha: 1984, s. 62 - 63.

⁵² ŠORM, Evald: *Z díla F. M. Dostojevského*. Poetická vinárna Viola, 28.2. 1983.

⁵³ M. Macháček byl kvůli svým politickým proti-stalinistickým postojům v roce 1951 obviněn z nepřátelské činnosti a musel opustit své angažmá v divadle

Poslední ukázka, která v pořadu zazní je z představení *Z díla F. M. Dostojevského*, ve kterém Miroslav Macháček ztvárnil Dostojevského. V záznamu se praví, že byl Dostojevskij šest let ve vyhnanství na Sibiři. Určitá podobnost s osudem režiséra Miroslava Macháčka v Národním divadle je zde proto patrná. Zvláštní pozornost věnuje autorka následujícím replikám postavy F. M. Dostojevského: „Co se to stalo s mou duší, vírou, rozumem a srdcem za všechna ta léta, to se nedá vyslovit. Toužil jsem jako vyschlá tráva po víře. A nacházel jsem ji vlastně. Protože v neštěstí a utrpení se zjasňuje pravda. Strašná muka mě stála a stojí i teď tato touha věřit. Která je tím silnější v mé duši, čím je mi hůře.“ „Mně není proč litovat. Neprahnu po veselí, nýbrž po smutku a slzách.“ Autorka mezi ukázkami také uvádí, ze kterých částí inscenace citovaná slova pocházejí. Tento uvážení a záměrný výběr slov postavy F. M. Dostojevského nakonec ukazuje režiséra ve světle nebo spíš ve stínu jakéhosi rytíře smutné postavy.

Pořad tedy nabízí audiální obraz výrazného člověka a umělce, který máme možnost utvořit si sami zejména díky poslechu ukázek z některých představení, které se tak stávají přehlídkou jeho režisérské i herecké práce. Stejně velkou úlohu v pořadu sehrávají vzpomínky autorky, jejíž subjekt je v pořadu zastoupen vypravěči.

Zdeňka Nejedlého v Praze.; Byl s ním rozvázan pracovním poměr na AMU, kde vyučoval a roku 1972 byl vyloučen z KSČ. V divadle se nesměl obsadit ani do role ve vlastní inscenaci *Cyrano z Bergeracu*. V lednu roku 1975 přednesl v Národním divadle kritický projev a v témže roce nastupuje čtyřměsíční léčbu na psychiatrické klinice.; „V roce 1989 se aktivně účastní revolučních událostí. Se situací v ND je nespokojen.“ Více na toto téma viz <http://h.stadlerova.sblog.cz/2006/10/05/123>. 28 10. 2007., JUST, Vladimír: *Miroslav Macháček*. Reflex, 10, 2007, č. 42, s. 88 – 90., <http://h.stadlerova.sblog.cz/2006/10/05/123>. 28 10. 2007.

Ti se věrohodně stylizují do role diváků všech popisovaných představení, o kterých podávají svědeckou zprávu. Posluchač tak věří tomu, že autorka byla na zmiňovaných představeních a vzpomínaným událostem přítomna. Dojem je též umocněn častým užitím Ich formy. Z pořadu vyznívá, že autorka sledovala život a dílo Miroslava Macháčka s velkým zaujetím.

Označením „dokumentární pásmo“ zde cituji hlasatele ze studia Českého rozhlasu, který takto pořad *Ve znamení divadla* uvedl v rámci *Pátečního večera s Miroslavem Macháčkem*. Dnes, šestnáct let od jeho premiéry, ho řadíme mezi fíčry. Jak jsem ale uvedla v části věnované teorii, rozlišení mezi pásmem a fíčrem je spíš terminologický problém než otázka praxe. Fíčr v sobě totiž nese prvky rozhlasové hry, pásma a reportáže.⁵⁴ Je těžké určit, kdy jde ještě o pásmo a kdy o fíčr. V sedmdesátých letech se objevuje fíčr jako „výraz účinného, specificky rozhlasového díla, jako určitá kvalitativní známka. Nešlo tedy o nový žánr anebo druh rozhlasového pásma.“⁵⁵

⁵⁴ KUSSOVÁ, Marta: *Pásmo jako rozhlasový žánr*. Praha: 1984, s. 16.

⁵⁵ KUSSOVÁ, Marta: *Pásmo jako rozhlasový žánr*. Praha: 1984, s. 20.

4.4 Záznam o dorozumívání

Tento „stylizovaný dokument“, jak je pořad ohlášen redaktorem Českého rozhlasu, je, stejně jako předchozí, součástí pořadu *Páteční večer s Miroslavem Macháčkem*⁵⁶, vysílaného na stanici Český rozhlas 3 Vltava. Pořad s prvky reportáže je záznamem tříměsíčního zkoušení inscenace Shakespearovy tragédie *Hamlet*, které bylo zahájeno 28. prosince 1981. Režie se ujal Miroslav Macháček a 13. dubna 1982 měla inscenace premiéru v podání činoherního souboru Národního divadla ve Smetanově divadle v Praze.

Pořad je sestřihán zejména z reportážních záběrů, které zachycují práci ve zkušebně Tylova divadla, na jevišti Smetanova divadla a premiéru *Hamleta*. Nedílnou součástí jsou také výpovědi respondentů, hudební melodie a zvuky vnějšího světa, které zde fungují jako znak a zkratka: Rychlé kroky po schodech dolů, odbíjející hodiny na věži nebo časové znamení v rádiu značí plynutí času, spěch a také komunikaci. Ševelivý tón flétny evokuje zvuky jara, kdy měl *Hamlet* premiéru. Potlesk, bouchání dveří automobilů, zvuk startéru a motoru, který slábne a ztrácí se v dáli symbolizuje konec představení. Je obtížné rozlišit, zda jde o zvuky reálné a v pořadu stylizované, nebo umělé, ve studiu vytvořené.

Posluchač se na vlnách rozhlasu stává přítomen schůzce herců s režisérem a dramaturgem, je svědkem konzultace režiséra se scénografem a hudebním skladatelem. Také je obeznámen s nejrůznějšími dramaturgickými a technickými otázkami před kterými tvůrci stojí.

⁵⁶ SVOBODOVÁ, Eva: *Páteční večer s Miroslavem Macháčkem*. Český rozhlas 3 Vltava, 12. února 1999.

Je přítomen zkouškám na jevišti, slyší jak režisér pracuje s herci a vznáší připomínky. Díky rozhlasovému přijímači má přístup i do šaten herců. Ti vyprávějí o svých divadelních rolích, o svém vztahu k nim, o pocitech, které v nich vyvolávají a jak ovlivňují jejich role životní. Vyjadřují se i k ostatním postavám a jejich psychologii.

Že půjde právě o „záznam o dorozumívání“ je vnímavému posluchači jasné už v samém úvodu pořadu. Téma je předznamenáno montáží zvuků silniční dopravy, letícího letadla, vyzvánějícího telefonu atd. Slyšíme skandování fanoušků sportovního utkání: „Do toho! Do toho!“ a nakonec rychlé t'ukání do kláves psacího stroje, symbolizující hektické tempo doby. Všechny tyto zvuky jsou ale především vyjádřením komunikace mezi lidmi. Herečka Věra Kubánková, která pořadem provází, naléhavě volá: „Zastavte se! Počkejte, počkejte, počkejte!“ Ve chvíli, kdy ruch ustane a čas se pomyslně zastaví řekne: „Chci vám něco vyprávět.“

Tato slova se vztahují k ději, který se právě odehrává na jevišti Smetanova divadla. Je to premiéra inscenace *Hamlet*. Na konci výstupu zazní slavnostní fanfára a Hamlet prohlásí: „Už přicházejí.“ Ke slovu se dostává režisér Macháček. Hovoří o divadle jako o „nejprostší záležitosti sdělování a obraznosti“, o komunikaci hlediště s jevištěm a o divadle jako o mediátoru, který je schopen v jediném okamžiku přenést člověka v prostoru. Následuje záznam z jeviště, ve kterém princ Hamlet říká: „Kdybych měl čas! (...) Mohl bych vám vyprávět... Teď už je pozdě. (...) Pověz pravdivě můj případ všem nespokojeným.“ Poté režisér Macháček pokračuje v povídání. Naráz je ale přehlušen ohlášením z divadelního rozhlasu. Hlas v amplionu nejspíš patří inspicientce. Na scénu si žádá osvětlovače a zvukaře.

Jakmile v pořadu dozní poslední obraz z *Hamleta*, ozve se aplaus a Věra Kubánková cituje slova Rainera Maria Rielkeho.

Tak jako první i poslední slova patří režiséru Macháčkovi, který jen krátce promluví o práci režiséra s herci. Zavíráním dvířek automobilů a startováním motorů a motocyklů se smutnou flétnou v pozadí se příběh uzavírá.

Slovy „počkejte! Chci vám něco vyprávět“ na konci úvodní části, kterými nás autorka naléhavě žádá o čas, jako by reagovala na Hamletova slova: „Bolestně dýchej v tom drsném světě a vyprávěj můj příběh.“ Příběh, který nám Eva Svobodová vypráví není jen o Hamletovi, ale i o dorozumívání v dnešní uspěchané, čím dál přetechnizovanější a drsné době. Hrdiny tohoto, až existenciálně laděného, příběhu jsou tvůrci inscenace o princovi Hamletovi, její postavy a v konečném důsledku také diváci.

„Žijeme takový zbesilý rytmus, nemůžeme to zastavit a v podstatě máme pocit, že jsme nic nestihli pořádně.“, prohlásí v pořadu herečka Jana Hlaváčová. „Myslím si, že od dětí až po stáří svět zplaněl a zbrutálněl v celé své šíři, výši i hloubce.“, soudí režisér Miroslav Macháček. „Lidský život je příležitost k tomu, abychom s tím něco udělali. Buď ji zmarníme a nemáme žádnou omluvenku.... Jsme sevřeni imperativem času, v němž můžeme udělat to co můžeme. Jestliže ho promarníme, není žádná jiná šance.“, vysvětluje hercům filosofický podtext hry dramaturg Radoslav Lošťák.

Po výše citovaných slovech prince Hamleta se Věra Kubánková vrací na počátek vzniku inscenace, ke dni 28. prosince 1981, kdy se, pár minut po desáté hodině, činoherní soubor Národního divadla s novým úkolem teprve seznamuje.

První ze dvou Hamletových replik, které jsem citovala⁵⁷ vyjadřuje určitý způsob komunikace mezi jevištěm, zastoupeným Hamletem a mezi hledištěm, které zastupuje autorka.

Komentáře autorky, výpovědi herců, režiséra a ostatních pracovníků, kteří se na inscenaci podíleli, jsou s děním na jevišti i v zákulisí velmi srozumitelně tématicky spojeny. Když se v zákulisí řekne „čas“, pak o něm na jevišti mluví Hamlet, když „provinění“, tak tíží divadelní postavu krále Claudia, a když se mluví o „mládí“, jejím ztělesněním je Ofélie. Řeč postav, která je velice poetická a přece věčná a duchaplná, bývá mimo jeviště dopovězena a výkladem opatřena jejich herci. Civilní projev se tu mísí s blankversem. Na základě toho všeho dochází k pozoruhodnému dialogu reálného světa s divadlem, které se tak stává „Divadlem Světa“.

Poslední slova režiséra Macháčka, která v pořadu zazní, jsou: „Celé to dlouhé období je něco jako dorozumívání, chápání jeden druhého...“ Podle mého názoru se tím má na mysli vzájemné pochopení se režiséra s herci, komunikace herců a chápání postavy hercem. Když jsem se v telefonickém rozhovoru s Evou Svobodovou zmínila o tomto pořadu, to, co si ze své práce po pětadvaceti letech vybavila bylo zamyšlení Miroslava Macháčka nad lidskou energií, kterou při dobrém představení cítí z hlediště.⁵⁸ Cílem onoho „pracného“ dorozumívání na jevišti se ukazuje být dorozumění jeviště s hledištěm.

Potlačení výpovědi Miroslava Macháčka na úkor hlášení z divadelního „rozhlasu“, ke kterému dochází hned v úvodním vstupu respondenta, je podle mého názoru záměrné.

⁵⁷ „Kdybych měl čas. Mohl bych Vám vyprávět ... Teď už je pozdě... Pověz pravdivě můj případ, všem nespokojeným.“

⁵⁸ Z rozhovoru s Evou Svobodovou ze 4. března 2007. Záznam je v archivu autorky této práce.

Podle jeho vlastních slov technika do divadla nepatří. Ovšem krok, kdy je hlášení z amplionu posunuto do prvního zvukového plánu chápu jako protiargument, že ani děláni divadla se dnes bez techniky neobejde. Kromě toho je amplion zařízení uzpůsobené ke sdělování něčeho někomu. A tím, že v pořadu několikrát zřetelně zazní, znovu a znovu odkazuje k tématu dorozumívání. Přestože použití střihu je při poslechu znát, všechny spontánně zaznívající ruchy a zvuky z prostředí divadla evokují dojem kontinuity plynutí času a jakési celistvosti pořadu.

Pořad byl více než pět let uzamčen v sejfě, protože vedení tehdejšího Československého rozhlasu jeho vysílání zakázalo. Ale my všichni, kdo jsme *Záznam o dorozumívání* uslyšeli, jsme živým důkazem toho, že autorka zde svým způsobem na čas vyzrála. Nejen na čas, ale i na toho, kdo se jejímu dorozumění s posluchačem snažil tehdy zabránit.

4.5 Sezóna končí v červenci

Toto rozhlasové dílo je věnováno Ivanu Rajmontovi, který byl prvním porevolučním ředitelem činohry Národního divadla a ve své funkci působil od 7. prosince 1989 do června roku 1997. Na jeho místo byl jmenován děkan divadelní fakulty JAMU Josef Kovalčuk. Ústředním tématem vyprávění Ivana Rajmonta jsou okolnosti jeho zvolení uměleckým šéfem činoherní scény Národního divadla.

Práce vznikla na základě výpovědi Ivana Rajmonta a jeho předchůdce Milana Lukeše. Doplněna je dvěma ukázkami z inscenace A. P. Čechova *Strýček Váňa*⁵⁹ na Nové scéně Národního divadla. Pořadem provází Hana Kofránková. Rozhovor vznikl v době, kdy Ivanu Rajmontovi zbývalo půl roku do konce funkčního období ve funkci ředitele činohry. Své povídání zahajuje vyprávěním o angažování se v koordinačním stávkovém výboru uměleckých svazů a v Občanském fóru v roce 1989. Podle svých slov byl jedním z prvních, kteří navrhovali na post prvního porevolučního ministra kultury tehdejšího šéfa činohry Národního divadla Milana Lukeše. Ten jím byl skutečně jmenován a na své místo doporučil Ivana Rajmonta. On ale nabídku odmítnul. Cestou na schůzku s Milanem Lukešem se mu však stala dopravní nehoda a on, otřesen touto událostí, situaci přehodnotil a rozhodnul se ji nakonec přijmout.

⁵⁹ ČECHOV, Anton Pavlovič: *Strýček Váňa*. Nová scéna ND, 28. 6. 1990. <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=501&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>. 5. 10. 2007.

Po těchto slovech posouvá autorka prostřednictvím moderátorky Hany Kofránkové příběh k září roku 1994, kdy se poradní orgán ND rozhodl Ivanu Rajmontovi smlouvu řádně, k červnu roku 1995 ukončit a vypsát na den 23. ledna 1995 neveřejné konkursní řízení na místo nového šéfa činohry. Mezi kandidáty byl opět Ivan Rajmont, režisér Otomar Krejča a děkan Janáčkovy akademie múzických umění v Brně Josef Kovalčuk.

Ještě než zazní výsledky konkursního řízení, retarduje autorka děj a udržuje tak posluchače v napětí vyprávěním Ivana Rajmonta o tom, jaké pro něj bylo, stát se z nenadání a bez připravené koncepce šéfem činohry. Jak tuto úlohu zvládá spolu s úlohami režiséra a pedagoga a jakou měrou poznamenal minulý politický režim jeho způsob dělání divadla.

Po dlouhém očekávání oznamuje Hana Kofránková výsledek jednání. Protože žádný z kandidátů nezískal nadpoloviční počet hlasů, hlasovala rada o prodloužení funkčního období Ivana Rajmonta do června roku 1996.

Ivan Rajmont se k výsledku hlasování vyjádřil negativně. Kritizuje ředitele ND kvůli tomu, že předal zodpovědnost za volbu šéfa činohry poradnímu orgánu, který podle jeho názoru přistupuje ke svým úkolům nezodpovědně, s vidinou moci a vlastního prospěchu, aniž by dostatečně rozuměl věci, o které rozhoduje. Ivan Rajmont se cítí být dotčen také tím, že mu bylo navrženo prodloužení funkčního období jen pro neschopnost rady, dohodnout se na novém řediteli činohry. Kromě toho, jeden rok je krátká doba pro tvůrčí práci, a proto tento návrh nepřijal. Naopak podal svůj vlastní, setrvat ve funkci další tři roky.

„21. února 1995 oznámil na tiskové konferenci Milan Lukeš, že rada Národního divadla navrhuje, aby Ivan Rajmont od konce sezóny vedl činohru Národního divadla ještě dva roky.

Ten později oznámil, že se rozhodl navrhované dvouleté období akceptovat.“, dodává na konci pořadu Hana Kofránková.

Na první pohled se může zdát obtížné identifikovat v pořadu „vyjádření“ nebo postoj autorky. Pořad ale, myslím si, zcela jasně poukazuje na střet zájmů nezištného umění se zájmy politiky a byrokracie, ke kterému zjevně docházelo i po politickém převratu roku 1989, přestože se jistě očekával vývoj tohoto vztahu jiným, lepším směrem, než jakým se vyvíjel.

Kompozice pořadu je přehledná a stejně jednoduchá jako jeho myšlenka. Tu nechává autorka vyplýnout z povídání Ivana Rajmonta o svém působení ve funkci ředitele činohry Národního divadla v Praze. Hana Kofránková, která pořadem provází vstupuje do děje jen zřídka. Tam, kde je zapotřebí posouvá jej kupředu nebo naopak jeho vývoj retarduje (zpomaluje). V pořadu zaznívají i krátké a jednoduché hudební vsuvky, které lze posuzovat jako uvozovky, které používáme v psaném textu k označení přímé řeči nebo jako prostředek k umocnění dojmu z toho, co posluchač v pořadu slyšel.

4.6 *Chut' a vůně divadla*

Pořad *Chut' a vůně divadla*⁶⁰ sleduje vývoj událostí na kulturní scéně, ke kterému došlo ve dnech 18. listopadu až 10. prosince 1989. V těchto dnech proběhla revoluční stávková akce umělců.

O „sametové revoluci“ ví každý občan České republiky. Kdo ji nezažil, dozví se o ní něco málo jako školák v hodinách dějepisu. Ne ke každému se ale dostane informace o stávce herců, potažmo všech umělců, kteří se významně organizačně, ale také společensky a duchovně podíleli na „sametové revoluci“. Z té vzešla nová vláda a nový prezident republiky, kteří přišli ze sdružení Občanské fórum. Jeho členy byli, kromě jiných, také umělci, pracovníci kulturních institucí, uměnovědci a další.⁶¹

Při mapování revoluční stávkové akce postupovala Eva Svobodová retrospektivně, od „katastrofy“ k „expozici“.

⁶⁰ Podle informací, které jsem získala v archivu Českého rozhlasu má pořad *Chut' a vůně divadla* celkem pět částí. Část, kterou jsem podrobila analýze je závěrečná. První část tohoto rozhlasového díla měla premiéru 15. února 1990 na Českém rozhlase 2 Praha. Další díly byly odvysílány prakticky další čtyři týdny po sobě. Všechny díly dokumentují a popisují situaci v pražských divadlech před a v průběhu „sametové revoluce“.

⁶¹ Dne 17. listopadu 1989 došlo při pietním shromáždění k uctění oběti studenta Jana Opletala ke střetu široké masy veřejnosti a Veřejné bezpečnosti. Proti sobě stáli studenti a Veřejná bezpečnost s obrněnými vozidly a obušky. Studenti žurnalistiky a posluchači DAMU se na brutální útok rozhodli reagovat stávkou. Na shromáždění v Realistickém divadle, dne 18. listopadu vyzvali studenti a pedagogy ostatních vysokých škol k týdenní stávce a na 27. listopad vyhlásili od dvanácti do čtrnácti hodin generální stávkou. 28. listopadu se v Praze ke studentům připojili nejprve kulturní pracovníci. Připojili se k ní divadelníci přítomní shromáždění a večer bylo divákům v divadlech řečeno, že herci vstupují do stávkové akce. Následující dny přicházely zprávy o stávkách ostatních divadel, které se přenesly též na Slovensko. Divadla ale zůstávala otevřená a z jevišť promlouvali k návštěvníkům kromě divadelníků také zástupci jiných kulturních oblastí a představitelé nezávislých iniciativ. Více o tomto tématu viz VŠETEČKA, Jiří a kol. - DOLEŽAL, Jiří: *Rok na náměstích*. Praha: 1990, s. 74, 76 – 77.

Od shromáždění 10. prosince na Václavském náměstí, kdy byla stávka ukončena, až po okamžik, kdy byla 18. listopadu 1989 v Realistickém divadle zahájena. Pořad je zakončen a kruh revolučních událostí uzavřen vzpomínkou na počátek roku 1990, který představuje konec jednoho desetiletí a nový začátek v politické situaci Československa. Tehdy navštívil Prahu čtrnáctý tibetský dalajláma, který se v Realistickém divadle vyjádřil k otázce lásky a svobody. V té době už snad i český národ zakusil svobodu.

V tomto rozhlasovém pořadu je použita výpověď respondentů, reportážní záběry z exteriéru i interiéru a montáž horizontálně řazených a vertikálně se prolínajících zvuků klaksonů aut, troubení sirén a odbíjení kostelních zvonů, které znějí pořadem jako symbol radosti z vývoje polistopadové politické situace. Jak v úvodu praví průvodkyně pořadem Hana Kofránková, je to „óda na radost“. Po těch slovech slabě zazní ústřední téma stejnojmenné Beethovenovy skladby.

Spolu s Hanou Kofránkovou provází pořadem herec Tomáš Töpfer. Jejich prostřednictvím autorka polemizuje s respondenty a klade si otázky. Někdy si na ně odpoví, jindy je ponechá nezodpovězeny. Dvojice náhodně komentuje vyjádření povětšinou anonymních respondentů, od kterých se dovídáme, co stávka herců znamenala, kde a jak vůbec začala, jaká tehdy panovala mezi herci atmosféra a jaké okamžité okolnosti a pohnutky přiměly herce vystoupit z rolí a vstoupit do stávky. Průvodci pořadem často za pomoci metafor a asociací zevrubně popíší nějaký živý obraz či výjev, jehož byla autorka, možná též oni dva, svědkem. Zamýšlejí se nad událostmi, které se staly a důsledky, které z nich vyplynuly.

Jakoby se oba přenesli v čase a prostoru a zcela nezúčastněně a z povzdálí sledovali shromáždění na Václavském náměstí a projev Václava Havla na balkónu vydavatelství Melantrich, odkud, jak nás informuje Tomáš Töpfer, představil složení nové vlády. Jakoby spolu stáli na některé z odbíjejících věží, jejichž zvonění se spolu s řadou jiných ruchů, symbolicky nese celým pořadem. V něm se praví, že ještě před tím, než se shromáždění na Václavském náměstí rozloučilo zpěvem státní hymny řekl Václav Havel: „A na znamení radosti se zítra od dvanácti hodin na pět minut rozezní všechny pražské zvony, tovární sirény a klaksony aut.“ V pořadu se proto rozezvučí shluk těchto tónů a znovu i téma *Ódy na radost*, kterou je zakončena jeho úvodní část.

Z pořadu i z publikace *Rok na náměstích* se dozvíme, že po Václavu Havlovi promluvili na shromáždění zástupci Občanského fóra. Jmenovitě například Jiří Bartoška, který se jménem Občanského fóra a Veřejnosti proti násilí vyjádřil pro prozatím symbolické a neoficiální jmenování Václava Havla prezidentem Československa.⁶² Svědectví o podpoře kandidatury Václava Havla na post prezidenta republiky podává záznam projevu mluvčího koordinačního stávkového výboru umělců Miroslav Macháček ve večerních Televizních novinách. Ve své řeči reaguje na nový pozitivní vývoj v politické situaci a jménem koordinačního stávkového výboru umělců ruší dnem 10. prosince 1989 stávkou umělců a pracovníků kulturních institucí. Na konci ze svého projevu cituje: „Podporujeme kandidaturu Václava Havla na úřad prezidenta republiky. V Divadle Na zábradlí, dne 10. prosince 1989, v patnáct hodin, čtyřicet pět minut.“

⁶² VŠETEČKA, Jiří a kol. - DOLEŽAL, Jiří: *Rok na náměstích*. Praha: 1990, s. 86.

Přítomný zástupce výtvarníků sochař Olbram Zoubek a zástupce umělců zastupovaných uměleckými agenturami zpěvák Michal Prokop se s tímto stanoviskem ztotožňují.

Spolu s Hanou Kofránkovou a Tomášem Töpferem se pak vracíme v čase. Je 2. prosince a jsme v Divadle na Vinohradech. V sále proti sobě stojí herci a diváci.⁶³ Poprvé vystoupil na jevišti Vinohradského divadla slovenský herec a režisér Martin Huba, který se dojatě vyznává z vřelých citů svých i jeho slovenských spoluobčanů k Čechům. Reaguje na stávající vývoj událostí a těší se z pocitu svobody projevu. Pak přichází s „poselstvím lásky a obdivu“ studentům slovenská herečka Emília Vašáryová a přednese báseň slovenského básníka Jána Svreka o lásce k dětem. Po Emílii Vašáryové následovali zástupci Stávkového výboru studentů, dodává Hana Kofránková a nechává z Vinohrad zaznít dojemnou píseň *Svatý Václave*, doprovázenou na elektronické klávesy.

Kromě besed s diváky v divadlech zajížděli herci do výrobních závodů ke vznikajícím stávkovým výborům a setkávali se s občany na veřejných shromážděních. Nejmenovaný herec z Realistického divadla vypráví o tom, jak s hercem Josefem Kemrem navštívili město Plzeň a jaký dojem v něm zanechalo setkání s občany mimo pospolité, zdánlivě bezpečné hlavní město.

Poslední slovo patří režiséru Realistického divadla Jiřímu Fréharovi, který podrobně vypráví o 5. únoru 1990, kdy divadlo navštívil Jeho Svatost čtrnáctý tibetský dalajláma.

⁶³ Asi týden před tímto shromážděním, dne 24. listopadu došlo ke zveřejnění demise politbyra ÚV KSČ (Ústředního výboru Komunistické strany Čech). „Lidé se radovali, připisující této změně v komunistické straně zásadní význam.“ 25. listopadu 1989 zastavil prezident Gustav Husák stíhání politických vězňů a „29. listopadu parlament zrušil hegemonii oligarchie komunistické strany. Tímto okamžikem vznikl právní podklad pro občanskou rovnoprávnost.“ Více o tomto tématu viz VŠETEČKA, Jiří a kol. - DOLEŽAL, Jiří: *Rok na náměstích*. Praha: 1990, s. 83 – 85.

Hovoří o tom, jaké pocity a dojmy v něm setkání zanechalo a o čem dalajláma promluvil. Jak a o čem mluvil se můžeme přesvědčit prostřednictvím krátkého záznamu dalajláмова tlumočeného projevu v Realistickém divadle. Jiří Fréhar parafrázuje dalajlámu slovy: „Jestliže člověk má kolem sebe klid a harmonii, má kolem sebe lásku a pochopení, rodí se úplně jiní lidé, než ti, kteří se rodí do neklidných dob.“ Tato slova lze, myslím, symbolicky chápat jako určité opodstatnění celé „sametové revoluce“, která na území Československa na podzim roku 1989 proběhla.

Autorka tedy posluchači předkládá pohled do historie československého státu. Pracuje s archivními zvuky, reportážními záběry předrevolučního, revolučního a porevolučního dění, jako byla politicky laděná divadelní představení, veřejná shromáždění a jiná setkání, hudební produkce, které se v rámci shromáždění odehrály a vyjádření svědků těchto i jiných událostí, kteří popisují též atmosféru, která v oněch dnech v zemi panovala. K řazení záběrů přistupuje autorka retrospektivně. Jako jeden ze svědků „sametové revoluce“ sděluje své zážitky a dojmy prostřednictvím dvou vypravěčů, kteří jsou zároveň určitým organizujícím činitelem pořadu, nacházejícím se mimo konkrétní čas a prostor. Příslušné složky pořadu opatřují a spojují do souvislostí věcným, jindy zase polemickým až zmatečným komentářem, který ale přidává pořadu na dramatické působivosti a nutí posluchače k zamyšlení, čímž udržuje jeho pozornost.

Pořad má blízko k rozhlasové reportáži.

Stejně jako ona, „plní zároveň jak funkce zpravodajské, tak také funkce analytické nebo dokumentárně zobrazovací publicistiky.“⁶⁴ Má v sobě četné emocionální prvky a pokud bych měla na tomto místě pořad hodnotit, citovala bych pana Josefa Branžovského, který napsal: „Dobrá publicistika obsahuje téměř vždy i prvky umělecké stylizace textu v detailech i v celku.“⁶⁵

⁶⁴ MARŠÍK, Josef: *Teorie a praxe reportáže*. In: Reportáž v tisku a rozhlase. Sborník příspěvků ze semináře Katedry žurnalistiky IKSŽ FSV UK a Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. Praha: 1997, s.43.

⁶⁵ BRANŽOVSKÝ, Josef: *Publicistická a umělecká stylizace skutečnosti*. Sešit rozhlasové teorie 4. Praha: 1996, s. 42.

5 Shrnutí některých dalších rozhlasových prací Evy Svobodové

Mezi rozhlasovými pracemi Evy Svobodové, které jsem si poslechla, byly i takové, které se týkaly divadla jen okrajově. Byl to například pořad *Návraty* nebo *Hra o život*, jejichž předmětem zpracování je životní příběh herců Pavla Kříže, Michala Palaty a Jiřího Ornesta. Pak je tady pořad, který se divadlem nezabývá vůbec. Přesto stojí za zmínku. Jde o *Médium rozhlas*, kterým se ve svém shrnutí budu zabývat podrobněji a ráda bych jím také začala.

5.1 Médium rozhlas

Pořad se zabývá rozhlasem jakožto „obrazem doby.“ Motto: „Rozhlas je obrazem doby“ v pořadu několikrát zazní. Rozhlasové dílo je složeno z několika původních reportáží z třicátých, sedmdesátých a osmdesátých let. Zachycuje technický vývoj rozhlasu, změny v dramaturgii, které byly ovlivněny politickou a hospodářskou situací v Československu a proměny interpretace od let třicátých, kdy byl rozhlas takřkajíc ještě „v plenkách“, přes normalizaci až do roku 1989.

Pořad považuji za ukázkou toho, co je audiální médium schopnost posluchači sdělit a „ukázat“. Jsou to nejen fakta, ale i obraz kulturního vývoje nebo vývoje politické a hospodářsko-ekonomické situace země. Dokáže přiblížit a navodit atmosféru historických okamžiků a všeliké nálady veřejnosti. Detailní deskripce pomáhá posluchači vytvořit si obraz prostředí i akce, kterou se snaží reportáž zachytit a zdokumentovat.

Většina nahrávacího času je věnována jednotlivým reportážím.

Pořadem provází dvojice moderátorů, Tomáš Töpfer a Hana Kofránková, kteří jednoduše a věcně, za občasného užití metafory, reportáže okomentují. V pořadu je citováno z dobových publikací na téma rozhlas a zazní také přednes básně Petra Kopty o upálení Jana Palacha.

Jako první uslyšíme reportáž z místa, kde se nachází přestupní stanice metra „Na Můstku“, kam byl poprvé nainstalován a použit semafor. Reportáž byla dle autorčina mínění natočena asi v roce 1936. Zpravodaj nám z patrně stářím praskajícího záznamu, zastřeným hlasem a s měkkým přízvukem líčí dění na křižovatkách. Velmi detailně a obrazně popisuje první zkušenosti dopravních policistů s řízením provozu za pomoci semaforu. Další ukázka zachycuje dění na pražské Burze cenných papírů. V návaznosti na toto „marketingové“ téma zazní záznam projevu ing. Lista z 18. ledna 1935. Ing. List hovoří o nedobré ekonomické situaci města Prahy, o stále přibývajícím počtu aut a v důsledku toho o špatné dopravní situaci, která má neblahý vliv na cestovní ruch a obchod v Praze. Projektoví inženýři ing. List a ing. Velada navrhnou tuto situaci řešit výstavbou metra. V reportáži z 12. srpna 1978 informuje zpravodaj o slavnostním stříhání pásky druhé trasy pražského metra 1 A Dejvice – Vinohrady prezidentem Gustavem Husákem. Poté prezident přednese nadšený projev.

„Tak takhle to bylo.“, reaguje moderátorka na prezidentův projev udiveným tónem a se známkou jemné ironie v hlase. Pravděpodobně radost Gustava Husáka nesdílí, protože se posléze nad směrem, kterým se děj vyvíjí, pozastaví slovy: „Ale chtěli jsme začít s úsměvem.“

A vysloví naději, že další příspěvek bude z Václavského náměstí, odkud pochází záznam projevu Václava Havla krátce po jeho zvolení prezidentem republiky. Tento komentář bychom mohli, podle mého názoru, chápat jako vyjádření autorky spíš k politicko-historickému vývoji Československého státu, než k vývoji rozhlasu.

Následuje velice dramatický přenos z šestého října 1945 z Frýdlantu v Čechách o osidlování zemědělské půdy západočeského, jihočeského a severočeského pohraničí po německých osadnících. I na tomto záznamu je znát jeho stáří po stránce technické i dramaturgické.

Zatímco výše popisované záznamy z reportáží informovaly převážně o ekonomicko-hospodářské situaci Československa, následující čtyři reportážní záběry jsou na téma politika.. První z nich dokumentuje události tzv. Vítězného února. Hned v úvodu zazní známé prohlášení Klementa Gottwalda: „Občané! Občané, občanky! Soudruzi, soudružky! Právě se vracím z Hradu od prezidenta republiky.“ Jemu Klement Gottwald podal návrhy na přijetí demise tehdejších ministrů a navrhnul seznam osob, kterými by měla být vláda doplněna. Po oznámení, že prezident Edvard Beneš jeho návrhy přijal se ozve radostný pokřik přítomného shromáždění.

Pak čte herec Tomáš Töpfer o tom, že Vítězný únor byl počátkem nové éry Československého rozhlasu a že v roce 1952 pozvala Komunistická strana do rozhlasu skupinu sovětských expertů, aby pomohli Československému rozhlasu s organizací a pojetím práce.

Následuje záznam ze studia, kde přítomní zpravodajové informují občany o nedovoleném překročení Československých hranic sovětskými vojsky, shromažďování protestujících lidí před budovou rozhlasu a vyzývají veřejnost aby zachovala klid. Po tomto záběru zní píseň Karla Kryla *Bratříčku zavírej vrátka*.⁶⁶

Když se 19. ledna 1969 upálil na Václavském náměstí Jan Palach a po něm i další chlapec v Plzni, reagoval na to prezident Ludvík Svoboda projevem vysílaným v televizi i v rozhlase. Po zaznění tohoto projevu, přednese průvodkyně pořadem básně Petra Kopty o upálení Jana Palacha.

O tom, jakým směrem se vyvíjel Československý rozhlas dál cituje z knihy Hana Kofránková, která čte o emigraci pracovníků Československého rozhlasu do mnichovské antikomunistické Svobodné Evropy a západoněmecké stanice Deutsche Welle.

Poslední záznam dokumentuje inaugurační slib prezidenta Václava Havla Československé socialistické republiky. Pak je slyšet skandování lidu: „Už je to tady!“ a „Ať žije prezident!“

„Tak, takoví jsme byli.“, pronese na závěr pořadu Hana Kofránková.

Stejně jako *Chut' a vůni divadla* i tento pořad hodnotím, v porovnání s ostatními, jako mimořádně edukativní (naučný). Vnímám ho též ale jako chudý na umělecké prvky, které jsou ve většině analyzovaných pořadů hojně zastoupeny. Nepokládám to však za nedostatek. Stejně jako neshledávám chybu v tom, že autorka do sledu ukázek zasahuje prostřednictvím moderátorů jen velmi skromně.

⁶⁶ KRYL, Karel: *Bratříčku, zavírej vrátka*. Švédsko: 1969. Více o tomto tématu viz http://www.karelkryl.cz/kryl/kryl-cz/index_czech.html. 20. 3. 2008

Archivní reportáže, které ve svém pořadu v zásadě chronologicky uspořádala, mají totiž samy o sobě dostatečnou výpovědní hodnotu o médiu rozhlas a o tom, jak se proměnil způsob i obsah sdělení za dobu šedesáti let.⁶⁷ Tím vším se i přibližuje britskému modelu dokumentárního pásma nebo-li „documentary“ (dokumentární sestřihy z rozhlasových archivů).⁶⁸

⁶⁷ Podle informací z archivu Českého rozhlasu v Praze, stejně jako pořad *Chut' a vůně divadla* i tento měl celkem pět dílů, které líčí zahájení, první roky rozhlasového vysílání a sedmdesáté výročí rozhlasu; týkají se rozhlasové reflexe politických a hospodářských událostí a natáčení kulturních relací. Pořad ale vysílán nebyl. Důvod jsem Bohužel nezjistila. Část, kterou jsem podrobila analýze je čtvrtá, předposlední.

⁶⁸ Více o tomto tématu viz BOUČEK, Zdeněk: *At' procitne český fičr*. Rozhlasová práce 1992, č. 1, s. 12.

5.2 Návraty

Tématem pořadu je „čas, vzpomínky a návraty“ českého herce a emigranta Pavla Kříže, který v roce 1987 uprchl do Kanady.⁶⁹ Po „sametové revoluci“ se třikrát vrátil. Podruhé, aby natočil film *Andělské oči*⁷⁰.

V pořadu slyšíme vyprávění Pavla Kříže, jeho kolegů herců Josefa Abrháma a Jana Kačera nebo také režiséra Ivana Rajmonta a polistopadového Ministra kultury Milana Lukeše. Zazní též ukázka ze hry Georga Büchnera *Vojcek*⁷¹, která byla natočena s Pavlem Křížem a Jiřím Ornestem v roce 1995 v Českém rozhlase na pražských Vinohradech. Pořadem se nese skladba Johna Lennona *Imagine*. Píseň o míru, o jednom světě bez hranic, kde nikomu nic neschází ani nepřebývá. Pořadem provází herec Michal Pavlata.

Pavel Kříž se svůj odchod snaží nepřímou „ospravedlnit“ tím, že už v sedmnácti letech „emigroval“ z Brna na konzervatoř v Praze, která byla odjakživa jeho „velkým soupeřem“. Někteří jeho kolegové se k jeho odchodu vyjadřují sice s obdivem, zároveň však s politováním, jiní, kteří jeho „útek“ z českého divadla pocítují jako osobní ztrátu, ho za to v pořadu kritizují. Všichni se však shodují na tom, že je to lidsky i herecky výjimečná osobnost, která má českému obecenstvu co nabídnout. Za důkaz lze považovat například to, že několikrát z různých důvodů odmítnul angažmá v Národním divadle.

⁶⁹ Pavel Kříž se narodil 18. dubna 1961 v Brně. Vystudoval pražskou konzervatoř, účinkoval v divadle v Divadle Ve Foyer, E. F. Buriana, v Činoherním klubu, v divadle Rubín nebo Žižkovském divadle.

⁷⁰ KLEIN, Dušan: *Andělské oči*. Česko, 20.01.1994. Více o tomto tématu viz <http://www.csfd.cz/film/5243-andelske-oci/>. 7. 1. 2008.

⁷¹ BÜCHNER, Georg: *Vojcek*. Divadlo Ve foyer: 1987.

Herec však nezůstává dlužen ani vysvětlení svého odchodu z Československa, ani detailů o těžkostech emigrace, o svých začátcích v nové zemi, jak tam žil a o pocitech z návratů domů.

Závěrem si pokládám otázku, proč autorka pořad o Pavlu Křížovi natočila. Z poslechu jsou znát určité sympatie Evy Svobodové k tomuto umělci a snad proto, že patří, ať už pro své civilní herectví nebo svůj pobyt mimo Československo, mezi herce, kteří nejsou tolik známí a oslavováni, snažila se Eva Svobodová na jeho osobu víc upozornit. Dalším motivem, proč pořad vznikl by mohla být snaha poukázat na „škody“, které socialistický režim způsobil na divadelní scéně. I kdyby to byl jen jeden umělec jeho kvalit, který odešel za hranice našeho státu.

5.3 *Hra o život*

Toto rozhlasové dílo pojednává o závislosti jménem Alkoholismus. Nejde o pořad, který by seznamoval posluchače s konkrétními příčinami a následky alkoholismu nebo přesnými čísly alkoholově závislých, aby tím varoval širokou veřejnost před požíváním alkoholu. Pořad nahlíží na problém alkoholismu očima herců Michala Pavlaty z Činoherního klubu v Praze a Jiří Ornesta z Divadla Na Zábřadlích, kteří hovoří o svém boji se závislostí na alkoholu.

Dílo se skládá z přímých výpovědí obou herců, kteří jsou zároveň dramatickými osobami. K dalším složkám kompozice patří doprovodné zvuky a krátká scénka, kterou se děj otevírá a Michal Pavlata i Jiří Ornest v ní vystupují.

Cinkání nádobí, hlasy, ruch a šum, hudba a zpěv, které v úvodu slyšíme, vytvářejí akustický obraz restauračního zařízení nebo nočního podniku, ve kterém se příjemně baví skupinka lidí. Pochvíli začíná svítat, venku je slyšet švitořit skřivana a hospoda zavírá. Přátelé se tedy vydávají do restaurace na nádraží, kde se dál příjemně baví. Náhle zaznívá pár děsivě působících tónů, které se nepravdělně, jako přízrak, linou celým příběhem. V rozhlasové teorii nazýváme tento kompoziční prvek signálem. Jde o hudební melodický útvar, který bezprostředně zprostředkuje určitou emoci. Po té se ke slovu dostávají respondenti. Pořad symbolicky končí odbíjením pěstí a dusotem několika párů nohou. Možná ty nohy patří těm, kteří se krátce před zahájením vyprávění usadili nad rámem v nádražní restauraci, možná jde o jinou skupinku lidí, holdující posezení u skleničky. „Je ráno.“, řekne Jiří Ornest a to je konec celého pořadu.

„Začíná to vždycky jako sranda.“, prohlásí Michal Pavlata. Spolu s Jiřím Ornestem se střídavě ujímají slova, vypráví o znenadání se dostavující závislosti na alkoholu a o řadě důsledků a následků tohoto onemocnění. Oba se pokoušejí najít nějaký „obecný“ původ tohoto onemocnění, ale jen obtížně identifikují příčinu toho svého. Popisují, jaké známky a průvodní jevy alkoholismu se vyskytovaly u nich, pocity, které měli v opilosti, jaký byl jejich psychický a fyzický stav za střízlivá, vliv, který měla závislost na jejich práci v divadle a co je přimělo vyhledat odbornou pomoc a přestat alkohol pít. Na konci pořadu zvedá Michal Pavlata pomyslný ukazováček a varuje každého, kdo se cítí být závislostí na alkoholu ohrožen, aby pomyslel na svou rodinu a své blízké, které by mohl stáhnout „ke dnu“ sebou.

Pořad by mohl inspirovat autory vzdělávacích programů, kteří mohou Evu Svobodovou následovat výběrem audiálního média, žánru, ale i stručností, jednoduchostí a úderností. *Hru o život* zde pro tento účel upřednostňuji z důvodu šetrnosti ke smyslům a vnímání posluchače. Obecně soudím, že méně výrazových prostředků poskytuje větší prostor pro fantasmii.

6 Shrnutí a závěr

V předchozích devíti kapitolách jsem nastínila podobu a charakter děl Evy Svobodové a nyní je na místě, abych získané dojmy a poznatky shrnula v jeden celek.

Dovolím si tvrdit, že povaha těchto prací je dvojitá. Na jedné straně jsou pořady popisující střet zájmů politiky a umění (*Chut' a vůně divadla*, *Sezóna končí v červnu*, *Návraty* nebo *Ve znamení divadla*). Na straně druhé máme díla týkající se výhradně „řemesla“ neboli „kumštu“, jak je divadlo lidově nazýváno. To jsou pořady s úzkým záběrem na některou uměleckou osobnost: Josefa Svobodu, Zdeňka Hedbávného nebo Miroslava Macháčka, který ale jako politicky stíhaná osoba spolu s hercem a emigrantem Pavlem Křížem z této řady trochu vyčnívá a řadí se současně do skupiny první. Všechny čtyři rozhlasové portréty se ale staví na stranu protagonistů (hlavních postav) a vyznívají velmi pozitivně. Zatímco jejich temporytmus je pravidelný, pořady *Chut' a vůně divadla*, *Sezóna končí v Červnu*, *Médium rozhlas* nebo *Hra o život* jsou mnohdy plné zvrátů, špatných vzpomínek a negativních emocí. Pozitivní je ale právě na těchto pořadech jejich poučnost.

Pořady Evy Svobodové v sobě mají velký emocionální náboj. Jsou nejen reflexí a subjektivním obrazem skutečnosti, ale i zrcadlem autorčina nitra. V protikladech, které jsem našla porovnáním analyzovaných pořadů nacházím i jeden autorský subjekt společný všem těmto rozhlasovým pracím. Ono „vyprávěcí, či lyrické ‚já‘, v němž se autor jakoby ‚zpřítomňuje‘ v díle samém“, a které se modeluje do podoby ústředního mluvčího nebo více mluvčích díla.

Jako takové se pak ujímá modelování děje. Obracejí se přímo k posluchači a formou osobních úvah, postřehů, pocitů a prožitků podává výpověď o zobrazovaných skutečnostech. Jeho výpověď je výpověď o něm samém a zároveň jde o formu vysoce subjektivní zповědi.⁷²

Tímto se dostávám ke kompozici. Pořady mají především charakter vyprávění. Pravidelně se v nich setkáváme s jedním nebo více respondenty nebo-li dotazovanými a až na výjimku (pořad *Hra o život*) také s jedním nebo dvěma vypravěči (průvodci), mužem a ženou. Ti doplňují děj a nenásilně jeho kontinuitu narušují většinou věcným a přiměřeným komentářem. Vysvětlují souvislosti a podobně jako hudba anebo nehudební zvuky posouvají děj kupředu. Obvykle, je-li předmětem zobrazení nějaký „proces“ (*Záznam o dorozumívání*), ustupuje subjekt autorky objektu zobrazení a k tomu co chce říci si pomáhá hlavně stříhem. Pokud je těžištěm pořadu rozhovor, vede respondenta otázkami formou skrytého dialogu, ve kterém autorku neslyšíme, ke konkrétní odpovědi. (Například *Divadelní prostor je kouzlo, je to zázrak...*, *Teatrolog Zdeněk Hedbávný* nebo *Sezóna končí v červnu*.) V těchto případech má komentář spíš informativní a doplňující funkci. Mezi výše analyzovanými pořady jsou ale i takové, kdy do děje vstupuje vypravěč často a jeho komentář je dlouhý a značně emotivní (*Chut' a vůně divadla, Ve znamení divadla*).

Dále jsou v pořadech Evy Svobodové zastoupeny reportážní záběry z divadelního jeviště nebo veřejného prostranství. V pořadu *Hra o život* užila autorka také fabulace formou scénky.

⁷² SRBA, Bořivoj: *Více než hry*. Brno: 2006, s. 51 - 52.

Nezbytnou součástí kompozice je zvuk, hudba nebo jen krátká hudební melodie. Fungování hudby a zvuku jsem nastínila již v terminologické kapitole a ukázala například v části s názvem *Záznam o dorozumívání* nebo *Hra i život*. Obvykle to jsou tóny vážné hudby, které v pořadech slýcháme a jen zopakují, že hudba slouží jako tématický předěl, hybatel děje, určuje jeho rytmus, ilustruje ho, uvozuje nebo posiluje emocionální účinek.

Zajímavý způsob, jak dynamizovat děj jsou tzv. výčty. To znamená za sebou jmenovaná místa, předměty, barvy nebo pocity, které nabízejí zkratkovitou charakteristiku a rychlé navození atmosféry.⁷³ Například v pořadu *Ve znamení divadla*: Připomeňme si Karvašovu *Půlnoční mši*, Goldoniho *Náměstíčko*, Sofoklova *Oidipa vladaře*, *Ze života hmyzu* bratří Čapků..., jmenuje o překot Hana Kofránková divadelní režie Miroslava Macháčka. V *Chut' a vůně divadla zase*: Teatrum Mundi. Divadlo světa, Divadlo Svět; divadlo rozlité do ulic; milion lidí, kteří jsou diváky i herci zároveň.... V tomto pořadu se setkáváme také s rámcováním. Výrazným prostředkem stylizace: V dekoraci *Res publica II* začala herecká stávka. V dekoraci *Res publica II* začala slavná sametová revoluce. V dekoraci *Res publica II* sedí 5. února 1990 jeho Svatost XIV. tibetský dalajláma. Jde tedy o opakování, které připomíná a zdůrazňuje. Zde hovoříme o tzv. mikroopakování, tj. opakování použitým stylisticky. (Tři věty po sobě začínají stejně.)

Ačkoliv jsou pořady Evy Svobodové řazeny mezi fíčry,⁷⁴ pořad *Záznam o dorozumívání* je redaktorem Českého rozhlasu 3 Vltava uveden jako „stylizovaný dokument“.

⁷³ KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: 1998, s.118.

⁷⁴ Více o tomto tématu viz KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. DIFA JAMU Brno. Brno: 1998, s. 151.

Ve znamení divadla zase jako „dokumentární pásmo“. Otázce pásma a fičru jsem věnovala obsáhlou teoretickou kapitolu. Přesto soudím, že zůstala dosud nezodpovězena. Proto jsem se konkrétnímu označení spíš vyhýbala a nazírala jsem na díla jako na „pořady pásmového typu“.

V otázce toho, je-li audiální médium v oblasti sdělování, absencí obrazu, nějak výrazně handicapováno soudím, že nikoliv. Svou teorii o schopnostech a výhodách rozhlasu a sluchového vnímání před audiovizuálním jsem za pomoci teoretiků Miroslava Rutteho a Josefa Branžovského vysvětlila již v kapitole *Divadelní prostor je kouzlo, je to zázrak...* Pouze dodám, že se stavím proti označení „umění pro slepé“, jak býval rozhlas přezdíván.⁷⁵ Protože lidé, kteří jsou obdařeni oběma smysly (sluchem i zrakem) mohou, na rozdíl od nevidomých, svůj sluchový vjem a získané informace o času a prostoru, ve kterém se děj odehrává konfrontovat s reálným prostředím mnohem snáz a lépe. Vnímání nevidomého posluchače je jistě pozornější, přesto zůstává i při audiálním uměleckém zážitku jednou provždy handicapován, jeho svět jiný než svět vidomých a rozhlas mu, podle mého názoru, zážitek z divadelního představení nenahrazuje. Ale právě toto tvrzení pro mne z označení „umění pro slepé“ vyznívá.

Na závěr této kapitoly usuzuji, že cíle, které jsem si v úvodu vytýčila se mi podařilo splnit a otázky, které jsem si položila, zodpovědět.

⁷⁵ Více o tomto tématu viz ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Olomouc: 1995, s. 49.

7 Anotace bakalářské diplomové práce

Autor práce: Barbora Moravcová

Název katedry a fakulty:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií; Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název bakalářské diplomové práce:

Podoby českého divadla v rozhlasové práci Evy Svobodové

Název bakalářské diplomové práce v Aj.:

Image of the Czech theatre in radio programmes of Eva Svobodova

Vedoucí bakalářské diplomové práce: Mgr. Andrea Hanáčková

Počet znaků: 78 868 (včetně mezer)

Počet příloh: 1 (cca 2 stránky)

Počet titulů použité literatury: 16 + 10 internetových odkazů

Klíčová slova:

média, rozhlas, posluchač, publicistika, pásmo, fíčr, divadlo, dramaturgie, režie, scénografie

Klíčová slova v Aj.:

media, broadcasting, audithor, journalism, documentary, feature, theatre, dramaturgy, direction, scenography

Krátká charakteristika bakalářské diplomové práce:

Práce se zabývá českým divadlem v rozhlasové práci Evy Svobodové, která byla v pražské Redakci rozhlasových her a dokumentu Českého rozhlasu téměř výhradní autorkou rozhlasových dokumentů a publicistických pořadů, zabývajících se divadlem osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. Práce vznikla na základě poslechu a analýzy devíti pořadů, ve kterých sleduji a identifikuji kompoziční prvky a postupy, které autorka použila. Předmětem mého zkoumání jsou také možnosti rozhlasu jakožto sdělovacího prostředku.

Krátká charakteristika bakalářské diplomové práce v Aj.:

The theme of this graduation theses is the Czech theatre in the radio production of Eva Svobodova. She was almost the sole authorees of the radio documentary and publicistic programmes about theatre of the eighties and the nineties of the Twentieth Century in the Prague Redaction of radio drama and documentary on Český rozhlas. This graduation theses is based on the listening and an analysis of nine radio productions. About them I inquire in to the compositional components and methods which have been used by authorees in her productions. I also identify them in that productions. The object of my exploration are also potentialities of broadcasting in quality of media.

8 Použitá literatura

- BOUČEK, Zdeněk: *Ať procitne český fíčr*. Rozhlasová práce 1992, č. 1, s. 8 – 16.
- BOUČEK, Zdeněk: *Rozhlasová reportáž 60.tých a rozhlasová reportáž 90.tých let*. In: Reportáž v tisku a rozhlase, Sborník příspěvků ze semináře Katedry žurnalistiky IKSŽ FSV UK a Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. Praha 1997, s. 54 - 57.
- BRANŽOVSKÝ, Josef: *O tzv. rozhlasové specifice*. In: Sborník teoretických textů I. (60. léta). Praha 1990, s. 1 – 23.
- BRANŽOVSKÝ, Josef: *Publicistická a umělecká stylizace skutečnosti*. In: Sešit rozhlasové teorie 4. Praha 1996.
- Cesta za světem*. Dílo Josefa Svobody. Praha 1995.
- KOLÁŘ, Martin: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. DIFA JAMU Brno. Brno: 1998.
- KUSSOVÁ, Marta: *Pásmo jako rozhlasový žánr*. Praha 1984.
- MARŠÍK, Josef: *Teorie a praxe reportáže*. In: Reportáž v tisku a rozhlase, Sborník příspěvků ze semináře Katedry žurnalistiky IKSŽ FSV UK a Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. Praha 1997, s. 41 – 57.
- MARŠÍK, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha 1999.
- OSVALDOVÁ, B. - HALADA, J. a kol.: *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha 1999.
- PTÁČKOVÁ, Věra: *Josef Svoboda*. Praha 1984.
- Dr. REJMAN, Ladislav: *Slovník cizích slov*. Praha 1971.
- SRBA, Bořivoj: *Více než hry*. Brno 2006.
- ŠTERBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Olomouc 1995.
- VŠETEČKA, Jiří a kol. - DOLEŽAL, Jiří: *Rok na náměstích*, Praha 1990.

8.1 Internetové odkazy

<http://slovník-cizich-slov.uzdroje.com/?s=parcialni>. 27.12. 2007

9 Prameny

9.1 Primární prameny

9.1.1 Seznam pořadů Evy Svobodové

SVOBODOVÁ, Eva: *Záznam o dorozumívání*. Český rozhlas 3 Vltava, premiéra 23. října 1982, stopáž: 0:55:01.

SVOBODOVÁ, Eva: *Chuť a vůně divadla*. Český rozhlas 2 Praha, premiéra 15. března 1990, stopáž: 0:28:26.

SVOBODOVÁ, Eva: *Ve znamení divadla*. Český rozhlas 2 Praha, premiéra 7. května 1991, stopáž: 0:38:44

SVOBODOVÁ, Eva: *Divadelní prostor je kouzlo, je to zázrak...* Český rozhlas 3 Vltava, premiéra 24. června 1991, stopáž: 0:46:05.

SVOBODOVA, EVA: *Médium rozhlas*, natočeno v březnu 1993, (pořad nebyl vysílán), stopáž: 0:28:04.

SVOBODOVÁ, Eva: *Hra o život*, Český rozhlas 3 Vltava, premiéra 18. června 1994, stopáž: 0:38:28.

SVOBODOVÁ, Eva: *Sezóna končí v červnu*. Český rozhlas 3 Vltava, premiéra 11. března 1995, stopáž: 0:42:46.

SVOBODOVÁ, Eva: *Návraty*. Český rozhlas 3 Vltava, premiéra 3. listopadu 1995, stopáž: 0:42:31.

SVOBODOVÁ, Eva: *Páteční večer s Miroslavem Macháčkem*. Český rozhlas 3 Vltava, premiéra 12. února 1999, stopáž: 02:09:08

SVOBODOVÁ, Eva: *Teatrolog Zdeněk Hedbávný*. Český rozhlas 3 Vltava, premiéra 13. října 2000, stopáž: 0:51:51.

9.2 Sekundární prameny

9.2.1 Internetové odkazy

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=501&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>. 5. 10. 2007.

<http://cong-travel.blog.cz/0702/historie-history>. 3. 12. 2008.

<http://www.csfd.cz/film/5243-andelske-oci/>. 7. 1. 2008.

<http://fialka.svkos.cz/cgi-bin/new/k6?ST=03&SID=0031EA5231&L=00&KDE=019&RET=Hedb%C3%A1vn%C3%BD%2C+Zden%C4%9Bk%2C%5C%5C%5C+1936%2D>. 26. 3. 2008.

<http://fialka.svkos.cz/cgi-bin/new/k6?ST=41&SST=10&L=00&SID=001AEC095C&START=000000&SORT=00U&SEMAFOR=1>. 27. 3. 2008.

http://www.karelkryl.cz/kryl/kryl-cz/index_czech.html. 20. 3. 2008

http://www.kfbz.cz/katalog/zaznam.php?detail_num=16139&vers=1&lang=cze. 26. 3. 2008.

9.2.2 Ostatní

BOKOVÁ, Kateřina: *Laterna Magica, zahájení aktivity 1958*.

<http://www.musicologica.cz/slovník/hesla.php?op=heslo&hid=486>
6. 6. 1. 2008.

JUST, Vladimír: *Miroslav Macháček*. *Reflex*, 10, 2007, č. 42, s. 86 – 90. Knihovna města Ostravy, bez signatury.

ŽÁK, Jiří: *Expozice scénografa Josefa Svobody*.

<http://www.cmuz.cz/Muzeum/svoboda.htm>. 26. 3. 2008.

Telefonický rozhovor s Evou Svobodovou ze 4. března 2007 a 16. prosince 2007. Písemný záznam je v archivu autorky této práce.

Rozhovor s Hanou Kofránkovou ze 17. prosince 2007 a 2. ledna 2008. Písemný záznam je v archivu autorky této práce.

Obsah

1	ÚVOD	4
2	METODOLOGIE	6
3	TEORIE A TERMINOLOGIE	8
3.1	TERMINOLOGIE	9
4	ANALÝZA VYBRANÝCH POŘADŮ EVY SVOBODOVÉ	17
4.1	DIVADELNÍ PROSTOR JE KOUZLO, JE TO ZÁZRAK...	17
4.2	TEATROLOG ZDENĚK HEDBÁVNÝ	23
4.3	VE ZNAMENÍ DIVADLA	26
4.4	ZÁZNAM O DOROZUMÍVÁNÍ	32
4.5	SEZÓNA KONČÍ V ČERVENCI	37
4.6	CHUŤ A VŮNĚ DIVADLA	40
5	SHRnutí NĚKTERÝCH DALŠÍCH ROZHlasOVÝCH PRACÍ EVY SVOBODOVÉ	46
5.1	MÉDIUM ROZHlas	46
5.2	NÁVRATY	CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.
5.3	HRA O ŽIVOT	53
6	SHRnutí A ZÁVĚR	55
7	ANOTACE BAKALÁŘSKÉ DIPLOMOVÉ PRÁCE	59
8	POUŽITÁ LITERATURA	61
8.1	INTERNETOVÉ ODKAZY	61
9	PRAMENY	62
9.1	PRIMÁRNÍ PRAMENY	62
9.1.1	Seznam pořadů Evy Svobodové	62
9.2	SEKUNDÁRNÍ PRAMENY	62
9.2.1	Internetové odkazy	63
9.2.2	Ostatní	63
10	PŘÍLOHA	65
	ZÁZNAM O ROZHOVORU S HANOU KOFRÁNKOVOU	65

10 Příloha

Záznam o rozhovoru s Hanou Kofránkovou⁷⁶

Před Vánoci roku 2007 a počátkem roku 2008 jsem měla krátký telefonický rozhovor s paní Hanou Kofránkovou. Ženou, která četla komentář k většině fičrů Evy Svobodové, kterými jsem se ve své práci zabývala. Moje prosba o malé vyjádření k její spolupráci s autorkou ji zaskočila. Odpověděla, že o její tvorbě toho mnoho neví, protože s ní spolupracovala asi jen třikrát. Spontánně ale zavzpomínala, že Eva Svobodová byla jako autorka i režisérka v jedné osobě přesvědčená o tom, že Hana Kofránková i ostatní lidé, kteří komentáře četli ji dokážou správně interpretovat, a proto jim tuto úlohu svěřila. Aby si tento výsledek pojistila, dávala jim údajně poslechnout alespoň poslední minutu z toho co natočila a oni tak *nasáli* jeho atmosféru. Jak jsem se od paní Kofránkové dověděla, běžně se prý k této práci přistupuje bez takovéto přípravy.

Ačkoli se Hana Kofránková obávala, že mi její matné vzpomínky nebudou nijak ku pomoci nebylo to tak. Tímto jednoduchým vyjádřením mi poskytla stejně prostou odpověď na otázku, kterou jsem si kladla při poslechu skoro každého z fičrů: Interpretují-li slova autorky herci, nemůže dojít ke zkreslení významu jejích myšlenek a slov, kterými popisuje co viděla a slyšela, či situaci, které byla svědkem nebo se v ní nacházela?

⁷⁶ Hana Kofránková vystudovala Bohemistiku a Estetiku na Univerzitě Karlově v Praze a Dramaturgii na Divadelní akademii múzických umění v Praze. V současnosti je šéfrežisérkou Českého rozhlasu Praha. Více na toto téma viz Rozhovor s Hanou Kofránkovou z 2. ledna 2008. Záznam je v archivu autorky této práce.

Hana Kofránková, která se mi sama představila jako režisérka literárních pořadů a rozhlasového pásma v Českém rozhlase Praha mě však ubezpečila o tom, že režisér dává dobrý pozor, aby k něčemu takovému, nějakému zkreslení nedošlo.

Také jsem paní režisérku poprosila, aby mi vysvětlila pojem fíčr. Bohužel se necítila být o této otázce dostatečně poučena a poradila mi, abych se zeptala „někoho jiného“. To mě přesvědčilo o skutečnosti, že v Česku jsou si tímto označením stále nejistí i lidé z oboru rozhlasové tvorby a dramaturgie.⁷⁷

⁷⁷ Z rozhovoru s Hanou Kofránkovou ze 17. prosince 2007 a 2. ledna 2008. Záznam je v archivu autorky této práce.

