

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

Na (roz)scestí žánrů
Dokumentární tvorba Miroslava Buriánka

Genres straight or stray
Documentary work of Miroslav Burianek

Bc. Martina Smolková
(Teorie a dějiny dramatických umění, navazující magisterské studium)

Vedoucí práce:
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne 10. dubna 2013

Martina Smolková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala:

vedoucí mé diplomové práce Mgr. Andree Hanáčkové, Ph.D. za cenné, podnětné a inspirující rady a připomínky, ochotu a čas strávený nad korekturami;

Miroslavu Buriánkovi za čas, který mi věnoval, a za vstřícnost a ochotu s jakou mi poskytl rozhovory a veškeré potřebné materiály;

Jiřímu Emilu Silovskému za vždy vlídné přijetí;

rodičům za všestrannou podporu, nesmírně si toho vážím.

Obsah

| | |
|--|-----|
| 1. Úvod..... | 6 |
| 2. Kritika pramenů | 10 |
| 3. Metodologie..... | 17 |
| 4. Osobnost Miroslava Buriánka | 23 |
| 5. Žánrové rozpětí a inspirace v tvorbě Miroslava Buriánka, stálí spolupracovníci..... | 27 |
| 6. Buriánkova dokumentární tvorba..... | 34 |
| 6.1 Sadistické variety aneb Kde končí hra..... | 35 |
| 6.2 Mašinky lásky aneb Sex s robotem..... | 38 |
| 6.3 Zašlá sláva lázní Kyselka..... | 41 |
| 6.4 Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky..... | 44 |
| 6.5 Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti..... | 48 |
| 6.6 Noční můra Plzně aneb Tiseň lásky..... | 51 |
| 6.7 Příběh dramaterapie..... | 55 |
| 6.8 Legenda značky Favorit Rokycany..... | 58 |
| 6.9 Nebe, peklo ráj aneb Plzeňská Kámasútra..... | 60 |
| 6.10 Přežila jsem..... | 63 |
| 6.11 DK Invest aneb Dům hrůzy u Radbuzy..... | 65 |
| 6.12 Solo skončilo, Solovačka žije..... | 67 |
| 6.13 Interiéry Adolfa Loose v Plzni..... | 71 |
| 6.14 Sbohem monarchie aneb Funerální lepoprelo..... | 75 |
| 7. Montáž a inspirační zdroje v tvorbě Miroslava Buriánka..... | 80 |
| 7.1 Montáž v dokumentární tvorbě Miroslava Buriánka..... | 81 |
| 7.2 Inspirace nejen filmová..... | 85 |
| 8. Feature..... | 87 |
| 9. Postava autora..... | 93 |
| 10. Zobrazení reality v dokumentární tvorbě..... | 95 |
| 11. Dokumentární film a filmové mody v porovnání s dokumenty Miroslava Buriánka..... | 99 |
| 11.1 Poetický modus..... | 101 |
| 11.2 Výkladový modus..... | 102 |
| 11.3 Observační modus..... | 103 |
| 11.4 Participační modus..... | 105 |
| 11.5 Reflexivní modus..... | 106 |
| 11.6 Performativní modus..... | 108 |
| 12. Trojitý způsob vyprávění..... | 110 |
| 12.1 Já – vyprávím – o nich - vám..... | 110 |
| 12.2 To – vypráví – o nich (o tom) – nám..... | 113 |
| 12.3 Já nebo my – vyprávíme – o nás – vám..... | 114 |
| 13. Závěr..... | 116 |
| Soupis literatury a pramenů..... | 121 |
| Anotace..... | 129 |
| Abstract..... | 130 |
| Přílohy..... | 131 |
| 1. Fotografie Miroslava Buriánka a Tamary Salcmanové..... | 132 |

| | |
|--|---------------------|
| 2. Seznam oceněných pořadů na soutěžních přehlídkách REPORT..... | 133 |
| 3. Ukázky ze scénářů analyzovaných pořadů..... | 135 |

1. Úvod

S Miroslavem Buriánkem jsem se osobně seznámila v roce 2009, když jsem sbírala materiál k bakalářské práci. V té jsem se primárně zabývala řečovou kulturou moderátorů veřejnoprávních a komerčních stanic. Jednu kapitolu jsem však věnovala rozhlasové hře a díky konzultaci s Miroslavem Buriánkem jsem si mohla udělat poměrně přesnou představu o tom, jak příprava a následné natáčení probíhá. Od té doby jsem cíleně sledovala jeho tvorbu a režijní počiny. Po zahájení studia na Univerzitě Palackého v Olomouci a absolvování rozhlasového semináře pod vedením Andrey Hanáčkové se můj zájem o rozhlasové vysílání prohloubil, a proto jsem také přistoupila na návrh dr. Hanáčkové zmapovat tvorbu Miroslava Buriánka po roce 1998 hned z několika důvodů. Především je to touha představit plzeňského patriota širší, zejména studentské veřejnosti. Mezi mými spolužáky a vrstevníky není o jeho práci velké povědomí (a to ani mezi plzeňskými studenty), ačkoli se pravidelně umísťuje na předních příčkách rozhlasových přehlídek a soutěží. Velkým dílem k mému rozhodnutí přispěla osobnost Andrey Hanáčkové. Její zkušenosti s rozhlasovou teorií a praxí mi velmi pomohly při jednotlivých analýzách i při formování pohledu a názoru na osobnost Miroslava Buriánka a jeho tvorbu. Ve své disertační práci se k plzeňskému režisérovi několikrát odvolávala a velice detailně popsala a zanalyzovala ty složky a výrazové prostředky, které se v jeho pořadech pravidelně objevují. Z toho důvodu se její skripta stala stěžejním zdrojem informací. Dalším důvodem výběru tématu je fakt, že mám možnost se s plzeňským režisérem vídat osobně a konzultovat tak své postřehy a domněnky, případně si nechat vysvětlit nejasnosti. V tomto ohledu mi velmi pomohla Buriánkova vstřícnost a ochota pomoci. Díky tomu jsem mohla nahlédnout do scénářů nejen dokumentárních pořadů, ale také do scénářů rozhlasových her a dramatizací. Tím se otevřel problém, jak autor své vlastní pořady vnímá. Zda ty, které jsou veřejností označovány jako dokumenty, skutečně řadí pod tento pojem, nebo zda označení dokument chápe jako pojem nadřazený ke svým dokumentárním pořadům, které on sám nazývá kolážemi, ambalážemi či lepopely. To, že si Buriánek pořady sám nápaditě pojmenovává, patří k jeho specifikům. Osobité názvy pořadů předznamenávají, jak bude pořad pojatý –

vtipně, odlehčeně nebo zcela vážně. Nápadité pojmenování odkazuje k Buriánkově originalitě lidské i tvůrčí. Netradičním pojmenováním, častokrát vycházejícím z oblasti výtvarného umění, se dostává nejen na křižovatku žánrů, ale i různých vědních disciplín. Je zřejmé, že se režisér pohybuje mimo cesty již vyznačené. Stojí Buriánek na rozcestí? Nebo už na scestí? Pokud se ocitl na scestí, musí to být nutně špatně? Není naopak dobře, že Buriánek již několik let vyšlapává cestu novou, v českém prostředí dosud příliš neprobádanou? Na všechny otázky bychom měli být schopni odpovědět v závěru práce.

Tato práce je tedy pokusem o analýzu pojmu dokument v Buriánkově pojetí, přehledné roztřídění jednotlivých pořadů z let 2005 - 2011 a určení specifik, která konkrétní pořad charakterizují. Nelze však dosáhnout definitivního a jednoznačného roztřídění. Pravděpodobně nikdy nebudeme pracovat se zcela čistým žánrem už proto, že autor na žánry rezignoval, pracuje s nimi libovolně a volně. Pokusíme se tedy postihnout nejčastěji uplatněné žánry a nejčastěji užitě výrazové prostředky. Hranice mezi jednotlivými žánry se pokusil vymezit již Martin Kolář ve své diplomové práci *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka* (1998). Předkládaná práce na jeho poznatky volně navazuje. Když Buriánek na konferenci v Poděbradech v roce 2012 vykřikoval „více teorie!“ dal tak najevo, že si je dobře vědom svého řemeslného umění, které sice není zatíženo teoretickými poznatky a různými definicemi, avšak teprve dobře zformulovaná teorie může mnohým pomoci uvědomit si, jakým způsobem natáčejí, jakých prostředků využívají a co je pro toho kterého dokumentaristu typické.

Při snaze charakterizovat současnou dokumentární tvorbu, v tomto případě zastoupenou Miroslavem Buriánkem, nemůžeme opomenout nebo se zcela vyhnout prvním teoretickým poznatkům z doby, kdy se rozhlasové vysílání teprve vyvíjelo a v podstatě vše, co se natočilo, bylo experimentem, zkouškou, zda se předznamenanou cestou ubírat dále. Pokusím se proto představit názory na rozhlasovou tvorbu těch tvůrců, kteří jednak stáli u počátků rozhlasového vysílání, a jednak těch, kteří se profilovali v šedesátých letech 20. století, tedy v době vznikajících reflexí na dokument jako rozhlasový žánr. Tato dvě hlediska pak budu konfrontovat s tvorbou a současným viděním dokumentární tvorby, samozřejmě s přihlédnutím k osobě Miroslava Buriánka. Zároveň se alespoň částečně pokusím vymezit a definovat ty publicistické žánry, s kterými Buriánek více či méně

pracuje, mnohdy spíše automaticky než záměrně. Vyjádření rozhlasových tvůrců se budou často dotýkat zvukové složky, protože už od 30. let si režiséři velmi dobře uvědomovali, co vše se dá zvukem vyjádřit a jak tvárný výrazový prostředek to je. S vývojem techniky a s prohlubujícími se zkušenostmi se samozřejmě proměňovaly i názory. Od striktního odmítání přílišné zvukovosti, přes mírně odměřený, ale vcelku vstřícný postoj, až k jednoznačně nadšenému přijímání všeho, v čem se objevuje zvukové experimentátorství. Miroslav Buriánek často pracuje s takzvanými „zvukovými schválnostmi“. Jedná se o takové zvuky, které na první (někdy ani na druhý) poslech nezapadají do zvukové kompozice a spíše než cokoli jiného vyjadřují autorovy volné asociace, jež se tímto způsobem pokusil zachytit.

S výrazovými prostředky experimentuje i Buriánek, ale ne vždy dojde pochopení a ocenění. Jedním z prvních, kdo pochopil, jakou cestou se režisér ubírá, a jeho tvorby se zastával, byl Zdeněk Bouček. Byl to on, kdo obhajoval Buriánkovy tvůrčí postupy a snažil se ostatní tvůrce přimět k jinému úhlu pohledu. O tom, že se mu to podařilo, svědčí mnohá ocenění z řad odborné veřejnosti, ale i zájem laiků o Buriánkovu tvorbu, zejména při veřejných posleších nových pořadů, jež se odehrávají v budově plzeňského rozhlasu.

Jako dokumentarista se Miroslav Buriánek začal profilovat na začátku devadesátých let, kdy natočil dokument *Americana – aneb nádherný zvukový popartový obraz* (1993). V současné rozhlasové tvorbě zaujímá čelní místo mezi rozhlasovými režiséry a dokumentaristy, k nimž můžeme mimo jiné řadit i Ivana Studeného, Bronislavu Janečkovou, Daniela Moravce, Alenu Blažejovskou či Radima Nejedlého. Pro svoji nekonvenčnost a tvůrčí přístup je ale v českém rozhlasovém prostředí Buriánek režisérem osamoceným. Tento fakt vybízí k otázce, proč se nezúčastňuje zahraničních soutěží a seminářů, proč se neprezentuje i mimo české prostředí. Pravděpodobně by dosáhl úspěchu i za hranicemi, a to z toho důvodu, že některé z jeho dokumentů vykazují takové tvůrčí metody a postupy, které jsou v zahraničí chápány jako feature. V českém prostředí stále není tento pojem pevně ukotvený, ačkoli jsou patrné snahy z řad rozhlasových tvůrců i teoretiků dostat ho do povědomí nejen svých kolegů, ale i širší veřejnosti. Sám autor dokumenty, které jsou rozebírány na následujících stránkách, ani jednou oficiálně neoznačil za feature. Vždy jim ponechal označení „dokument“ či použil výrazy, s kterými

pracuje často: koláž, ambaláž. Pokusím se tedy najít a definovat onu hranici, kdy by se z Buriánkovy koláže či ambaláže mohl stát feature.

Inspiraci pro své dokumenty hledá autor velice často ve svém nejbližším okolí. Často se věnuje Plzeňsku, jeho problémům, zajímavostem, osobnostem, a to i v celospolečenském kontextu. Už výběr témat můžeme považovat za první rozdíl, který se projeví při porovnání jeho činnosti před rokem 1998 (tento rok je mezní v práci Martina Koláře) a po něm. Čím je Miroslav Buriánek starší, tím více se upíná k námětům ze svého nejbližšího okolí. O tom, že to není špatné rozhodnutí, svědčí ocenění na soutěžních přehlídkách Report, kde se s pořady dotýkajícími se Plzeňského kraje umístil na předních příčkách.

Práce si klade za cíl určit, zda se Buriánek pohybuje na scestí, nebo na rozcestí. V konečném výsledku by tato práce měla být přehledem tzv. velkých dokumentů, které vznikly v letech 2005 až 2011. Kvůli rozsahu se však nejedná o přehled kompletní, ale pouze o přehled vybraných pořadů, které režisér považuje za ty nejvydařenější.

2. Kritika pramenů

Literatura pojednávající o rozhlasových hrách, pásmech či mapující publicistické rozhlasové žánry má poměrně silné zastoupení. Tento fakt souvisí s vývojem rozhlasu, ustanovováním pravidel a rozhlasových forem, na což reagovali kritici a teoretici již ve třicátých letech 20. století. Po několik desítek let hrála prim právě rozhlasová hra, pásma a reportáže. Pojmy dokument a feature¹ byly do jisté míry tabuizované, rozhlasoví autoři jako by se báli proniknout do možností těchto útvarů. V publikacích jim bylo věnováno pár vět, v lepším případě odstavec. Od osmdesátých let 20. století počet autorů titulů věnujících se rozhlasovému dokumentu narůstá. Níže uvedené tituly by se daly rozdělit do několika kategorií, a to:

1) publikace, které se zabývají především historií rozhlasového vysílání, zmiňují rozhlasové žánry, které ale v kontextu díla nejsou prioritní

2) publikace, které historii víceméně opomíjejí a soustředí se pouze na vybrané žánry a jejich charakteristiku

3) publikace, které se snaží kontextualizovat historii rozhlasového vysílání a s tím související vývoj jednotlivých žánrů

4) ostatní publikace, které se primárně nezaměřují na rozhlasovou tvorbu, avšak zabývají se médií jako takovými, čili můžeme vysledovat analogii v postupech, definicích, přístupech apod.

Do první kategorie můžeme zařadit téměř tisícistránkovou knihu *Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí českého rozhlasu*, kterou sestavil kolektiv autorů pod vedením Evy Ješutové (2003). Obsáhlá publikace velice pečlivě a detailně mapuje vývoj rozhlasu jakožto média po technické i umělecké stránce. Postihuje i vývoj jednotlivých stanic, programu, uvádí důležitá data a historické mezníky v rozhlasovém vysílání. Taktéž postihuje uznání rozhlasu jako kulturního činitele a s tím související vývoj žánrů a jejich prosazování v rozhlasovém prostředí. Kniha je tak uceleným historickým a teoretickým přehledem utváření rozhlasu od počátků až dodnes.

¹ Pojem feature byl v českém prostředí známý již před normalizací, avšak vlivem tehdejšího režimu se tento pojem nadlouho vytratil z rozhlasové terminologie.

Do druhé skupiny patří publikace, které reprezentuje útlá knížka *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Josef Maršík (1999) pracuje s vybranými pojmy rozhlasové slovesné tvorby. Hesla spadají především do publicistických žánrů a uměleckého programu. Některé z pojmů se prolínají s literární teorií. Maršík se snaží vymezit pásmo, dokument a feature. Pojmům věnuje pokud možno komplexní a jasně definovaný výklad. Maršík se pokusil poznatky o jednotlivých pojmech utřídit a sumarizovat, ale je si vědom, že jeho charakteristika nemůže postihnout celou problematiku. Po výkladové části přikládá tři ukázky charakteristických rozhlasových žánrů, a to rozhlasovou hru, reportáž a feature. Nedostatkem je, že zcela opomíjí historii některých žánrů, jejich vývoj a prosazování v českém prostředí. Totéž platí o tvůrcích, kteří formovali rozhlasovou slovesnou tvorbu. Čtenáři tak neumožňují utřídit si informace do souvislostí. Publikace je v současnosti opravdu jen přehledem pojmů, jejichž detailnější charakteristiku je nutné hledat v jiných odborných titulech.

Spíše technického ražení je kniha Zdeňka Boučka a Iva Rottenberga *ABC lovce zvuku* (1974). Jedná se o jakousi příručku pro fonoamatéry, jež obsahuje rady, jak správně pracovat se zvukem. Přestože kniha vyšla v roce 1974, a v některých pasážích je bohužel poplatná režimu, její definice zvukových prostředků rozhodně není zastaralá. Autoři se zabývají otázkou zvukovosti a užití zvuků v rozhlase. V podstatě navádějí rozhlasové začátečníky, jak správně psanou či mluvenou interpunkci převést do rozhlasové zvukové podoby. Jejich rady, postřehy a doporučení jsou aktuální i dnes. V dokumentech z posledních let si můžeme všimnout, že tvůrci jsou si velice dobře vědomi toho, co, jak a proč dělají a že Boučkovy myšlenky jim rozhodně nejsou cizí.

Konečně publikací, která si všímá vlivu publicistiky na rozhlasovou tvorbu, je brožura Marty Kussové *Rozhlasová umělecká publicistika* (1990). Brožura je primárně určena studentům žurnalistiky, Kussová se proto snaží o maximální srozumitelnost a přehlednost. Autorka knihu rozdělila do tří částí: v první se věnuje specifikům rozhlasové umělecké publicistiky a specifiku žánrů. Ve druhé charakterizuje základní publicisticko-umělecké žánry jako je fejeton, črta a pásmo. Ve třetí části si pak všímá vlivu rozhlasové publicistiky na rozhlasové umění. V potaz bere i příjemce, posluchače. Upozorňuje a varuje před špatnou srozumitelností, nesystematičností a monotónností. Její publikace je

v podstatě návodem, jak dělat dobrou rozhlasovou a psanou žurnalistiku a čeho by se měl autor vyvarovat.

K novějším počínům na poli rozhlasové teorie můžeme zařadit i knihu německého redaktora Udo Zindela *Das Radio-Feature* (2007) Jako spoluautor je uvedený zvukový mistr Wolfgang Rein. Jak už je patrné z názvu, Zindel se zabývá pouze featurem, a to jak z pohledu režisérského, tak z pohledu zvukového. Celý výklad je velmi polopatický a dobře čitelný. Autoři se mnohdy nechávají unést vlastními dojmy a pocity. Publikace však není zamýšlena jako odborná publikace, jedná se spíše o návod ovlivněný tvůrčí zkušeností. V konečném výsledku kniha obsahuje přehledné informace o tom, jak takový dobrý feature natočit, co to obnáší, jak pracovat se specifickými rozhlasovými výrazovými prostředky i se žánry. Velký prostor autoři věnovali popisu rozhlasové techniky a nahrávacího zařízení. Velká část je také věnována konkrétním ukázkám rozhlasových featurů, a to nejen v podobě transkriptu, ale také v podobě zvukové. Všechny rozebírané ukázky obsahuje přiložené CD, tudíž to, co se autoři snaží postihnout výkladem, si můžeme i poslechnout a díky zvukové ukázce si snáze nabyté informace utřídit.

Do třetí skupiny můžeme zařadit práci Andrey Hanáčkové *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů* (2010). Autorka sama se vyznává ze své záliby v těchto dvou žánrech. Propracovaně a detailně popisuje prvky rozhlasového dokumentu a featuru, práci se stříhem, skladbou, kompozicí, zvukem a časoprostorem. Snaží se pojem konkrétně definovat, což – jak sama přiznává – se zcela nedaří, nalezení jednoznačnosti je velmi obtížné. Uvádí značné množství překladů, jak lze feature chápat a vyložit, což má podle ní za následek onu nejasnost, co vlastně feature je. Autorka se snaží definovat pojmy feature, dokument a pásmo, což jsou žánry, které se navzájem prolínají a ovlivňují. Přestože publikace je svým pojetím průkopnická a s velkou pečlivostí koncipovaná, stále není zcela jasná, kde je ona hranice, která odděluje jeden žánr od druhého. Otázkou zůstává, je-li vůbec možné žánry, které se navzájem ovlivňují, s konečnou platností definovat. Po diplomové práci Martina Koláře *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka* (viz dále) se jedná o druhou publikaci, která Buriánkovu tvorbu reflektuje. Hanáčková tak činí zejména ve chvílích, kdy se zabývá konkrétním pojmem či postupem. Obrací se k Buriánkově práci se zvukem, montáží,

na jeho příkladu definuje horizontálu a vertikálu. Vzhledem k zaměření práce a specifčnosti Buriánkovy tvorby se k jeho osobě obrací poměrně často, aby na jeho pořadech demonstrovala svá tvrzení.

Dizertační práce Dušana Kozáka *Modelovanie auditívnej roviny filmového diela zvukovým objektom* se primárně zabývá zvukem ve filmu, jeho funkcí, možnostmi a jeho vlivem na příjemce. Je rozdělena do tří kapitol, přičemž v první kapitole se autor zabývá historií zvuku v kinematografii, druhá kapitola je věnována podstatě zvuku a teoretickým východiskům při tvorbě auditivní roviny filmu. Ve třetí kapitole autor rozebírá trojí transformaci zvukové události do auditivní roviny filmového díla.

Alena Štěrbová se v publikaci *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny* (1995) zabývá dějinami rozhlasového vysílání, ale s fokusem na slovesnou tvorbu. Snaží se o komentář a začlenění do historického kontextu. Zabývá se významnými teoretiky, kritiky i tvůrci slovesného vysílání, uvádí příklady z jejího pohledu nejdůležitějších rozhlasových her. Hry analyzuje z hlediska jejich konceptuálního provedení a užití rozhlasových prostředků. Dokument a feature sice zmiňuje, ale ani jedno z toho není stěžejním tématem práce. Jak už říká podtitul, Štěrbová se snaží postihnout rozhlasovou slovesnou uměleckou produkci. Vrací se do historie, avšak už nereflektuje hry, které se umístily na soutěžních přehlídkách či zazářily na těch nesoutěžních².

Eva Ješutová s kolektivem spolupracovníků připravili publikaci *99 významných uměleckých osobností rozhlasu* (2008). Jak už název napovídá, cílem je přehledné seznámení s osobnostmi rozhlasu, a to od jeho počátků až po současnost. Velkým kladem této publikace je fakt, že autoři se každou osobnost snažili charakterizovat a přiblížit i skrze její tvorbu a alespoň minimálně popsat typické autorské rysy, jež u toho kterého tvůrce lze nalézt. Autorská hesla jsou řazena abecedně, což je při takovém pojetí publikace nejlogičtější a nejprehlednější, u každého je uvedena datace, přesto však postrádám alespoň minimální přehledový, např. chronologicky řazený, soupis toho, kdy, kdo a s kým tvořil. V případě Miroslava Buriánka, jenž je v předkládané diplomové práci předmětem

² V roce 1992 byl obnoven soutěžní festival Prix Bohemia Radio, který se v letech 1976-89 pořádal jako bienále. Od roku 1992 funguje soutěžní přehlídka Report, která je zaměřena na publicistiku a dokument a od roku 1993 se pravidelně koná nesoutěžní přehlídka všech typů rozhlasových pořadů s důrazem na literární a dramatické žánry Bilance.

zkoumání a analýzy, výstižně popsali jeho metody a specifické užívání rozhlasových prostředků. Jedná se o velmi stručné shrnutí informací, které Kolář ve své diplomové práci dále rozvádí.

Taktéž sborníky, které vydává Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, mohou přinést řadu cenných informací. Právě na jejich stránkách je možné nalézt erudované vyjádření dalších rozhlasových tvůrců, kteří se pravidelně zúčastňují rozhlasových soutěžních i nesoutěžních přehlídek, na nichž Buriánkovy dokumenty zazněly. Z tohoto hlediska se bude pravděpodobně jednat o nejrelevantnější zdroj, neboť tvrzení budou pocházet od těch, kteří se rozhlasové tvorbě aktivně věnují a práci svých kolegů znají a reflektují.

Do čtvrté skupiny patří ostatní prameny, které se primárně nezaměřují na rozhlasovou tvorbu, avšak zabývají se mediálním prostředím, a tak můžeme najít inspiraci v postupech či definicích. Ivo Bláha v knize *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (2004) popisuje nejen funkci a tvorbu zvuku v audiovizuálním díle, ale i funkci a výběr hudby, zvuků, ruchů. Pokládá si otázku, proč a jak je jich užito a popisuje jejich působení na diváka. Publikace je cenná v tom, že Bláha se zastavuje i u mluveného slova, komentářů, filmové hudby, kontrastu mezi hudbou a obrazem, přehledně člení jednotlivé zvukové prostředky, které lze v rozhlasovém díle využít. Vzhledem k tomu, že Buriánkovy dokumenty se vyznačují velkou zvukovostí a všechny výše zmíněné prvky v jeho tvorbě najdeme, je tato publikace pro autorku velmi přínosná právě podrobným a systematickým rozbohem jednotlivých složek.

Žurnalistika (2005) Stephana Russ-Mohla a Hany Bakičové představuje praktickou příručku pro budoucí žurnalisty. Autoři se zabývají funkcí žurnalistiky, jejími textovými žánry, jazykem, rubrikami a tématy, ale také marketingem a managementem. Zároveň dávají přehledný postup, návod, jak se vyvarovat možných chyb, poskytují rady a tipy. Zaměřují se především na německy mluvící oblast – mnoho praktických příkladů pochází z německého prostředí, avšak snaží se tyto příklady aplikovat i na česká média. To se týká především tištěných médií a televizního vysílání. Rozhlas je zde zmiňován minimálně. Přesto jsou v knize informace, které můžeme aplikovat na rozhlasové vysílání, a to dokonce i na dokumentární tvorbu Miroslava Buriánka. I Russ-Mohl definuje pojmy jako feature, reportáž, portrét. Registruje prolínání žánrů, ale v tomto případě se jedná

o prolínání žánrů publicistických. Dle vyznění textu je kniha příručkou pro budoucí žurnalisty pracující v tištěných médiích nebo v televizi. Russ-Mohl proto nezapomíná na osobu reportéra / novináře. Tenhle jeho poznatek můžeme vztáhnout i na tvůrce rozhlasových dokumentů, který pracuje s publicistickými žánry jako je například reportáž. Zohledňuje perspektivu autora, ale varuje před subjektivitou a osobním hodnocením, čehož by se měl vyvarovat jak žurnalista, tak dokumentarista.

Zatímco Russ-Mohl se věnuje především tištěným médiím a televizi, Bill Nichols se v *Úvodu do dokumentárního filmu (2010)* zabývá čistě dokumentárním filmem, a to velmi podrobně. Taktéž tato kniha bude patřit k těm důležitějším při psaní diplomové práce. Nichols velmi podrobně analyzuje dokumentární mody, zabývá se postavou autora či mísením fikce a non-fikce v dokumentech. Největší rozdíl mezi dokumentárním filmem a rozhlasovým dokumentem spočívá v médiu. Co však oba typy dokumentů spojuje, je snaha o zobrazení reality ať už konvenčním způsobem nebo experimentálním pojetím. U rozhlasového dokumentu i u dokumentárního filmu si musíme klást podobné otázky týkající se obsahu, formy, definice. Nichols sám se v knize o rozhlasu nezmiňuje, pro pozorného a alespoň minimálně obeznámeného čtenáře by neměl být problém aplikovat požadavky a možnosti dokumentárního filmu na rozhlasový dokument. Nichols nastoluje otázky a témata, která by si měl klást i rozhlasový tvůrce. Ejzenštejnova kniha *Kamerou, tužkou i perem (1956)* je autobiografií. Ejzenštejn rekapituluje svoji kariéru filmového tvůrce, své postupy i jejich přijetí, reflektuje i kritiku, která se na jeho práci a tvůrčí postupy snesla. Dále provádí analýzy vybraných filmů, a to nejen po stránce technické, ale i významové. Přestože jsou jeho postřehy přinejmenším zajímavé, pro moji práci budou nejpřínosnější jen některé vybrané kapitoly, zejména ty, které se týkají montáže. Dále budu moci čerpat z obsáhlého úvodu Lubomíra Linharta. Linhart se zaměřuje na Ejzenštejnovu techniku montáže a všímá si hlavních postav jeho filmů. Zároveň filmy podrobuje analýze a řadí je do dobového kontextu. Linhartova kapitola se tak stává uceleným a přehledným průřezem Ejzenštejnovy tvorby a jeho postupů.

Diplomová práce *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka (1998)* Martina Koláře je kvalitně zpracovaným přehledem Buriánkovy tvorby v letech 1986-1998. Kolář věcně a informačně velmi hutně analyzuje vybrané dokumenty, v centru zájmu

stojí zvuková a jazyková složka, všímá si montážních postupů i autorského subjektu. Svoji práci rozčlenil do dvou částí. V první se zabývá analýzou vybraných pořadů, ve druhé se snaží postihnout vzájemné působení složek, které definoval v analytické části. Celá práce je věnována pouze plzeňskému režisérovi a jeho dokumentární tvorbě. Z Kolářových zjištění tak mohou vycházet a porovnat, zda v současné tvorbě došlo k posunu či proměně.

Vzhledem k tomu, že u některých analyzovaných dokumentů nalezneme pasáže publicistické i dramatické, je zkoumání teorie vývoje rozhlasových her zcela na místě. Zde poslouží prvotní teoretické práce tvůrců 30. let minulého století, mezi něž patří Josef Bezdíček, František Kožík nebo Václav Růt. Bezdíček společně s Daliborem Chalupou uveřejnili článek *Herec v rozhlasovém studiu* (1934), kde se zabývali především pojmem rozhlasovosti, a to ve vztahu herec a posluchač a sledovali specifika rozhlasové inscenace v analogii s divadelním představením. Růt svoji disertační práci *Divadlo a rozhlas: Problémy rozhlasové hry* obhájil už v roce 1936, ale vydána byla až v roce 1964. Tímto obrovským zpožděním došlo k tomu, že až do roku 1964 byla práce Františka Kožíka *Rozhlasové umění* (1940) považována za jedinou vydanou teoretickou práci. Bude jistě zajímavé porovnat prvotní poznatky a požadavky rozhlasového vysílání se současnou praxí. Obzvláště, když Miroslav Buriánek považuje výše jmenované za kvalitní rozhlasové řemeslníky.

3. Metodologie

Miroslav Buriánek je pověstný svými experimentálními postupy, zvukovými kolážemi a prolínáním žánrů, kdy se ztrácí hranice pro jasné definování rozhlasového žánru. Cílem práce tedy bude pokusit se určit ony hranice a rozlišit jednotlivé žánry, zdůvodnit užití zvukových prostředků, zaznamenat typické jevy v Buriánkových dokumentech a definovat, jak Buriánek s žánrovou mnohostí pracuje. Metodologie předkládané práce kombinuje čtyři základní pracovní postupy: poslech dokumentů, jejich analýza, následná syntéza jednotlivých složek a tvůrčích postupů a v neposlední řadě konzultace s autorem. V kapitole o featuru jsem si dovolila odchýlit se od odborného pojednání práce a využít terminologie z oboru gastronomie. Takový postup je pro odbornou práci atypický, avšak zcela koresponduje s Buriánkovým benevolentním zacházením se styly a žánry. Jak analýza, tak syntéza budou v tomto případě tvůrčími metodami založenými na mém subjektivním vnímání a mých osobních zkušenostech s další autorovou tvorbou. Proto se dá očekávat, že může nastat okamžik, kdy budu zastávat taková stanoviska, která se mohou rozcházet s postřehy jiných rozhlasových tvůrců nebo i Buriánka samotného. Zaměřím se taktéž na vnitřní strukturu dokumentů, to znamená nejen na zvukový plán, zvukovou kompozici a montáž, ale také na to, jak autor pracuje s prostorem, časem, jak pracuje se zvukovou symbolikou, nakolik je zřetelné autorské hledisko, jakým způsobem vstupuje sám autor do dění.

Dokumenty, analyzované na dalších stránkách, byly vybírány podle několika kritérií. Prvním z nich bylo jejich odvysílání na stanici ČRo 3 – Vltava. Výjimku tvoří pořady *Zašlá sláva lázní Kyselka*, který byl odvysílán na stanici ČRo 2 – Praha, a *Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky*, který měl premiéru na stanici Českého rozhlasu Plzeň. Tyto dva pořady však naplňují další vytyčená kritéria, proto jsou taktéž zařazeny do analytické části diplomové práce. V té nalezneme analýzy takzvaných velkých dokumentů, převážně se stopáží 54 – 58 minut. Výběr jsem konzultovala s režisérem samotným. Dle jeho slov vybíral takové dokumenty, které on sám považuje za stěžejní, hlavní či nějakým způsobem dominantní. Vždy se však bude jednat o dokumenty natočené mezi lety 2005 - 2011. Pro naplnění názvu diplomové práce bude největší důraz kladen na poslech a analýzu

dokumentů, zaznamenání Buriánkových specifíků, osobní konfrontace přímo s autorem a hledání podobností (případně jasné přivlastnění) pojmů a terminologických postupů především z filmové teorie. Provedu analýzy vybraných pořadů a zaměřím se na práci se zvukem a na prolínání uměleckých a publicistických žánrů. Zároveň se budu snažit postihnout místa, kde estetická složka převažuje nad složkou informační, a tak může docházet k rozostřenosti hranic mezi jednotlivými žánry. Taktéž se pokusím o výklad zvukových symbolů, jež se v dokumentech často vyskytují. Předpokládám, že právě v interpretacích zvuků se s autorem budu nejvíce rozcházet.

Kde je provedena analýza, neměla by chybět syntéza. Ostatně i sám Buriánek některé své práce nazývá zvukovými kolážemi. Proto po analýze způsobu jak a pomocí jakých prostředků je dokument natočen, se zaměřím na to, jak užití postupy do sebe vzájemně zapadají v průřezu celkové dokumentární tvorby po roce 1998.

Nutností bude znalost filmové teorie, z níž Buriánek často vychází a jejíž terminologii používá, ať už se jedná o střih nebo montáž. Ostatně už režisér Sergej Michajlovič Ejzenštejn si byl vědom síly montáže, a to především její schopnosti u diváka (v našem případě u posluchačů) vyvolat emoce a zaktivizovat mentální pochody:

„...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 seřazených vyobrazení, jež mu napověděl autor...“ [Ejzenštejn 1961 : 255].

Své poznatky a závěry jsem se snažila konzultovat přímo s Buriánkem. V některých případech docházelo k rozporům nebo různým názorovým a recepčním postojům. Ty jsem se snažila zaznamenat a navzájem zkonfrontovat, aby případní čtenáři znali vyjádření a hlediska obou stran a mohli si tak lépe utvořit vlastní názor či se k jednomu tvrzení přiklonit.

Buriánkovy dokumenty jsou na zvuk velice bohaté. Nejčastěji můžeme sledovat dvě tendence, kterými se zvuková kompozice ubírá:

- 1) dokresluje povahu informace, odpovídá obsahu výpovědi a zároveň dokresluje či přibližuje momentální atmosféru a náladu
- 2) k sdělovaným informacím, náladě a atmosféře je kontrapunktická. Toto tvrzení nemá stoprocentní platnost, avšak u analyzovaných dokumentů se tyto tendence objevovaly nejčastěji. V případě, že se zvuk bude vymykat z tohoto mého osobního dělení, budu se jeho užití snažit odůvodnit především na základě rozhovoru s autorem a jeho zdůvodněním. Vhodné bude zaměřit se také na prostor, v němž se natáčení odehrává. Jan Vedral, jeden ze současných rozhlasových tvůrců, rozdělil rozhlasový prostor na radiofonní a dramatický. U Buriánka je prostor definován mnohdy právě zvukem a naopak místo determinuje zvuk. Proto se nelze vyhnout teorii týkající se rozhlasových her.

Pro rozbor dokumentů bude stěžejním výchozím zdrojem kniha Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*. Důvod, proč čerpat z filmové teorie, je nasnadě. Miroslav Buriánek hojně využívá filmových postupů (montáž), inspiruje se filmovými tvůrci a jejich díly, snaží se vizuálně převést do auditivního média. Jak se ukáže v dalších kapitolách, filmové a rozhlasové dokumenty se v některých aspektech shodují, proto téma dokumentárního filmu nemůžeme zcela opominout. Aplikací Nicholsových poznatků na Buriánkovu dokumentární tvorbu bychom měli být schopni určit, do jaké míry se filmové postupy shodují s natáčením rozhlasového dokumentu, a která specifika filmové práce lze dobře využít i v rozhlasové tvorbě. Nichols postupuje přehledně bod za bodem a na mnohých příkladech ukazuje, jakými všemi prvky je dokument tvořen, na co všechno se lze zaměřit, co dělá dokument dokumentem. Snaží se dokumentu přiřadit definici, která by ho jasně charakterizovala. Znění definice Johna Griersona³ „*dokumentární film*

³ John Grierson byl skotský filmový tvůrce. Mezi jeho přátele patřil například Robert Flaherty, který se proslavil dokumentem z roku 1922 *Nanuk – člověk primitivní* (*Nanook of the North*), jenž by se dal nazvat oslavou nebo obdivem ke každodennímu boji o přežití inuitského lovce. Právě na základě Flahertyho dokumentárních filmů Grierson poprvé v roce 1926 použil termín dokumentární jako popis zobrazování výjevů každodenního života obyčejných lidí s využitím prvků dramatické tvorby.

THE CANADIAN ENCYCLOPEDIA. 2013. *John Grierson* [online]. [cit. 23. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/john-grierson>>. [překlad MS]

představuje tvůrčí zpracování skutečnosti“ [Nichols 2010 : 26] upravil Nichols tak, že *„dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se ve skutečnosti stalo“* [Nichols 2010 : 27]. Vztáhneme-li tuto Nicholsovu definici na dokumentární tvorbu Miroslava Buriánka, budeme ji moci částečně využít, ale míra uplatnitelnosti bude záviset právě na probíraném tématu. Pro moji práci budou důležité kapitoly, které se zabývají strukturou dokumentu a dokumentárními postupy. Podle Nicholse jde především o to, *„jak [díla] řeší problémy a jaká nabízejí řešení, jak ukazují trendy, postupy, styly a témata, a nikoli o nějaké absolutní pochopení jejich vnitřní hodnoty“* [Nichols 2010 :17]. Poslechem Buriánkových dokumentů se dobereme k několika tematickým okruhům, kterými se Buriánek zabývá. Do prvního okruhu by se dala zařadit témata, která se týkají Plzeňského kraje či přímo Plzeňska. Druhý tematický okruh tvoří náměty z širokého okruhu z oblasti umění, architektury, literatury nebo historie, které se nedají jednoznačně kategorizovat. Otázkou zůstává, zda Buriánek nabízí řešení. V tomto ohledu se nemůžeme zcela držet Nicholsova výkladu, ale musíme se od něj odchýlit. Buriánek ve své dokumentární tvorbě nenabízí řešení, spíše nám předkládá několikero úhlů pohledu a je pouze na posluchačích, které hledisko je jim nejbližší.

Nejen zvuková mnohost a prolínání žánrů jsou typické pro Buriánkovy dokumenty. Často pracuje s koláží a montáží. Montáž je termín z filmové teorie, z níž rozhlasové umění často čerpá. Filmovou montáž bylo možné výrazněji zaznamenat již u režisérů Davida Wark Griffitha, Sergeje Michajloviče Ejzenštejna či Dzigy Vertova. Pro rozbor a popis montáže v rozhlasových dokumentech jsem vycházela z Ejzenštejnovy knihy *Kamerou, tužkou i perem* (1961).⁴ Ejzenštejn v publikaci sice zmiňuje i zvukovou stránku díla, ale stále pro něj zůstává stěžejní obraz a vizuální vjem. Rozhlasový a filmový dokument však není totéž, proto i jeho poznatky a zkušenosti bude nutno brát s rezervou a přetvořit a pojmout je tak, abychom je mohli uplatnit pouze v auditivním prostředí. Některá tvrzení však platí beze zbytku dodnes bez ohledu na to, zda se jedná o film, rozhlas či dramatické umění. V kapitole *Montáž 1938* rozebírá možnosti montáže a jejího využití. Mimo jiné říká: *„...dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita“* [Ejzenštejn

⁴ V originále kniha vyšla již v roce 1956, česky ji vydalo nakladatelství Orbis až o tři roky později v roce 1959. Já jsem pracovala s druhým, rozšířeným vydáním z roku 1961, vydaným týž nakladatelstvím.

1961 : 238]. Tato úvodní definice toho, jak vlastně montáž funguje a co je jejím principem, se dá zcela bez problémů užít i na rozhlasovou tvorbu Miroslava Buriánka. Ejzenštejn ji dále rozvíjí a zpřesňuje:

„Vyobrazení A a vyobrazení B musí být tak vybrána ze všech možných rysů uvnitř rozvíjeného tématu, musí být vyhledána tak, aby jejich seřazení, právě jejich a nikoli jiných prvků – vyvolávalo v divákových představách a smyslech co nejúplnější obraz samého tématu“ [Ejzenštejn 1961 : 241].

K vyobrazení A a B Buriánkovi dobře slouží horizontální a vertikální členění. S těmito pojmy pracuje již Martin Kolář, avšak postup horizontálního a vertikálního členění nijak nerozvádí, pouze ho reflektuje v dokumentu *Na kostech* (1994). Andrea Hanáčková ve své dizertační práci tomuto postupu věnuje více prostoru, vychází z Ejzenštejnových poznatků, které následně využívá při analýzách vybraných pořadů. Těchto dvou pojmů se budu držet i já. Při analýzách se ukáže, že horizontální členění má za úkol seznámit posluchače s fakty, sdělit jim příběh, kdežto vertikální členění obstarává zvuková kompozice. Právě ona je tím elementem, který Buriánkovy dokumenty činí zajímavými a zároveň je tak vyčleňuje z tvorby dalších českých dokumentaristů.

Miroslav Buriánek sice čerpá z filmové teorie a filmových postupů, není však cílem veškeré filmové postupy a zákony dosadit na rozhlasové dokumenty nebo je násilně v Buriánkově tvorbě hledat. Je však zajímavé porovnat, jak a o čem filmové a rozhlasové dokumenty vypovídají. V obou případech je cílem zobrazit skutečnost, každé médium však k takovému úkolu přistupuje odlišně. Nakolik se postupy dokumentárních filmů liší, nebo shodují s dokumenty rozhlasovými, se ukáže v následujících kapitolách. V předkládané práci se tedy zaměřím na zpracování dokumentů, postavu autora a na vyprávěcí mody. Vyprávěcí mody úzce souvisí s trojitou interakcí autor – objekt – příjemce, kterou bych ráda blíže představila, ačkoli tento vztah prostupuje celou prací. Proto bych poznatky ráda shrnula a bude-li to možné, vztah autor – objekt – příjemce demonstrovala na vybraných dokumentech. Na základě vytyčených bodů bychom měli nalézt odpovědi na otázky, jak Miroslav Buriánek přistupuje k respondentům, jak s nimi

komunikuje, nakolik je dokáže pochopit, přiblížit se jim a vcítit se do jejich pocitů. Dále bychom měli dokázat specifikovat, jak režisér přistupuje k zobrazování skutečnosti, zda s ní nemanipuluje a pokud manipuluje, tak proč a za jakým účelem.

4. Osobnost Miroslava Buriánka

(*12. 10. 1951 Plzeň)

Miroslav Buriánek patří k předním osobnostem plzeňského rozhlasu. Záběr jeho tvůrčího zájmu je značně obsáhlý – četby na pokračování, dramatinizace literárních děl, natáčení zvukových koláží, portrétů, medailonů, reportáží a dokumentů. Dokumenty Miroslava Buriánka jsou stěžejním tématem diplomové práce a prostor jim bude věnován na následujících stránkách. Níže uvedené řádky jsou pokusem o alespoň minimálně strukturovaný přehled Buriánkovy tvorby a spolupráce s dalšími tvůrci.

V letech 1967-70 studoval na Střední všeobecně vzdělávací škole Julia Fučíka v Plzni. Souběžně při studiu navštěvoval divadelní školu, kterou vedl šéf činohry Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni a režisér Svatoslav Papež. V letech 1970-71 se vyučil knihkupcem v n.p. Kniha. Na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde studoval v letech 1973-78, vystudoval obor divadelní režie. Jeho vedoucím pedagogem byl divadelní a televizní režisér Evžen Sokolovský. Studia zakončil obhajobou diplomové práce *Estetická funkce výrazových prostředků rozhlasu při tvorbě rozhlasového artefaktu* (vedoucím diplomové práce byl Stanislav Vyskočil). 1. září 1978 nastoupil do tehdejšího Krajského studia Československého rozhlasu v Plzni (dnes Český rozhlas Plzeň), kde jako slovesný režisér pracuje dosud. Realizuje pořady pro regionální vysílání i celoplošné stanice, především pro ČRo 3 - Vltava.

Již od svého nástupu se Buriánek snažil překročit limitované meze zejména zpravodajsko-publicistického formátu. Prosazoval svoji spolupráci s pražskými hlavními redakcemi - literárně dramatickou, rozhlasových her a redakcí dokumentární tvorby a her faktu. V osmdesátých letech točil pro celoplošné stanice dramatinizované četby na pokračování, např. Alessandro Manzoni – *Snoubenci*,^{5*} Marcel Pagnol - *Živá voda* (1984), Richard Martin Stern – *Věž*,* Robert Merle – *Malevil*.* V polovině

⁵ U pořadů označených hvězdičkou se nepodařilo dohledat rok vzniku.

osmdesátých let se podílel na pořadu *Jak se máte, Vondrovi?*⁶ a realizoval několik her faktu Františka Mareše⁷.

Začátkem devadesátých let se do plzeňské redakce vrátil nonkonformní tvůrce Zdeněk Barborka⁸, autor experimentální poezie, libret, prózy. Z jeho tvorby Buriánek zpracoval např. rozhlasové leporelo *Selanka a vřava* (1994), rozhlasovou kompozici *Křížová výprava* (1992) nebo dvojportrét Zdeňka Barborky a jeho dcery pod názvem *Agonie a jizvy* (1998).⁹ V tomto období točil pro stanici Českého rozhlasu 3 - Vltava dramatinované četby na pokračování¹⁰ a četby pro jeden hlas.¹¹ Pro plzeňský rozhlas točil rozhlasové hry připravované pražskou dramaturgií.

Pro kmenové regionální studio režíroval dokumentárně publicistické pořady z cyklu *Kaleidoskop a Literární doteky* vysílané každý všední den před polednem. Od roku 2001 až do roku 2007 byl režisérem a zároveň odpovědným redaktorem publicistického magazínu *Horizont*. Řadu let pravidelně točil reklamy¹² pro obchodní řetězce, na spotřební zboží či kulturní akce. Stejně jako některé z dokumentů se i reklamy vztahovaly k Plzeňsku a Plzeňskému kraji.

⁶ „Úvodní díl rozhlasového seriálu *Jak se máte, Vondrovi?* měl premiéru 25. prosince 1975 v 15:30 na stanici Praha. Úkolem koncipovat základ rodiny, jednotlivé typy, připravit sérii prvních dílů byla pověřena nejzkušenější dramaturgyně redakce rozhlasových her Jaroslava Strejčková.“

ROZHLAS. 2012. *Jak se máte, Vondrovi?* [online]. [cit. 4. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasovych-her/253-jak-se-mate-vondrovi.html>>.

⁷ František Mareš byl talentovaný autor rozhlasových her a her faktu. Na Marešových hrách faktu se podílel i Miroslav Buriánek. Mareš z rozhlasu odešel krátce po revoluci, naposledy se oba tvůrci viděli v roce 1992.

⁸ Zdeněk Barborka (1938-1994). Autor experimentální poezie, operní libretista a hudebník. V 60. letech ... byl zaměstnán v hudební redakci plzeňského rozhlasu. (...) V období tzv. normalizace Barborka psal prozaické a básnické texty...a experimentoval s literárními díly jiných autorů. (...) MENCLOVÁ, V., VANĚK, V. *Slovník českých spisovatelů*. Praha : Libri, 2005. 822 s. ISBN 80-7277-179-5.

⁹ Dvojportrét Zdeňka Barborky se znovu vyslal v roce 2004 v rámci pořadu *Kaleidoskop*.

¹⁰ Například Ladislav Fuks - *Cesta do zaslíbené země* (1993), Virginie Woolfová - *K majáku* (1993), Jaroslav Durych – *Masopust* (1998).

¹¹ Pro příklad uveďme Jan Procházka – *Přestřelka* (1991) , Jan Čep - *Zápisky Jiljího Klenu* (1994), Arnošt Lustig – *Propast* (1999).

¹² V roce 1994 získal cenu Prix Bohemia Radio za reklamu pro Autoservis Kaznějov.

Buriánek je zastáncem tzv. autorské tvorby, proto si sám vyhledává témata a látky, jež by mohl specifickým způsobem převést do rozhlasového tvaru. Do akustické podoby převedl romány Vladimíra Párala – *Veletřh splněných přání* (1992), *Milenci a vrazi* (1999). Za jeden z hlavních výrazových prostředků rozhlasu považuje montáž, a to montáž horizontální (způsob řazení a skladby textu, zvukových obrazů a hudby) pro postupné odhalování informací a vertikální (montáž slova, hudby a zvuku) jako metodu na zesílení prožitku a umocnění emocí. V plzeňské redakci Buriánek spolupracoval i s Alenou Zemančíkovou (1996-2004), s níž natočil několik rozhlasových cyklů a četby na pokračování. Po jejím odchodu navázal spolupráci s Petrou Kunovou a Dominikem Mačasem z kulturní redakce plzeňského rozhlasu.

Od poloviny devadesátých let se věnuje dokumentům. Pod vedením Zdeňka Boučka vypsěl v předního dokumentaristu. V Boučkově dramaturgii natočil např. následující dokumenty: *Pravěk pod křížovatkou* (1997)¹³, *Plzeňský Eden* (1998), *Šesticípá hvězda bojující aneb Osud vojáka Karla Hájka* (1999), *Santiniho barokní klášter* (2009) nebo postmoderní rozhlasové memorabile *Prádelní šňůra standard* (2003). Dokument *Pravěk pod křížovatkou* (1997), koncipovaný jako montáž „složenou z vyprávění plzeňského archeologa Petera Brauna a jeho pomocníků, a ze zvukových efektů“ [Kolář 1998 : 98] analyzuje ve své diplomové práci Martin Kolář. K pořadu se vrací i v následujících kapitolách, v nichž se zaměřuje na jednotlivé složky dokumentu a všímá si zvukové a jazykové stránky a autorského přístupu.

V letech 1999-2002 připravoval dokumenty pro cyklus *Cesty – s mikrofonem po skrytých cestách osudu* vysílaný na vlnách ČRo 3 - Vltava (dramaturgyní cyklu byla Jitka Škápíková). Náměty autoři hledali u lidí „s nejruznějším handicapem, zdravotním, mentálním nebo sociálním“ [Hanáčková 2010 : 66]. Miroslav Buriánek pro tento projekt natočil například dokumenty *Ze života profesionální ženy – Erika Páralová* (návštěva u dcery známého českého spisovatele v jejím městě v Ústí nad Labem; 2000), *Česko-německé setkávání – Gertruda Trepková* (setkání s předsedkyní organizace Němců

¹³ Dokument *Pravěk pod křížovatkou*, koncipovaný jako montáž „složenou z vyprávění plzeňského archeologa Petera Brauna a jeho pomocníků, a ze zvukových efektů“ [Kolář 1998 : 98] analyzuje ve své diplomové práci i Martin Kolář. K pořadu se vrací i v následujících kapitolách, v nichž se zaměřuje na jednotlivé složky dokumentu a všímá si zvukové a jazykové stránky a autorského přístupu.

v západních Čechách; 2001), *Hvězdy na rybách* (návštěva u vynálezce, hvězdáře a rybáře Jindřicha Crhy; 2000). Podrobněji se tomuto cyklu věnuje Andrea Hanáčková ve své práci *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů*.

V letech 2004-2007 režíroval Buriánek řadu svých autorských pořadů v Českém rozhlase Olomouc. Všechny náměty čerpal z oblasti regionu Hané. V dokumentárním cyklu *ISMY po Česku* (dramaturgie Jitka Škápíková) byl uveden Buriánkův dokument *Sadistické variety* (2005). K nejnovějším počínům Miroslava Buriánka patří dokument *Cesty vody odpadní* (2012), na němž spolupracoval s Tamarou Salcmanovou.

5. Žánrové rozpětí a inspirace v tvorbě Miroslava Buriánka, stálí spolupracovníci

Cílem práce je představit Buriánkovy vybrané dokumenty natočené po roce 1998 a zaznamenat žánrovou proměnu. Tvorbu do roku 1998 postihuje práce Martina Koláře *Proměny žánrů v tvorbě Miroslava Buriánka* (1998). Pořady, na které se Kolář zaměřil a provedl jejich analýzu, nesou označení jako pásmo, koláž, leporelo či memorabile. Označení dokument (bez ohledu na to, nakolik je dokumentární postup dodržen) u těchto pořadů nenalezneme. Stírání hranic mezi jednotlivými žánry se odráží v charakteristice pořadů, kdy si můžeme poslechnout reportážní pásmo (*Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem*, 1995) nebo dokumentární pásmo (*Princezna na Nilu*, 1997). Žánrová rozvolněnost se dá zdůvodnit tematickým záběrem pořadů. Tam, kde se Buriánek dotýká uměleckých oborů, tvoří především pocitově, důraz klade na svůj osobní prožitek a pocity, které v něm dílo (filmové, literární, výtvarné) zanechalo. Takové postupy uplatnil i při natáčení rozhovoru s básníkem Romanem Ludvou v Olomouci, kdy sám „*drásal, škrábal a drtil zed' olomouckých hradeb, [aby] vytvořil ruchový efekt jako ornament pro vyjádření svých čtenářských pocitů a dojmů z tvorby olomouckého prozaika Romana Ludvy*“ [Buriánek 2004/12 : 29]. V pořadech, na něž se Kolář zaměřil, můžeme vysledovat několik tendencí. Pouze dva pořady tematicky spadají na Plzeňsko. Jedná se o „*rozhlasové obrazy o hře na štěstí*“ [Kolář 1998 : 68] *Šance hazard aneb Rozhlasová návštěva casina Plzeň* a o „*zvukové obrazy z nejstarší vesnice v západních Čechách*“ [Kolář 1998 : 97] *Pravěk pod křižovatkou*. Buriánek se dále inspiroval filmovým uměním (*PRKFFV*, 1986; *Na kostech*, 1993), literaturou (*Nesmělý host na konci lavice*, 1994; *Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem*, 1995) nebo výtvarným uměním (*Hrajeme Gogha*, 1990). Postihl i celonárodní témata. V pořadu *Zimmer frei aneb Už je to tady* (1995) se u příležitosti 650. výročí chrámu sv. Víta zaměřil na zájem turistů o tuto památku a v pořadu *Princezna na Nilu* (1997) vedl rozhovory s Čechy, kteří vyvázli z potopené lodi během plavby po řece Nilu.

Je zajímavé, že pořady reflektované Martinem Kolářem vykazují téměř nulovou spolupráci s dalšími tvůrci. Pouze u pořadu *Princezna na Nilu* je uvedeno jméno Zdeňka

Boučka, který spolupracoval na dramaturgické stránce. Tento postřeh však může být zavádějící, protože Buriánek spolupracoval i s Alenou Zemančíkovou (v Plzni působila v letech 1996-2004), poté navázal spolupráci s Dominikem Mačasem a Petrou Kunovou. V současné době se na jeho pořadech, zejména dokumentech, často podílí plicní lékařka Tamara Salcmanová. S ní se Buriánek seznámil v roce 2004, když natáčel příspěvek o výtvarné skupině P89, jíž je Tamara jednatelkou, a byla jednou z respondentek. Také pravidelně docházela na veřejné poslechy do plzeňského rozhlasu. Vždy měla blízko k umění, novinářině a publicistice. Práce pro rozhlas se tak stala její druhou profesí. Miroslava Buriánka po jednom veřejném poslechu oslovila, a tak došlo ke spolupráci. Buriánek její účast na přípravě dokumentů vítá, protože Tamara je „komunikativní, platná pomocnice, lidi i obvolává“ [OH Buriánek 2013]. Také vyhledává témata ke zpracování. Tak tomu bylo v případě transportů plzeňských Židů. Nápad natočit příběhy lidí, kteří transporty přežili, vzešel právě od Tamary Salcmanové. Rozhovory s ženami-respondentkami domluvila také ona. Právě proto má v tomto dokumentu dominantní postavení, zatímco Buriánek se drží v pozadí a do rozhovorů nezasahuje.

Ženy obecně působí v Buriánkových dokumentech jako jeho průvodkyně na cestě, kterou se vydal. Ztvárňují herecké postavy a fungují jako katalyzátory dění. Postavou máme na mysli ztvárněnou dramatickou roli. Alena Zemančíková tak v pořadu z roku 2003 *Prádelní šňůra standard*¹⁴ ztvárnila postavu redaktorky, Tamara Salcmanová v dokumentu *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra* (2009) vystupuje jako fiktivní zákaznice sexshopu. Tamara Salcmanová, jejíž jméno v předkládané práci zazní častěji, je Buriánkem „cíleně vrhána do dění“ [OH Buriánek 2013]. Režisér na ní oceňuje především schopnost respondenty „rozmluvit“. Stejně jako Buriánek vykazuje velkou míru empatie. Její obrovskou výhodou je schopnost udržet si odstup od natáčení v tom smyslu, že primárně ji zajímají informace, nikoli zvuk. Zatímco Buriánek chce každý okamžik zachytit

¹⁴ Pořad *Prádelní šňůra standard*, charakterizovaný jako memorabile s milostnými epizodami a rafikou, je mozaikou či koláží dialogů, telefonátů a expresivních výkřiků. Tématem díla jsou milostné, ale i existenční problémy lidstva., do kterých se leitmotivicky prolíná odpočítávání času do zániku Země. Herecké postavy, mezi nimiž probíhá milostné pnutí, kromě Aleny Zemančíkové dále ztvárňují herci plzeňského divadla Pavel Kikinčuk a Monika Švábová. Postava Aleny Zemančíkové tvoří jeden z vrcholů milostného trojúhelníku, jenž se různě transformuje a modifikuje.

a zprostředkovat pomocí zvuku, přičemž nabádá i svoji kolegyni, aby vyloudila zvuk například z nábytku nebo z kamene, Tamara se uchyluje k výkladu a popisu. Její doménou je umění stručně, přesně a civilně popsat okamžik /prostředí /situaci. Velmi rychle se dokáže přizpůsobit prostředí i povaze respondenta a postupovat tak, aby rozhovor, potažmo společně strávený čas, byl příjemný oběma stranám. Buriánka usměřňuje v tom smyslu, že se snaží držet linii započatého rozhovoru s respondenty a neodchylovat se od tématu jen kvůli získání určitého zvuku. Tvrzení, že Tamara vystupuje v porovnání s Buriánkem umírněněji, nelze považovat za nezpochybnitelné. V některých situacích, jak bude patrné při analýzách dokumentů, přistupuje na Buriánkovu hravost, ba dokonce je taktéž iniciátorkou drobných hlasových, zvukových či jiných schválností.

Dle vlastních slov je Buriánek pyšný na dokumenty *Sadistické variety*, *Mašinky lásky*, *Nebe, peklo, ráj a Noční můra Plzně*, a to z toho důvodu, že „člověk vkládá sám sebe“ [OH Buriánek 2013]. Jeho tvrzení vyplyne v následujících analýzách pořadů. Ve všech těchto dokumentech vystupuje jako autorský subjekt zřetelně, do kompozice pořadů zasahuje svými úvahami, komentáři, sdělováním dojmů a pocitů. Vyjmenované dokumenty řadí k těm, jejichž téma ho zajímalo a nějakým způsobem dráždilo. Pořady *Mašinky lásky* a *Nebe, peklo, ráj* ještě navíc řadí do kategorie těch, které si „natočil pro radost“ [OH Buriánek 2013].

V posledních patnácti letech se Buriánek etabloval mezi uznávané dokumentaristy současnosti, jeho specifický styl je jen těžko zaměnitelný. Jeho dokumenty naplňují dokumentární podstatu tak, jak ji specifikoval Maršík, tedy že dokument je „obecné označení skupiny žánrů, uplatňujících jako základní tvůrčí princip zaznamenávání autentického zvukového svědectví o osobách a událostech. [Maršík 1999 : 9]. Jsou však umělecky stylizované, především pomocí zvuků a výpůjček z jiných uměleckých oblastí (literatura, film, divadlo). Buriánek se tak dostává na (roz)scestí žánrů. V některých případech je těžko určitelné, jaký žánr a styl převažuje. V dokumentech, jejichž analýza bude provedena na následujících stránkách, využívá pásmo, reportáž, anketu, rozhovor, dramatizovanou četbu, dramatický dialog či portrét. To je výčet jen těch nejzřetelnějších rozhlasových tvarů. Řekne-li se Miroslav Buriánek, mnohým se jistě jako první vybaví jedno slovo – zvukovost. Právě pojem zvukovosti je to, co Buriánka nejlépe vystihuje,

protože „zvukové je to, co zvukovými prostředky evokuje plnost smyslového a myšlenkového života.“ [Bouček, Rottenberg 1974 : 142] Témata a příběhy, které v dokumentech zpracovává, nevypráví pouze prostřednictvím mluveného slova. Významnou roli hrají právě zvuky, jejichž pomocí je dokreslována atmosféra, ale také postoj autora. Posluchači jsou tak nuceni přemýšlet a snažit se hledat takovou interpretaci, která by nejlépe vystihovala jejich vnímání pořadu. Snaží se „přimět posluchače, aby mysleli a hlavně (zejména především) viděli ušima.“ [Buriánek 2004/12 : 29] Pro styl jeho práce je charakteristická hra s rozhlasovými výrazovými prostředky a rozhlasovou řečí. Zvukové prvky u něj zastupují interpunkci, běh času, prostor, metaforu, obraz, ale především vyprávějí. Témata, jimiž se Buriánek zabývá, se často týkají jeho rodného města nebo okolí plzeňského kraje. Dále zpracovává témata nahodilá, která ho zaujmou a lákají.

Jak bude uvedeno dále, Buriánek kombinuje publicistické žánry. Využívá možností publicistického stylu, informuje, apeluje, ale také baví. Apelativnost dokumentů spočívá ve výběru témat - násilí, 2. světová válka, chátrání architektonicky i společensky významných budov. Nedočkáme se moralizování, ale tichého, nenápadného a nevtíravého apelu. Dokumenty jsou varováním, kam až situace může zajít, v horším případě kam již zašla. Také zábavná funkce, která se na první pohled může jevit jako nekonstitutivní, má svou roli v každém dokumentu. Ponechejme stranou obsahovou stránku a závažnost či nezávažnost témat. Bez ohledu na tato kritéria je každý dokument zpracován zábavně. Zábavností nemám na mysli smích, ale hravé, nápadité a neobvyklé zpracování. Toho je dosaženo kombinováním publicistického a uměleckého stylu, prolínáním fikce a non-fikce a samozřejmě pomocí zvukové složky. Považuji za důležité upřesnit, jak Miroslav Buriánek rozlišuje mezi pojmy fikce a non-fikce. Zjednodušeně řečeno fikci pro něj představuje literatura, je to stylizace, úprava. Pod non-fikci řadí dokument. Realitu upravuje tak, že ji komponuje, čímž stylizuje autenticitu. „*Je to interakce, kdy autenticita aktualizuje fikci a naopak. Autentický zvuk představuje horizont. Když k němu přidám hudbu, upravený zvuk nebo jiný výrazový prostředek, vznikne z toho vertikální montáž, která umožní vytvořit vertikální ambaláž*“ [OH Buriánek 2013]. Jeho vyjádření je

zestručněné a zjednodušené, přesto vcelku jasně vystihuje, jak Buriánek pracuje s fikcí, s non-fikcí a čeho chce dosáhnout jejich mísením a prolínáním.

Z publicistických útvarů využívá především zprávu, komentář, reportáž a interview. Ještě bychom mohli zmínit glosu, ale to je spíše marginální záležitost. Glosa mnohdy splývá právě s komentářem. Bez ohledu na to, jaký publicistický útvar v konkrétním dokumentu převažuje, vždy dostaneme odpověď na otázky kdo, co, kdy, kde. Tato kritéria Buriánek splňuje beze zbytku, vždy se dozvíme, o kom nebo o čem dokument je či kde se zrovna natáčí (Buriánek využívá mezititulků), ačkoli v některých případech může být počáteční orientace v prostředí a v respondentech obtížnější (viz například pořady *DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy, Nebe, peklo, ráj* nebo *Interiéry Adolfa Loose v Plzni*).

Na rozhlasovou reportáž můžeme nahlížet ze dvou úhlů pohledu. Buď jako na svébytný rozhlasový žánr, nebo jako na metodu rozhlasové tvorby. Maršík (1999) rozlišuje 6 typů, jež se z reportáže vyčlenily, a to reportáž komplexní, reportážní zkratku, reportážní vstup, koncipovanou reportáž, reportážní rozhovor a reportáž hranou (rekonstruovanou). Kritériem, které definuje komplexní reportáž, je především časová a dějová ohraničenost. Stejně kritérium stanovili Osvaldová a Halada, již tento typ reportáže taktéž považují za základní formu, „*kteřá zpravidla pokrývá časově a dějově ohraničenou událost (...)* [Osvaldová, Halada 1999 : 156]. V Buriánkových dokumentech je možné zaznamenat tento typ reportáže a také reportážní rozhovor, „*v němž je dialog doplněn zvukovým obrazem události, jenž nezastupitelně dokresluje výpověď dotazované osoby.*“ [Maršík 1999 : 25]. Zde se však dostáváme do rozporu mezi Maršíkovým tvrzením a Buriánkovými postupy. Zvukový obraz stejně jako zaznamenaná skutečnost by měly být autentické, neupravené. Buriánek si často realitu upravuje a pozměňuje. Týká se to především zvukové složky. Užité hluky, tedy autentické zvuky z konkrétního prostředí, ne vždy přiřazuje k těm dialogům, při jejichž nahrávání vznikly. Autenticita¹⁵ u něj tedy neznamená zprostředkování non-fikčního, neupravovaného záznamu.

¹⁵ Na otázku, co si Buriánek pod pojmem autentický, autenticita představuje, odpověděl (cituji doslova):

„*Autenticita je to, co je přítomné, jsou to vzrušivé zážitky z natáčení, to, co člověk naplno žije všemi smysly. Pak je kamufláž, kde si o autenticitě vyprávíme v prostředí pracovní. Proto dělám i dokumenty, protože se dostanu do života, do reality. Autenticita aktualizuje fikci* [OH Buriánek 2013].

Je podmíněna vlastní osobní představou a záměrem. Jeho často užívaný výrok, že „autenticita aktualizuje fikci“ se tak stává klíčovým pro pochopení Buriánkova vnímání autentického. Fikcí a kamufláží umocňuje autentické. Dostává se tak na hranici fikční a non-fikční reportáže. Sice využívá rozhovorů lidí, kteří byli události přítomni a stále mohou podat svědectví, ale jejich výpovědi pak uměle dokresluje buď zvuky přirozenými, natočenými separovaně, nebo zvuky umělými. Např. v dokumentu *Přežila jsem* posloucháme výpovědi dvou žen, které přežily pobyt v koncentračních táborech a aby byla navozena správná atmosféra a konotace, slyšíme houkání vlaku. Vzhledem k tomu, že rozhovory se natáčely v klidném prostředí, rozhodně ne přímo na nádraží, je zřejmé, že přidání zvuku vlaku je jen režisérův postup, jak správně u posluchačů vyvolat emoce. Ostatně k touze vyvolat u lidí emoce se Buriánek otevřeně přiznává, stejně tak, že na emoce klade velký důraz.

Také komentář patří mezi základní žánry rozhlasové publicistiky. Cílem komentáře je „*vysvětlit a zhodnotit z různých úhlů pohledu aktuální sociální jev nebo problém, zaujmout k němu stanovisko, eventuálně získat posluchače pro nějaký názor (...)*.“ [Osvaldová, Halada 1999 : 91]. Zde tedy dochází k rozporu mezi definicí a Buriánkovým postupem. Jak bylo řečeno, komentář, který taktéž může být až satirický, splývá s glosou. Buriánkovy komentáře jsou tedy spíše postřehy, někdy trefné jako políček nezbednému dítěti. Já tento termín budu i přes mírný nesoulad s definicí užívat tam, kde budou patrné Buriánkovy pocity, emoce či jeho osobní názor. Buriánkův komentář (zůstaneme-li u tohoto pojmenování) se s definicí mírně rozchází i v dalším bodě. Buriánek se nesnaží posluchače cíleně přesvědčovat nebo získávat. Jak sám řekl, vybírá si témata, která ho zajímají, ta zpracuje a předloží veřejnosti. Jak s dokumenty a problémy v nich nastolených společnost naloží, pro autora není stěžejní. Zajímá ho názor publika na dokument jako celek. Zpětnou vazbu získává na veřejných posleších, které se konají v budově plzeňského rozhlasu.¹⁶ Všechny pořady takovou formou však prezentované

¹⁶ S posledním Buriánkovým dokumentem *Cesty vody odpadní* (2012) se plzeňské publikum mohlo seznámit na veřejném poslechu. Jedním z průvodců podzemními stokami je i metalový zpěvák, vystupující pod uměleckým jménem Lord Morbivod. Veřejného poslechu se zúčastnili fanoušci Morbivoda i kapel, jejichž je členem. Buriánek k tomuto veřejnému poslechu poznamenává (citují doslova): „*Starší generace zůstaly a dokument přijaly, mladší generace z okruhu Morbivoda byly nadšené. Někomu se to zdálo příliš*

nejdou, z toho důvodu se režisér k dojmům a pocitům příjemců dostává jen zprostředkovaně, nahodile, namátkou (například z týdeníku *Rozhlas*). Malý či téměř žádný prostor pro přímou zpětnou vazbu Buriánka trápí, je to „*v tomto směru bídné, vakuum kolem tvorby je deprimující*“ [OH Buriánek 2013].

Posledním útvarem, který jsme si u Buriánkových dokumentů definovali, je interview. Také to má několik podob. Dokumentarista může natočit „*čistý dialog, monologický s vypuštěním otázek; [rozpravu], kde autor má rovnocenné postavení, klade rozsáhlejší otázky (...)*“ [Osvaldová, Halada 1999 : 82]. Buriánek využívá všechny tři typy, v jednotlivých analýzách uvidíme jak. V rozhlasové podobě žánru interview se vyčlenilo několik dalších forem, a to interview zpravodajské, publicistické, reportážní, portrétní, komentující a rozborové. V Encyklopedii praktické žurnalistiky nejsou tyto formy blíže specifikovány, ale vzhledem k tomu, jak se publicistické útvary navzájem prolínají a ovlivňují, i tyto dílčí formy interview budou obsahovat takové prvky a postupy, které jsme si popsali již výše.

Následující obsáhlá kapitola pojednává o Buriánkově dokumentární tvorbě. Čtenář v ní nalezne analýzy vybraných pořadů, které splňují zadaná kritéria – jedná se o takzvané velké dokumenty odvysílané na stanicích Českého rozhlasu 3 – Vltava, se stopáží 54-58 minut. Na konkrétních příkladech jsem se snažila zachytit celkovou kompozici pořadů a kompozici zvukovou, s čímž souvisí i to, jak Miroslav Buriánek s jednotlivými zvuky pracuje a jaký význam mají v tom kterém případě. Dále jsem si všimla pozice autorského subjektu, míru jeho účasti během rozhovorů i toho, jakým způsobem dává najevo své emoce a sděluje své názory a stanoviska.

expresivní - splašky, odpady, hniloba, rozklad. Vyvolávalo to v lidech negativní emoce. Morbivod dokonce napsal písničku o svých pocitech, když jsme scházeli do stoky. Ale téma, myslím, zaujalo všechny“ [OH Buriánek 2013]. Takový způsob spolupráce je přínosný pro obě strany. Režisér se díky odezvě publika neocitne v „deprimujícím vakuu“, hudebníci se zase dostali do povědomí lidí, kteří by o jejich práci jinak neměli nejmenší tušení.

6. Buriánková dokumentární tvorba

Předkládaná práce postihuje především dokumentární tvorbu Miroslava Buriánka. Z kapitoly o jeho osobnosti víme, že připravoval i reklamy, četby na pokračování nebo dramatizované četby. Sám Buriánek říká, že dokumenty začal dělat z nouze, a to v době, kdy pražská redakce přestala zadávat regionálním studiím rozhlasové hry ke zpracování [OH Buriánek 2012]. Je paradoxní, že nouze ho dohnala k úspěchu, který možná ani on sám nečekal. Počátek jeho dokumentární tvorby spadá do roku 1992, kdy natočil pořad o objevení Ameriky *Americana aneb Nádherný zvukový pop-artový obraz*. Pro pochopení Buriánkových dokumentů je důležité si uvědomit, jak tento žánr chápe sám autor. V tom nám mohou pomoci vyjádření rozhlasových tvůrců a teoretiků, jejichž formulace na otázku „co je dokument“, zmiňuje Andrea Hanáčková ve své publikaci [Hanáčková 2010 : 37-39]. Uvádí definice dokumentu napříč desetiletími, z nichž každá je formulována jinak, ale základní myšlenky zůstávají. Dokument by měl především vypovídat o realitě a podat zvukový obraz skutečnosti. Taktéž jeho kompozice strukturních prvků by měla být záměrně, cíleně organizována autorem. Posledně jmenovaná podmínka je u Buriánka splněna, s vyobrazením reality už to není tak jednoznačné. Buriánek si realitu někdy upravuje, aby dosáhl autorského záměru, což ale neznamená, že fabuluje a s fakty nakládá zcela volně. Spíše než realitu se snaží pomocí zvukové kompozice zobrazit své autentické vnímání skutečnosti, momentu, prostředí. Takové drobné úpravy mohou posluchačský prožitek daného momentu zintenzivnit. Podobnými autorskými zásahy překračuje hranice dokumentu a své pořady mnohdy nazývá pojmy zcela nerozhlasovými: leprelo, koláž, ambaláž, balábile, zvuková atrakce. V Buriánkově pojetí je pojem dokument obecný a všem těmto výrazům nadřazený, uvedené pojmy jsou jen autorskou hříčkou a pokusem žánr upřesnit. Z toho důvodu dává Miroslav Buriánek svým dokumentům různé podtitulky. „*Je to hra, na kterou někteří nemusejí přistoupit, dokonce je takové hříčky mohou iritovat*“ [OH Buriánek 2013].

6.1 Sadistické variety aneb Kde končí hra

Dokument z roku 2005 vznikl v rámci cyklu *ISMY po česku*.¹⁷ Pod vedením Jitky Škápíkové vznikaly od ledna 2005 jednotlivé pořady, z nichž se každý zabýval konkrétním -ismem: terorismem, nacionalismem, workoholismem, judaismem aj., a to v kontextu českého prostředí a české zkušenosti. Buriánek zpracoval téma sadismu.¹⁸ Zaznamenává výpovědi lidí, kteří se sexuálním násilím mají zkušenosti ať už chtěné, nebo nechtěné. Staví tak proti sobě dva různé světy. Pořad je vystavěn hravě, přestože řeší vážné, seriózní téma. Podtitul dokumentu naznačuje, jak tenká může být hranice mezi hrou a týráním, mezi chtěnou zábavou a zneužíváním. O sadismu jakožto formě sexuální praktiky vypovídají členové skupiny BDSM, pro něž je to hra, přinášející jim příjemný požitek. Zcela opačnou zkušenost má za sebou týraná žena, která se stala obětí sadismu.

Dokument začíná příjemnou hudbou, kterou vyluzuje flétna a strunný nástroj. Ten je utnut křikem, švihnutím bičem a rychlým klapotem dámských střevičků po dlažbě. Už zde je tedy předznamenáno, že dokument bude o vyznavačích BDSM¹⁹ a obětech násilí. Následují výpovědi lidí na téma sadismus, masochismus, v pozadí stále zaznívá výstražná hudba. Ve filmu by taková hudba předznamenávala blížící se nebezpečí. Zvukový začátek zakončuje ostré švihnutí bičem, které se rozléhá do ztracena. Buriánek si často své dokumenty uvádí sám a funguje tedy jako hlasatel či moderátor, posluchačům přibližuje a zpřesňuje osoby a prostředí. Nejinak je tomu i v Sadistických varietách. Po doznění biče

¹⁷ Podrobněji o tomto projektu viz HANÁČKOVÁ, Andrea. „Je to i můj problém“: Několik zastavení nad dokumentárním cyklem *ISMY po česku*. In: *Svět rozhlasu: bulletin o rozhlasové práci*. Praha: Český rozhlas, 2006, s. 48-60.

¹⁸ Ve spolupráci s Alenou Vykydalovou zpracoval ještě téma amatérismu. Pořad *Expedice Čihalík aneb Nechtění pašeráci* premiérově uvedla stanice Českého rozhlasu 3 - Vltava 16. února 2005. Podrobnější informace o pořadu například zde <http://www.rozhlas.cz/vltava/ismy/_zprava/158108>.

¹⁹ „Je to hnutí, je to hra, často silně ritualizovaná, je to životní styl, je to pojem i mezinárodní zkratka a vyjadřuje tyto tři hlavní kategorie: *Bondage and Discipline (BD)*, *Dominance and Submision (DS)*, *Sadismus and Masochismus (SM)*. Základním principem BDSM je souhlas. Sadomasochistické hrátky se dějí se vzájemným souhlasem partnerů. Hra je principem. Domluva, dobrovolnost, zdraví a bezpečnost jsou základní pravidla aktivit BDSM.“ RADIOSERVIS. 2012. *Týdeník rozhlas* [online]. [cit. 20. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.radioservis-as.cz/archiv05/2905/29tipy2.htm>>.

následuje Buriánkův úvod, kdy představí osoby, které v následujících okamžicích budou promlouvat, a zároveň informuje i o místech, kde k rozhovorům došlo: „*Místo a osoby: restaurace Markýz de Sade – pan H. z komunity BDSM, další lidé z komunity BDSM, paní D. – domina, noční vlak Plzeň-Praha – student Stáník, soukromý byt – hlas ženy. Připravil Miroslav Buriánek.*“ Po tomto úvodu už by posluchači neměli mít problém s orientací, kdo v danou chvíli hovoří. V tuto chvíli se však jedná o povšechný popis a představení všech protagonistů najednou. Před výpovědí jednotlivých mluvčích je jim opět věnováno samostatné uvedení. Ve filmu, v seriálu nebo v dokumentárním filmu by tento úvod mohl být nahrazen titulky. Buriánek svým komentářem tak plní úlohu mezititulků, neboť jeho hlas v dokumentu uslyšíme ještě mnohokrát. Ohlášení jednotlivých mluvčích v dokumentu vypadá např. takto: „*domáci násilí z odstupu řady let, hlas ženy, motivy, důvody*“, „*paní D. - domina, profesionálka*“, „*pan H. - člen komunity BDMS, výrobce erotických pomůcek*“, „*noční vlak Plzeň – Praha, student Stáník*“. Taková dílčí charakteristika nám zároveň umožňuje uvědomit si, v jakém prostoru se právě nacházíme. Je zcela zřejmé kdo, případně kde, hovoří.

Dokument vznikl v autentickém prostředí, proto během rozhovoru se studentem Stáníkem slyšíme jedoucí vlak, při rozhovoru s členy BDSM zase ruch restaurace, kde se pravidelně scházejí. Při výpovědi týrané ženy je naprosté ticho, což umocňuje dojmy a pocity z prožitého traumatu. Dochází ke konfrontaci násilí chtěného. Tento rozpor je vyjádřen širokou škálou zvuků – od slastných vzdechů přes práskání bičem až po rychlý klapot dámských střevíků. Jak je u Buriánka zvykem, zvuková kompozice je symbolistická, a proto je nutné na jakýkoli zvuk nepohlížet jen jako na zvuk, ale jako na latentní sdělení, jež posluchači musí dešifrovat sami. Zvukově je dvojí přístup k násilí a násilným sexuálním praktikám nejpatrnější při výpovědích týrané ženy a členů komunity BDSM. Zatímco s týranou ženou se pojí zvuky zvonů, zvonkohry a klapotu dámských střevíků, s komunitou BDSM a obecně s lidmi, kterým je takové smýšlení blízké, jsou spojené zvuky biče, slastných vzdechů, dusotu koňských kopyt a pravděpodobně zvuk izolepy.²⁰ Vrátime-li se zpět k týrané ženě a s ní spojenými zvuky, zjistíme, že zvukové

²⁰ Tento zvuk nejsem schopna přesně identifikovat. Osobně mi nejvíce připomíná odlepování lepicí pásky. Že by tak tomu mohlo být se domnívám z toho důvodu, že v technikách BDSM je začleněno svazování a spoutávání vůbec.

prostředky odpovídají situaci, ale k sobě navzájem stojí v opozici. Zvonění zvonů stejně jako zvonkohra je poklidné a může zobrazovat počátek vztahu, který nenasvědčoval tomu, co si žena měla prožít. Ale také to může být výstražné varování, které se přehlíželo tak dlouho, až došlo k nejhoršímu. Oproti tomu rychlý klapot dámských střevíčků je metaforou k útěku. K útěku od násilnického partnera a do nového života. Ostatně sama týraná žena přiznává, že jediným možným východiskem z takové situace je partnera opustit, protože jinak by hrozila újma na zdraví oběma. U lidí, kteří násilí vyžadují, se zvuky navzájem nevyklučují, naopak se doplňují a navzájem dotvářejí svůj význam. Švihnutí bičem je zcela jasné, je to asi jedna z neklasičtějších pomůcek. Koňský dusot symbolizuje živočišnost a divokost (viz výše), zvuk izolepy může být alternativou k materiálům, jimiž se vyznavači takových praktik mohou svazovat. Půjdeme-li až do důsledku, tak strhávání izolepy z kůže může být lehce bolestivé, tudíž by takový zvuk vystihoval záměr BDSM.

V tomto dokumentu převládají zvuky a ruchy nad hudbou. Vyloženě hudební motivy se objevují minimálně, nejedná se ani o žádné známé skladby, jako tomu bylo např. v dokumentu *Nebe, peklo, ráj*, kde zněly české lidovky. Buriánek zde pracuje jen s melodiemi, které jsou na poslech velice příjemné a klidné, posluchače ukolébají, načež je ukončí výrazný zvuk, který do melodie absolutně nezapadá (švihnutí bičem, bolestivý výkřik). Výjimku tvoří snad jen melodie, která zní tajemně a výstražně a pokud by byla užita ve filmu, předznamenávala by nebezpečí či zvrat. Tyto hudební předěly jednak od sebe oddělují jednotlivé výpovědi, jednak v některých případech dokreslují to, co bylo vysloveno. Jako příklad můžeme použít jednu z výpovědí týrané ženy, kdy se svěřuje, jaké to bylo žít s mužem, který měl sadomasochistické sklony. Po její výpovědi se rozehraje melancholická smutná melodie v nástrojovém složení kytary a flétny.

Vyjma uvedení mluvčích a situací Buriánek do děje příliš nevstupuje. Více se projeví při rozhovoru s dominou. Autor popisuje fotografie, které vidí a na nichž jsou muži a ženy se závažím připevněným na genitáliích. Tento moment je i úsměvný, neboť autor vyjadřuje obavu, zda tohle lidské tělo vydrží. Domina vysvětluje, jak předcházet úrazům a zraněním. Jedná se o fundovaný výklad odborníka, který s takovými pomůckami pracuje běžně a z informativního hlediska je jistě přínosnější než například rozhovor s prodávčem v sexshopu. Při rozhovorech s členy BDSM Buriánek klade

otázky, na něž očekává odpověď. Koriguje si tak množství a obsah informací, zároveň usměrňuje tok hovoru, protože členové sdružení se navzájem doplňují a překřikují, tudíž důležité, stěžejní informace tak mohou zaniknout v hluku či ve změti hlasů.

Konec dokumentu vyznívá optimisticky. Buriánek spojil nejvíce užité zvuky – zvony, strhnutí izolepy, vzdechy – a za ně dosadil opět melodii hranou na kytaru a flétnu. Tentokrát ovšem nevyznívá teskně, ale naznačuje dobrý konec. K tomu směřují i poslední výpovědi lidí, pro které jsou sadomasochistické praktiky krásné. Poslední zaznamenaná výpověď tudíž působí jako jakási tečka. Celý dokument vybízí k polemice, nakolik a zda vůbec může být bolest příjemná a zda jako posluchači minimálně obeznámení s bipolaritou sadismu dokážeme přijmout a respektovat praktiky komunity BDSM. Autor nedává jednoznačně najevo, jaké stanovisko zaujímá, což je škoda už z toho důvodu, že v dokumentech týkajících se sexuality a erotičnosti se snaží vždy prosadit lidskou živočišnost, které je v tomto pořadu až nadbytek.

6.2 Mašinky lásky aneb Sex s robotem

Kompletní název novoročního dokumentu z roku 2006 zní *Mašinky lásky aneb Sex s robotem aneb Memorabile pro horkou silvestrovskou noc o strojcích na rozkoš v mezích tiskového zákona*. Pořad byl natočený pro silvestrovskou noc na ČRo 3 – Vltava. Hravé zpracování a odlehčené téma dokumentu odpovídá uvolněné atmosféře poslední kalendářní noci.

Celý dokument je natočený v Muzeu erotických pomůcek²¹ v Praze. Autor absolvuje prohlídku za doprovodu průvodkyně Lucie a majitele muzea Oriana Bizzocchi.²² Dokument se – na rozdíl od dalších – odlišuje přesným rytmem, kdy se pravidelně střídá mluvené slovo, hudba a zvuky. Není snadné pomocí zvuku zprostředkovat vizuální vjem, obzvláště v takových případech, kdy je vizuálně stěžejním způsobem vnímání.

²¹ V originále se muzeum jmenuje Sex Machines Muzeum.

²² Oriano Bizzocchi je také majitelem Muzea kuriozit v San Marinu. Na nápad otevřít Muzeum sexuálních pomůcek ho přivedla účast na aukcích, kde se dražily i různé starodávné sexuální pomůcky.

Po vyslechnutí celého dokumentu možná nebudeme vědět, jak která erotická pomůcka vypadá, rozhodně nám ale v povědomí zůstane jejich zvuk.

Stejně jako v předešlých dokumentech, i tady Buriánek pracuje se symbolikou a zvukovým předjímáním věcí příštích. Na začátku šumí moře, křičí racci, do toho se prolíná Smetanova Vltava, následují steny, dusot koňských kopyt, pak zazní italský hit a plejáda úvodních zvuků je zakončena odbitím zvonu. Teprve poté se dozvídáme, že jsme v Muzeu erotických pomůcek, jehož majitelem je Ital. Výše zmíněné zvuky se v drobných obměnách pravidelně opakují a různě se na sebe nabalují. Vždy ale vyjadřují pohyb, živočišnost, rozkoš, erotično, případně charakterizují určitý prostor nebo osobu²³. Samozřejmě nechybí zvuk vibrátoru. Dokument je tedy audioprohlídkou za asistence Lucie a majitele muzea, jemuž průvodkyně překládá. U exponátů, které vyluzují zvuky, vyžaduje Buriánek ukázkou, již pečlivě zaznamenává.

Autentický zvuk parního robota pro ženy však nebylo možné nahrát, proto autor jako náhražku zvolil zvuk jedoucí parní lokomotivy. Ostatně tento zvuk se v jeho dokumentech objevuje často a Buriánek tak nabízí široké spektrum jeho uplatnění a mnohost významů. Poetičnost a lyričnost užitých ruchů rozbíjí zvuková ukáзка z pornofilmu. V kontextu zvukového plánu zní ukáзка z pornofilmu značně vyprázdňeně až odpudivě. Stává se jen sledem předstíraných prvoplánově užitých zvuků.

V dokumentu zazní hudba tří různých hudebních žánrů – Smetanova symfonická báseň Vltava, italské hity a ukávky písničky české kapely Pražská šunka *Udělej mi to jako stroj*. Výběr hudby je tak velmi kontrastní, protože Buriánek zde pracuje se třemi variacemi lásky. Vltava vyjadřuje lásku k zemi, ani v nejmenším se zde nejedná o fyzično. Italské hity pracují se všeobecným povědomím a zakořeněnou českou představou o Italech jakožto o milovnících, kteří ženu okouzlí a po dosažení vytyčeného cíle ji opustí. Ani tady se ještě

²³ Tento postup je zavedený i ve filmovém průmyslu. Jako dobrý příklad může posloužit film *Tenkrát na Západě* režiséra Sergia Leoneho. Když se na scéně poprvé objeví postava muže s harmonikou, je jeho příchod doprovázen právě hrou na foukací harmoniku. Takto je tomu po zbytek filmu, tudíž divák si konkrétní melodii spojí s konkrétní postavou. Dále je možné se s takovým postupem setkat i u rozhlasových her. Dušan Kozák rozlišuje dvojí typ zafixování zvukového prvku do paměti, spontánní a cílené. U cíleného zaměření „je [na zvukovou událost] vědomě zaměřená pozornost percipienta a v jeho sluchovém vjemu dochází k fixaci zvukové narativnosti. Dochází k uvědomění si kauzality vztahů mezi jednotlivými zvuky událostí.“ [Kozák 2011 : 50].

nejedná přímo o lásku fyzickou, ale spíše o onu prvotní fázi namlouvání a lehkého vzrušení z věcí příštích. V tomto kontextu zní hudba i text²⁴ české kapely velmi násilně a prvoplánově. Ačkoli by se v českém hudebním průmyslu jistě našly mnohem více propracované skladby (i co se textu týká), výběr písničky od skupiny *Pražská šunka* zřejmě zapříčinil velmi jasný, srozumitelný a polopatický text. Čtvrtou interpretkou, kterou můžeme s jistotou identifikovat, je Amanda Lear.²⁵ Její písničku uvede Buriánek slovy: „*Intermezzo, odpočineme si od mašinek sexu a dopřejeme si Amandu Lear, ženu i muže.*“ V dokumentu zaznívají další hudební vsuvky, ale již se nedá určit interpret. Opět se jedná o protikladné pozice. Zazní příjemná, provokativní hudba a následuje zvuk divoké soulože, což můžeme chápat jako motiv ráje a hříchu. Dokument končí zvuky, jež zazněly už v úvodu: cinknutí zvonku, rozjíždějící se lokomotiva, vzdechy, symfonická báseň Vltava, racci, šumění moře, houkání mašiny. Tečkou za tím vším je zvuk vibrátoru. Do výkladu průvodkyně nevstupuje Buriánek často, dokonce šetří i vlastními komentáři. Omezí se jen na poznámky typu „*ten zvuk ruší,*“ „*zvuk je vřeštivý, drásavý.*“ Uznání nad strojem pro vaginální i anální styk shrne do věty „*to jsou výkonný stroje.*“ Zajímá ho však otázka, zda sexualita je vitalitou života. Za pomoci tlumočnice dochází k odpovědi, že „*sex je jako jídlo – každý má něco oblíbeného, ale neměl by v tom ubližovat druhým,*“ a že „*všichni jsme fetišisti a voyeristi.*“ Tím zodpovídá nevyřčenou otázku, co lidi nutí pořizovat si erotické pomůcky a sledovat pornofilmy. Dokument neřeší problematiku různých sexuálních úchylek a zálib. Na elementární otázky typu „*jak fungovaly prvotní pomůcky? poskytovaly totožnou rozkoš jako ty dnešní, nebo dokonce větší? Bylo jejich používání nebezpečné či zdraví škodlivé?*“ však odpovědět může.

Dokument je sice postavený na odborném výkladu, ale prostor je věnován i ilustračním citacím z příruček a rozhovorům s průvodkyní či majitelem muzea. Ona citace

²⁴ Úryvky z písně Dělej mi to jako stroj: „*dělej mi to jako stroj, já chci křičet ojoj*“ nebo „*prosím znič mě, nepřestávej, už to bude, jak chceš si mě podávej.*“

²⁵ Amanda Lear (nar. 1939 nebo 1946) je francouzskou zpěvačkou, textařkou, skladatelkou, malířkou, televizní osobností, herečkou a spisovatelkou. O jejím raném životě se toho příliš neví. Není známé její přesné datum narození, pohlaví, jméno, národnost jejích rodičů ani místo, kde byla vychována. V roce 1965 se setkává s Dalím a na dlouhých 15 let se stává jeho múzou a blízkou přítelkyní. O jejich soužití vypráví v knize *Můj život s Dalím*, vydané v roce 1985.

se vztahuje k prohlídce muzea, kdy autor předčítá z návodu k použití robota vyrobeného v Indii. Citování z návodu dodává celému dokumentu na hravosti a jasně dává najevo, že stanovené téma je nutno brát s humorem a nadhledem. Rozhovor je veden s autorem sexuálního robota, Milanem H. Padají otázky ohledně doby výroby, ceny, bezpečnosti. O něco zajímavější je dotaz, zda máme zapotřebí vyrábět sexuální roboty. Podle Milana H. výroba takových věcí zapotřebí není, ale muzea a obchody s erotickými pomůckami hovoří proti jeho tvrzení. Buriánek tak nepřímou pokládá otázku, kterou k velké škodě dále nerozvíjí, a to proč se tedy sexuálnímu průmyslu stále poměrně dobře daří. Určitě by bylo zajímavé zaznamenat hledisko tvůrců sexuálních mašinek a jejich uživatelů.

Silvestrovský odlehčený a hravý dokument se nezaobírá celospolečenskými problémy ani se nevztahuje k tématům Plzeňského kraje. Do analytické části jsme ho zařadili z toho důvodu, že jednak naplňuje stanovená kritéria, jednak nám poslouží jako praktická ukázka při pojednání o výkladových modech dokumentárního filmu, které vztáhneme na tvorbu rozhlasovou.

6.3 Zašlá sláva lázní Kyselka

V dokumentu z roku 2006, odvysílaném na stanici Českého rozhlasu 2 – Praha, Buriánek poukazuje na současný dezolátní stav lázeňských budov v obci Kyselka. Historii místa prolíná se současností, historická i současná fakta doplňuje zdramatizovanými úryvky z knihy Bohuslava Machka a Marie Dolejší *Dravec Mattoni*. Průvodcem lázeňským městem je mu památkář Mgr. Lubomír Zeman. Z úst památkáře se dozvídáme i o historii lázní, ale stěžejní a obsáhlejší informace jsou nám zprostředkovány formou četby a dramatizace. Z řady analyzovaných dokumentů je tenhle první, který se týká lázeňských budov. V seznamu najdeme ještě pořad *Noční můra Plzně*, které pojednávají o městských plzeňských lázních. Zásadní rozdíl je ve funkci lázní. Zatímco lázně Kyselka sloužily především k léčebným kúram a za tímto účelem využívaly i léčebných pramenů, městské plzeňské lázně poskytovaly prostor pro relax a volnočasové aktivity. I z toho důvodu se liší výběr zvuků, společným motivem je pouze tekoucí voda. Zohledněna je

i historie lázní. Komplex lázní Kyselka se začal budovat již v 19. století, proto velmi často uslyšíme dusot koňských kopyt, což má dokreslit dobu. Zvuková složka v tomto případě rozvíjí dvě dějové linie. První z nich se odehrává ve fikčním světě, jenž je zprostředkován četbou z knihy *Dravec Mattoni*, druhou linií je skutečná návštěva lázní. Zvuky pojící se k četbě jsou veskrze libé – bubláni, šumění, dusot koňských kopyt, melodické drnkání na housle. Četbu předznamenávají nebo ukončují. Realitu vyjadřuje především hluk projíždějících aut, údery na buben, mollové melodie hrané na piano a na housle. Všechny užití zvuky opět nějakým způsobem vypovídají o místě, kde se právě natáčí, nebo o příběhu předčítaného z knihy. Autorské postřehy se dostaví až za půlkou dokumentu, na základě zvuků však není problém si domyslet, jaké pocity Buriánek z návštěvy měl, což definitivně sumarizuje na konci dokumentu. Zaznamenat lze střídmost hluků, kromě šumění řeky Ohře, tekoucího pramenu, rozhovoru, projíždějících aut a křupání suti pod botami se ve zbylých případech jedná o ruchy. Na rozdíl od dalších pořadů je zde patrná zvuková umírněnost. Nenajdeme zde žádné výstřelky či těžko určitelné zvuky. Důraz je kladen na dialog mezi autorem a památkářem a na četbu. Zvuková složka tu řečovou pouze doplňuje, dokresluje, ale rozhodně ji nepřevyšuje. Také tzv. zvukové schválnosti zde nenalezneme, všechny zvuky se dají při poslechu snadno definovat či přiřadit k původcům. Podobnou zvukovou skromnost je možné nalézt i v dokumentu *Přežila jsem*. Přestože natáčení dokumentu *Zašlá sláva lázní Kyselka* bylo pro autora emotivnější, než by se na první pohled zdálo, a tudíž záminka pro bohatou zvukovou složku byla nasnadě, tentokrát se Buriánkovi podařilo veškeré své pocity vyjádřit ve zkratce, čímž v konečném výsledku nemusí být zkratka zvuková, ale jeho konstatování o dezolátním stavu budov na konci dokumentu.

Kde je to možné, Buriánek rád využívá četby z tematicky zaměřené literatury či zdramatizování příběhu, který má reálné základy a odpovídá tématu, nebo je zcela smyšlený a v pořadu může sloužit jen pro dokreslení situace nebo jako metafora daného problému. V dokumentu o lázních Kyselka Buriánek zvolil první možnost a do rozhovoru s památkářem Zemanem vložil zdramatizované pasáže z knihy. Z knih většinou předčítá sám nebo funkci předčítače svěří své časté spolupracovnici Tamaře Salcmanové. Tentokrát však vystupuje pouze v roli dokumentaristy. Vede rozhovor se Zemanem, nahrává zvuky,

nahlas popisuje stav budov a okolí. Četbu z knihy *Dravec Mattoni* světil třem protagonistům: moderátorce a herečce Kateřině Vinické a hercům Tomáši Šolci a Martinu Stránskému. Četba nejprve působí jako klasická četba, jsme seznámeni s názvem titulu, načež jeden z protagonistů přečte úryvek. Avšak z četby se postupně stává rozhlasová hra, která má dva vypravěče (střídají se Vinická a Šolc) a tři herce (herecké party jsou rozděleny mezi všechny tři, roli Mattoniho ztvárnil Martin Stránský). Zdramatizované pasáže dávají dokumentu spád a zároveň působí kontrastně ve srovnání s informacemi, které podává památkář. Zatímco zdramatizovaná četba navozuje dojem idyly 19. století, kdy se lázeňské budovy začínaly teprve stavět a k pramenům se jezdilo v kočárech tažených koňským spřežením, křupání sutí pod nohama a hluk projíždějících aut vracejí posluchače zpět do reality k rozpadajícím se budovám. V některých momentech zdramatizovaná četba předjímá následující dění. Např. končí-li jeden úryvek zmínkou o Bukové skále, další záběr zachycuje Buriánka s památkářem na onom místě.

Již víme, že Buriánek klade velký důraz na emoce. V pořadu je to nejpatrnější na dvou místech. První taková situace nastává na konci 39. minuty, kdy se oba muži dostanou do haly jedné z budov. Do památkářova výkladu zaznívá Buriánkuv šepot omezený pouze na vzdechy „*ježíšikriste, Sodoma Gomora, teď je to rumiště, teď je to ruína.*“ Když halou prochází, zřetelně slyšíme křupání skla a sutí pod jeho nohama, i bez komentáře je zřejmé, v jakém stavu se budova nachází. Přesto se dozvíme, že „*to je skládka přímo, tady je přímo nebezpečno se pohybovat, prolákliny, zde je zbytek dveří ... to nemá ani podobu dveří.*“ Druhé místo, kde se dá vypořádat autorovo rozpoložení, se nachází až téměř na konci dokumentu. Režisér do hluku projíždějících aut sděluje, že „*z toho jde na člověka depka trochu, nebo dost, dost jde na mě depka a vám jako odborníkovi to musí rvát srdce.*“ Téměř ve všech Buriánkových pořadech slyšíme autorovy postřehy, komentáře nebo glosy, většinou jsou to však záležitosti humorné nebo alespoň úsměvné. Výše uvedený popis pocitů je dle mého mínění nejupřímnější, nejsmutnější a nejemotivnější ze všech zde analyzovaných dokumentů. Symbolickou tečku za ponurou prohlídkou zajišťuje zvuk - melancholické piano, zvonění umíráčku, sdělení Mattoniho data úmrtí a bubny.

6.4 Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky

Dokument z roku 2006 představuje Milana Kozelku.²⁶ Jedna z básnických životních etap „je těsně spjatá s Olomoucí. Inspiraci tam čerpal v legendární a kultovní olomoucké hospodě Ponorka, která také dala název jedné jeho knížce povídek. Ostatně jinou Kozelkovou populární knížkou se staly *Celebrity*, kde se Kozelka velmi nevybíravě pouští do populárních olomouckých osobností.“²⁷

Název dokumentu je spojením názvů dvou Kozelkových prozaických děl²⁸ – *Ponorka* (2001), *Celebrity* (2004) - a jedné básnické sbírky, *Gumové projektily* (2000). V textech se Kozelka vrací k undergroundu, jeho představitelům, do olomoucké hospody Ponorka a štamgastům. Buriánek se na některá místa vydává osobně, mapuje Kozelkovo olomoucké působení prostřednictvím rozhovorů s návštěvníky hospody i Kozelky samotného. Posluchači si na základě nepřímé charakteristiky dokáží udělat o Kozelkovi jasnou představu. Individuální subjektivní pohled jedince však nemusí odpovídat realitě. V potaz musíme vzít básnickovo rozpoložení a také schopnost objektivního pohledu olomouckých štamgastů.

Dokument je mozaikou zvukových obrazů, portrétů, prostředí, příhod a zážitků. Pokud ho časově rozdělíme, zjistíme, že prvních třicet minut je věnováno Ponorce, zbylých třicet minut rozhovoru s Kozelkou. Dělení však není striktní, podléhá snaze o co nejzajímavější podání Kozelkovy osobnosti, posluchači si z rozhovorů a zvukových střípků musí poskládat celý příběh sami. Šedesátiminutový dokument vyplňují krátké

²⁶ Milan Kozelka (* 1948) je básník, umělec, prozaik. Za normalizace byl perzekvován a několik let vězněn. Svá díla publikoval v samizdatech. Jako první u nás prosadil umění performance. V 90. letech se věnoval redaktorské i editorské činnosti. Přestože v jeho poezii jsou patrné stopy undergroundu, Kozelka sám sebe označuje jako radikálního anarchistu. Více: <<http://artlist.cz/?id=6402>>.

²⁷ ROZHLAS. 2012. *Miroslav Buriánek: Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [online]. [cit. 15. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/publicistika/_zprava/miroslav-burianek-celebrity-v-ponorce-aneb-gumove-projektily-milana-kozelky--358388>.

²⁸ Název Ponorka dostala kniha po stejnojmenné olomoucké hospodě. Jedná se o absurdně pojaté vyprávění odehrávající se od 70. let do současnosti právě v prostoru Ponorky. *Celebrity* jsou fiktivní konfrontací živých i mrtvých osobností s dnešní realitou, ve sbírce *Gumové projektily* se Kozelka sarkasticky a skepticky vyjadřuje k soudobým společenským poměrům.

epizody. Postupně nás autor zavádí do Ponorky mezi štamgasty, do Kozelkova bytu i na své toulky Olomoucí. Epizody se navzájem prolínají, avšak linearita každé z nich není přerušena, chronologické vyprávění pokračuje. Každá z epizod se vyznačuje charakteristickou zvukovou kompozicí, proto bude pro přehlednost nutné zaměřit se na každou epizodu a její zvukové zpracování zvlášť.

Začátek dokumentu je typicky pro Buriánka zvukově velmi propracovaný. Předznamenává jednak prostor, kde se bude natáčet nejčastěji – hospodu Ponorku – jednak jde o zvukový obraz Olomouce. Už zde je nastolen první protiklad - undergroundová hospoda vs. město s obrovským duchovním bohatstvím. V prvním případě slyšíme typické hospodské zvuky: hlučící debatující hosty, cinkání sklenic, nato se rozezní zvony, zvonkohry, slyšíme zpěv ptáků a pískání na píšťalu. Téměř až idylický vjem návštěvníka Olomouce. Idyla je však přerušena divokým kytarovým koncertem. Zvukovou koláž, která předznamenává prostředí hospody nebo rozhovor s Kozelkou, namíchal autor ze zvuků cinknutí sklenic nejprve o sebe navzájem, pak o porcelánový podtácek, následuje zvuk polknutí posledního doušku a slastné aaach. Tato zvuková koláž je zároveň tečkou za celým dokumentem. Veškeré zvuky i hudba se opět vztahují k ději – v tomto případě k tématům rozhovorů – nebo intenzifikují a dokreslují prostředí. Stejně jako v dokumentech předchozích, i zde se objevují více či méně patrné symboly, které se však dají interpretovat mnohoznačně a nejednotně. Ne vždy je zcela jasné, co chce autor použitým zvukem sdělit, a chce-li vůbec něco sdělit. Buriánek je osobnost velmi intuitivní a emocionální, a je proto velmi snadné sklouznout k nadinterpretaci jeho práce.

Respondenty jsou zde intelektuálové (nebo pseudointelektuálové), lidé, kteří se angažovali v undergroundovém hnutí. Dobu, kdy se Milan Kozelka v Ponorce pravidelně objevoval, přibližují svými neobyčejnými zážitky, zkušenostmi, postřehy a uměním. Nestylizované a spontánní výpovědi dodávají dokumentu na živelnosti, svižnosti. Natáčení v hospodě získává na autentičnosti ponecháním typického hospodského hluku. V Ponorce se Buriánek setkává se štamgasty, kteří se s Kozelkou znali a mnohé s ním zažili. Alkoholové eskapády nevyjímaje, což dokládá jeden z návštěvníků na historce, jak se s Kozelkou seznámil ve výkopu, kam oba v podroušeném stavu spadli. Diegetický prvek hudby do dokumentu vnášejí sami návštěvníci, když hrají např.

na foukací harmoniku. Autor se jinak vrací k interpretům, kteří jsou s undergroundem spojeni. Zazní píseň *Muchomůrky bílé* Mejly Hlavsy či *Free Jazz Trio* (FJT).²⁹ Hudební uskupení FJT není veřejnosti příliš známá, dokonce i pro olomoucké obyvatelstvo se jedná o marginální záležitost. Kapela nehraje pravidelně, ale především pro radost, i z toho důvodu ji znají zejména její příznivci. Hudba FJT je užita zcela záměrně z několika důvodů. Členové kapely pocházejí z Olomoucka, kde taktéž (mimo jiné) vystupují, několikrát již hráli v hospodě Ponorka a s Milanem Kozelkou se znají osobně. Zformovali se na začátku sedmdesátých let, tedy v období, kdy vrcholila normalizace, a Kozelka mohl své publikace vydávat pouze v samizdatu. Písně hudebních profesionálů jsou doplněné záznamem koncertu, který se odehrává nejspíše přímo v Ponorce a v návaznosti na Hlavsu nebo FJT se jedná o hudbu mnohem více syrovější. Muzikanti nepochybně hledali inspiraci u hudební ikony českého undergroundu, The Plastic People Of the Univers. Na tuto melodii plynule naváže cinknutí sklenic, zahoukání vlaku, zvonky, skřípění, pisklavý zvuk, jako když těžký předmět padá z velké výšky a duté dopadnutí čehosi na zem. Sled nesourodých zvuků můžeme při troše fantazie interpretovat jako postupné mizení undergroundové kultury, doby, kdy vznikala díla, která překračovala hranice, avšak oceněna byla až po několika desítkách let. Zvuk tvrdého dopadu může představovat definitivní odchod známých představitelů undergroundu – Bondy, Hlavsa, Jirous.

Natáčení u Kozelky doma má dokumentární charakter. Tahle část pořadu se asi nejvíce blíží dokumentárnímu filmu, pouze s tím rozdílem, že střih mezi jednotlivými záběry je proveden zvukovou koláží. Buriánek zaznamenává jeden běžný den, zabírá hlavního aktéra a jeho nejbližší, dokumentuje názory přátel, představuje jeho práci. Pokud si odmyslíme zvukovou kompozici, připomíná jeho přístup dokumentární tvorbu režisérky Heleny Třeštíkové, Olgy Sommerové nebo Olgy Špátové. Uvedené dokumentaristky jsou

²⁹ Vznik kapely Free Jazz Trio se datuje do roku 1971, ačkoli název Free Jazz Trio si hudebníci dali až během roku 1972. Do té doby hráli pod původním názvem Jazz Q.E.V. Zakládajícími členy FJT byli Milan Opravil (baryton a alt saxofon), Josef Černý (kontrabas) a Antonín Náplava (bicí). FJT patří k interpretům, kteří spadají do undergroundového hnutí, avšak jejich činnost neměla takovou odezvu jako například vystoupení The Plastic People of the Universe či jednoho ze zakládajících členů kapely Mejly Hlavsy. Kapela si prošla několika personálními změnami, kdy se složení kompletně obměnilo. V současnosti s FJT alespoň příležitostně vystupuje jeden ze zakládajících členů, Antonín Náplava, jenž se do kapely vrátil po téměř třiceti letech. Kapela dosud funguje a úspěšně vystupuje.

autorkami dokumentů či portrétů významných osobností, ale i neznámých lidí, jejichž příběh je zaujal. Přestože druhé půlce dokumentu dominuje Kozelka osobně, Buriánek jeho výpovědi střídá se vzpomínkami a vyjádřeními návštěvníků Ponorky. Posluchači tak mají možnost slyšet názory obou stran, což dokumentu rozhodně prospívá, jelikož je zde patrná snaha o objektivitu, ať už má autor ke Kozelkovi jakýkoli vztah. Ten je zřejmý, když Kozelka předčítá své básně z doby, kdy se chtěl „*uchlastat k smrti*.“ Buriánek, sám velice vnímavý k okolním podnětům, na to reaguje potěšenou prosbou „*ještě nějakou depresi*.“ Jeho nadšení překvapí i samotného básníka, nicméně v četbě pokračuje, je zřejmé, že ho zájem těší. Také tady, stejně jako u pořadu *Noční můra Plzně*, byť ne tak zřetelně, funguje dokumentarista svým způsobem jako zpovědník, ačkoli takový výraz není přesný. Miroslav Buriánek sám sebe nestylizuje do žádné role. Snad bychom ho mohli popsat jako člověka velice empatického a schopného vcítit se do pocitů svých respondentů, což mu umožňuje dostat se k lidem blíž.

První polovina dokumentu byla vyplněna zvuky, které charakterizovaly hospodu a město. V druhé půlce se zvuky a hudba vztahují především k osobě Kozelky samotného. V tomto případě odpovídají náladě nebo probíranému tématu, ale často se nacházejí v kontrastu. Buriánek kombinuje zvuk kulometu s harfou, střelbu s šuměním moře a zvonkohrou. Zároveň jsou užity takové zvuky, které mají vyjadřovat Kozelkovo vybouření, zklidnění se a usazení – pískání vařící se vody, šum moře, křik racků. Domácí pohodu dokresluje i Kozelkova partnerka Andrea. Buriánkovi se tady opravdu podařilo zachytit okamžiky všedního dne. Právě osoba Andrey, její bezprostřednost a nenucenost navozují dojem dokumentárního filmu, kdy účinkující kameru ani nevnímají a chovají se zcela přirozeně.

Konec dokumentu je věnován poslednímu zastavení v Ponorce – je to jen zvukový vjem, zvukový záznam hostů, jejichž artikulace se zhoršuje úměrně s množstvím vypitého alkoholu. Zvukový konec *Celebrit* je velmi poetický a zklidněný. Hraje slavnostní trubka, harfa, na to navazuje zpěv ptáků a houkání sýčka, zdáli se ozývá štěkot psa, zvoní kravské zvonce. Celé to zakončuje motiv, který se objevil už na začátku – ťuknutí sklenic a slastné ach. Dohrává Free Jazz Trio.

6.5 Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti

Dokument o fotografovi Jindřichu Štreitovi vznikl v roce 2007. Kompletní příprava pořadu zabrala téměř rok, přičemž zhruba půl roku Buriánek zaznamenával jeho život. Byl přítomen na vernisážích, na různých setkáních se Štreitovými přáteli i s lidmi z jeho okolí, zavítal i do jeho bydliště, jímž se stalo podhradí hradu Sovinec. Tím, že pořad vznikl téměř rok, měl Buriánek šanci zaznamenat různá období Štreitova života, více události. Mezi režisérem a fotografem mohlo dojít k většímu sblížení a z toho pramenícímu pochopení pro tvorbu toho druhého. „*V hudebně zvukové ambaláži se zkušený rozhlasový tvůrce pokusil zachytit a stylizovanou akustickou formou vyjádřit magii, tajemno, humor, ironii i určitou dimenzi surreálna Štreitových fotografií.*“³⁰ Citace vystihuje Buriánkovy cíle nejen pro tento konkrétní pořad, ale i pro pořady další (viz dokumenty *Noční měra Plzně, Zaslá sláva lázní Kyselka*) – vytvořit zvukový obraz a příběh zachytit především pomocí zvuků. Zde se celým dokumentem leitmotivicky line jednak Štreitův smích, jednak tón flétny, na níž hraje Štreitova dcera Monika.

Společně s autorem absolvujeme exkurzi nejen po místech, ke kterým Jindřicha Štreita vážou pracovní povinnosti, ale také po místech, která jsou mu blízká, či se dotýkají jeho osobního života. Zavítáme tak na výstavu do Olomouce, na filmový festival do Plzně, do plaského kláštera i na samotný hrad Sovinec. Především natáčení z prostředí Štreitových výstav a vernisáží je rozstříhané do několika částí tak, abychom se po vsuvce například z Plas opět vrátili do středu dění. Je zajímavé, že bez ohledu na to, kde a v jakém prostředí se právě ocitáme, pokračuje rozhovor mezi dokumentaristou a fotografem tak, jako by se odehrál v rámci několika dnů, nikoli v rámci měsíců. Velkou roli zde hraje střih a zvukové předěly. Rozhovor utichá, aby se následně opět rozvinul. Takové provedení tedy budí dojem, že rozhovor vznikl kontinuálně, bez velkých přerušení a pouze pro přehlednost byl nastříhán na kratší úseky. Ve skutečnosti natáčení trvalo zhruba půl roku, což u Buriánka není zcela standardní doba, většinou se jedná o kratší časové rozpětí. Fotograf i režisér na sebe reagují pozitivně, při pokládání otázek i z odpovědí je slyšitelná

³⁰ ROZHLAS. 2013. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti.* [online]. [cit. 8. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/411041>.

velká úcta k tomu druhému. Výborná kompatibilita obou mužů pramení i z toho, že „*Štreit je fotograf komunikace, obyčejných situací a autenticity prostých lidských životů*“.³¹ V touze zaznamenat autentické a podat zprávu veřejnosti se tak shoduje s Buriánkem. Rozhovor mezi muži není striktně proveden formou otázka – odpověď. Mnohdy se jedná jen o vyjádření pocitu, konstatování, aniž by otázka zazněla. Celá konverzace představuje mozaiku úvah, zamyšlení, dojmů a pocitů a na poslech působí velmi příjemně a mile.

Začátek pořadu je jako obvykle opět zvukový a výběr a uspořádání zvuků je spíše pocitové než významotvorné (pohřební hudba, harfa, kapání vody, jedoucí vlak). Uzavírá je však právě flétna, což se opakuje i na konci dokumentu. Flétna celý dokument uzavírá. V slovníku cizích slov najdeme u slova ambaláž, jak je pořad charakterizován, výrazy jako obal, zaobalení. Zvuky rámuji a dokreslují prostory, kde se zrovna natáčí, zároveň ale, jak rozhovor plyne, na zvuky, jejichž zdůvodnění není těžké, se nabalují zvuky spíše pocitové. Ty jsou záležitostí čistě autorskou a vyplývají především z toho, jak se Buriánek během rozhovoru a po něm cítí. Nutno říci, že se jedná o pocity libé, proč tedy hned v úvodu slyšíme pohřební hudbu? Lze si to vyložit v souvstažnosti s názvem. Pak by takový myšlenkový pochod mohl vypadat takto: lidskost – lidé – člověk – narození – život – smrt. Jak pořad plyne, zvukové motivy se nejen opakují, ale zároveň se na sebe nabalují a zintenzivňují. Pro příjemný posluchačský zážitek je jistě přínosnější rezignovat na přehnanou snahu zdůvodnit každý užitý zvuk a spíše si celek vychutnat i se všemi jeho možnými zvukovými nejistotami. Z užitých zvukových motivů je asi nejlépe definovatelný zvuk flétny. Již víme, že na ni hraje Štreitova dcera, čili osoba jemu velice blízká, zároveň můžeme rozlišit její různě zbarvené melodie. To se odvíjí na základě momentální atmosféry, místa natáčení či tématu. Slyšíme tak flétnu veselou, skočnou, melancholickou, lyrickou. Hudební znalec by zajisté objevil mnoho dalších hudebních odstínů.

Z výše poznamenaného již víme, že Buriánek se Štreitem absolvoval i společenskou akce. Zde máme na mysli zejména vernisáže. Právě jedna taková dokument otvírá. Slyšíme šum a hluk, nezřetelné promluvy hostů a naopak cíleně zřetelný dialog

³¹ ROZHLAS. 2013. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. [online]. [cit. 22. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/411041>.

mezi dokumentaristou a fotografem. Buriánek využívá šance a rozmlouvá s několika návštěvníky. Ti hovoří především o svém vztahu ke Štreitovi. Na tomto místě zastihujeme Buriánka poprvé, a ne-li naposledy, přiznaně bezradného. Nahlas uvažuje, „*jak tohle [vyjádření Štreitových přátel] vyjádřit zvukem ... něco jde vyjádřit zvukem a něco nejde.*“ Je úsměvné, že rozhlasový autor, obecně uznávaný právě pro své zvukové umění, nakonec problém šalamounsky vyřeší stříhem a otevřením nového tématu. Během vernisáže, ale i během její přípravy, Buriánek vede se Štreitem rozhovor. Pokládá otázky, na něž fotograf odpovídá. Otázky jsou kladeny tak, aby se posluchači, kterým je osobnost Jindřicha Štreita neznámá, dozvěděli něco nejen o jeho práci a životě, ale taktéž o jeho pohledu na svět a smýšlení celkově. Podněty k novým otázkám přinášejí i vystavované fotografie, u nichž se oba zastavují. U některých fotografií, které dokumentaristu obzvláště zaujaly, opět nechybí Buriánkům osobní komentář. Zároveň ale čeká, zda fotograf bude reagovat či jeho postřehy doplní. Takovou taktiku, či postup, uplatňuje po celou dobu natáčení. Fotografa ponoukne a vyčkává, zda se na nahozenou udičku chytí či nikoli.

Z míst, kde natáčení probíhalo, jsou pro vykreslení Štreitovy osobnosti důležitá dvě, a to prostředí výstav, jež jsme si popsali výše, a jeho bydliště. Buriánek se stane Štreitovým hostem a zároveň mu fotograf dělá průvodce po kraji a okolí Sovince, k němuž má velmi vřelý vztah. Během návštěvy Sovince dojde ještě ke dvěma rozhovorům. První proběhne mezi Buriánkem a Štreitovou ženou, druhý vznikne zcela náhodně při procházce po okolí, kdy muži narazí na ženu z vesnice. Žena se s fotografem zná již dlouhá léta, o čemž ochotně vypráví. Její výpověď vnáší do dokumentu onu nenucenost laické veřejnosti, což rozhodně není myšleno pejorativně. Paní hovoří s vědomím, že je sice nahrávána a že se tak možná objeví v rozhlasovém vysílání, ale zároveň si je vědoma toho, že jí v podstatě o nic nejde. Proto mluví s lehkostí. Dokonce se rozpovídá i o sobě a své rodině. Náhodné setkání navozuje až idylický dojem – krásný kraj, milí lidé, šťastný a spokojený Štreit. Jakkoli takové vyznění může působit až kýčovitě, rozhodně dokument nediskredituje.

V úvodu k dokumentu bylo řečeno, že se jedná o zvukovou ambaláž. Takové označení lze chápat tak, že Štreitova osobnost je obalena krátkými ukázkami z jeho pracovního a osobního života. Osobnost „dokumentaristy lidských srdcí“ stojí uprostřed

dění a nabalují se na ni epizody a řekněme flashe z běžného života. To všechno ve výsledku vytvoří velice laskavý Štreitův portrét.

6.6 Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky

Noční můrou má Buriánek na mysli plzeňské městské lázně. Jejich provoz byl definitivně zastaven v roce 1993, od té doby se v budově vystřídala sídla několika firem. Protože se zatím nenašel nikdo, kdo by byl schopný rekonstrukci budovy financovat, bývalé lázně chátrají. Dokumentem prostupují dramatinované dialogy, které se odehrávají v chátrající budově. Rozpadlá stavba, rozpory v mezilidských vztazích a bezradnost s vlastní existencí vyvolávají onu tíseň lásky. Dokument byl odvysílán v roce 2009.

Buriánek v dokumentu žánrově uplatňuje reportáž, rozhovor a dramatinaci děje. Děj dokumentu se odehrává ve dvou liniích. Autor se pohybuje v našem non-fikčním světě a průběžně přesahuje do světa fikčního. Ten představuje zdramatinovaný dialog a rovina snová, autorova představa, jací lidé do lázní asi chodili, o čem mluvili, co je trápilo, jací lidé v lázních pracovali (vymýšlí si postavu jóginky, která učí návštěvníky relaxovat). Tento postup dobře vystihuje Buriánkův komentář při pohledu na poničenou budovu: „*Nuzný stav budovy bývalých městských lázní je reálným faktem. Autenticita přebíjí fikci. Zároveň fikce pomáhá aktualizovat a ozvláštňovat autenticitu*“. Tímto poznamenáním vysvětluje a objasňuje vertikální i horizontální výstavbu dokumentu, prolínání reality a fikce i snově působících pasáží. Do snových představ spadá i opakující se chór, shluk hlasů mluvících jeden přes druhého, což představuje auditivní stopu lidí, kteří budovou lázní prošli. Ve scénáři dokumentu je tato část zvukové kompozice označena jako chór, protože režisér „*nevěděl, jak to popsat*“ [OH Buriánek 2013], ale takové označení není přesné. Tenhle zvukový prvek nelze nazvat chórem, ale spíše ambientem. Změť hlasů s ozvěnou rozvolňuje kompozici. Všechny roviny ale spojuje motiv lázní. V reálném světě Buriánek vede rozhovory s bývalými zaměstnanci lázní, s lidmi, které k lázním pojí nějaké pouto. Ve fikčním světě se odehrává mikropříběh páru³², který v noci zabloudí až k lázním.

³² Ženskou roli ztvárnila Jana Kubátová, mužskou Pavel Kikinčuk. Oba jsou členy plzeňského činoherního souboru Divadla Josefa Kajetána Tyla.

Tam vygraduje jejich partnerská krize, ovšem konec vyznívá pro oba nadějně. Otázkou zůstává, zda mají nějakou šanci i lázně.

K přechodům mezi jednotlivými pasážemi slouží střih, prolínání či zvukové předěly. V tomto dokumentu je hudba a zvukovost stěžejním prvkem, neboť vyprávějí a mnohdy i předznamenávají události příští. Čím více se vyprávění blíží současnosti, tím více působí zvuky osaměle, smutně až depresivně. Významovost zvukových prostředků si posluchači skládají dohromady zpětně, protože zvuk předznamenává dění. Proto teprve v okamžiku, kdy jsme uvedeni do situace, dokážeme předchozí zvuky interpretovat a přisoudit jim význam. Hudba dokresluje situace a nálady, v tomto případě odpovídá právě probíranému tématu. Budova lázní byla postavena v letech 1929-32, tedy v období první republiky. Proto ve zvukových předělech zaznívá jazz, swing, hudba z prvorepublikových filmů (*Dívka v modrém*). Hovoří-li jedna z žen o smrti své přítelkyně, zazní pohřební hudba. Oproti tomu zvuky buď korespondují s dějem, nebo stojí v opozici. Užití některých z nich se jeví až nesmyslně, důvod užití se objasní až mnohem později. Tak tomu například je se zvukem obsazovacího tónu. V dokumentu se o telefonu nemluví, čili není zcela jasné, co má zvuk znamenat nebo předznamenávat. Teprve ke konci se dozvídáme, že o lázně projevil zájem muž, jenž se zabýval aktivitami ne zcela v souladu se zákonem, a není možné se mu dovolat a zeptat se ho na jeho stanovisko. Buriánek nedostupnost muže nekomentuje ani dále neosvětluje. Dá se to považovat za autorovo selhání? Nastolil zde otázku, na kterou nedává odpověď, ačkoli tento muž by mohl být v dokumentu klíčovým svědkem. Jiný příklad: někteří z oslovených chodili do lázní plavat v rámci školní výuky. Před touto informací slyšíme smích dovádějících dětí, cákání a šplouchání vody, hlasy odrážející se ve vykachlíkovaném prostoru. Buriánek tento zvuk sám komentuje a podrobně popisuje. V podstatě nám doporučuje, jak bychom si měli obraz představit a jak si ho představuje on. Avšak schopnost imaginace je u každého jiná, nicméně se jedná o případ, kdy autor svůj pocit vyjádří explicitně, bez pomoci hudby a zvuků. Tento zvukový záznam nemohl být pořízen jinak, než v exteriéru, nejspíš přímo v rámci hodiny plavání.

Podle Buriánka „*smysly nelžou*“ [Buriánek 2004/12 : 29]. Takové vyjádření je však příliš nekonkrétní na to, abychom je mohli považovat za relevantní východisko,

argument či zdůvodnění tvůrčích postupů. Autor se mnohdy řídí emocemi a pocity než logickými či očekávanými východisky. Je tedy velmi pravděpodobné, že mnohdy při výběru zvuků převládla pocitovost nad rozumem. Ostatně i v dalších dokumentech hudba i zvuky vypráví. Vyvolávají v posluchačích emoce a poukazují na autorův postoj k sdělované skutečnosti, který nemusí být zcela zjevný.

Při rozhovorech s bývalými zaměstnanci lázní můžeme vypožorovat, že někteří z nich – a jedná se spíše o ženy staršího věku – neberou tento rozhovor jako interview pro rozhlas, ale jako možnost se otevřít a vypovídat se. Něčí zájem o jejich minulost má pro ně terapeutické účinky. Při rozhovoru s ženami se autor drží v pozadí, do jejich výpovědí nijak nevstupuje ani je nepřerušuje svými poznámkami. Jiná situace nastává při rozhovoru s bývalým provozním lázní, který dvojznačně naznačil, že v páře se dá mnoho věcí schovat. Protože Buriánek vyznává živočišnost a snaží se ji prosadit i ve svých dokumentech, okamžitě reaguje: „*Pára – to je takové vzrušivé médium, všechny vůně od toho mají až takový erotický nádech, obnažená těla, živel vody, co je vlhké, to je živé ... vzpomínejte*“. Snaží se tak mluvčího vyburcovat k větší aktivitě a k sdělení informací, které se netýkají pouze historie lázní samotných. Přesto na základě všech výpovědí – bývalých zaměstnanců, návštěvníků, administrativních pracovníků – dostáváme ucelený obrázek, jenž zahrnuje nejen historii lázní, ale i osob s nimi spojených.

Konec dokumentu je opět přehlídkou mnoha již použitých zvuků a hudby. Za povšimnutí stojí fakt, že Buriánek provádí výčet užitých zvuků. Těžko soudit, zda je to dobře, nebo špatně. Některým posluchačům takový výčet mohl pomoci některé zvuky rozluštit, avšak ztratilo se tím kouzlo vlastní představivosti a možnosti domýšlet si. Jak se dokument blíží ke konci, rozplétá se dramatický příběh. Herec Pavel Kikinčuk pronáší: „*Musíme to dotáhnout k nějakým dobrým koncům*“. Může to být i pobídnutí společnosti, aby se s chátrajícími lázněmi začalo něco dít. Závěrečný Buriánkuv komentář, sled volných asociací a obrazů, jednak naznačuje, jakým způsobem autor zpracovává své dojmy, a zároveň asi nejlépe vystihuje jeho momentální pocit ze současného stavu:

„Zhulený saxofonista v rozkřáplém postoji na Denisovo nábřeží nejprve zvysoka močí skrz zábradlí do Radbuzy, náustek nástroje přiloží ke rtům, a kakofonií rozleze rozteklých tónů kropí dlažbu a mocně při tom bzdí, jak usilovně na náustek tlačí“.

V posledních několika sekundách dokumentu slyšíme klapot dámských střevíčků, vystřelený špunt z lahve, výstřel z pušky, šumění vody, cinknutí skleniček, buben a saxofon, hraje skladba *Malá noční hudba*. Idylická a komorní hudba zní téměř jako kyselý smích nad osudem lázní a jejich zašlé slávy. Někteří rozhlasoví tvůrci oceňují zejména zakomponování fikčního příběhu muže a ženy v podání plzeňských herců. Eva Klausnerová ve své reflexi napsala toto:

„Hra Miroslava Buriánka...je vystavěna formou koláže, v níž se mísí herecky ztvárněná fikce s reálnými rozhovory s bývalými pracovníky lázní a dnešní památkové péče (...) Dík Buriánkovu umění vystává před posluchači i širší obraz selhávání a bezmoci v dnešní zmatené době...Hra nám tak zanechává i nevyslovenou otázku, jak vlastně hodláme nakládat se svou existencí.“³³

Klausnerová tedy dokument považuje za rozhlasovou hru. V úvodu fejetonu si všímá ústřední milenecké dvojice i chóru, který v dokumentu vytváří ony snové pasáže. My se z dokumentu / rozhlasové hry dozvíme vše podstatné, od historie až po současnost, ovšem bez užití hudby, zvuků a ruchů by to byl jen výčet, výklad, který si může každý sám dohledat. Zvuková složka se zaměřuje na emocionalitu a pocitovou stránku posluchačů. Umocňuje onu stísněnost či naopak povzbudivě a radostně dává naději. Dokumentární postupy dostávají stejně prostoru, jako dramatické pasáže.

Ve scénáři tohoto dokumentu nenajdeme Buriánkovo osobní označení, které by odkazovalo k výtvarnému či filmovému umění tak, jako je tomu u některých dalších pořadů. Způsob zpracování však odkazuje k žánru zvanému feature. Podrobněji se mu budu věnovat v kapitole 8, která pojednává o oblastech umění, z nichž Buriánek často čerpá.

³³ KLAUSNEROVÁ, E. 2009. *Černá můra Plzně* [online]. Rozhlas [citováno 13. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/plzen/publicistika/_zprava/576767>.

6.7 Příběh dramaterapie

Dokument z roku 2007, premiérově odvysílaný v říjnu 2008, se věnuje novému terapeutickému oboru, jímž je dramaterapie. V České republice tento obor lze absolvovat pouze na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde se také 11. – 12. března 2008 konala konference na toto téma. Pořad *Příběh dramaterapie* je především sondou do problematiky oboru, představuje terapeutické metody a postupy i klienty, kteří dramaterapii již úspěšně absolvovali či stále pravidelně absolvují. Miroslav Buriánek se konference zúčastnil a podařilo se mu tak zachytit atmosféru workshopu, výpovědi odborníků, klientů a studentů univerzity, kteří se o dramaterapii zajímají.

Cílem pořadu je představit techniku dramaterapie, její postupy a klienty, kteří dramaterapii podstupují. Definici dramaterapie slyšíme hned na začátku, následující rozhovory, výpovědi a ukázky již jen rozvádějí, doplňují a demonstrují řečené. Jednotlivé mluvčí si uvádí sám autor a stejně činí i v případě určení místa natáčení. Pořad je rozdělen na dvě části. V první z nich jsou posluchači seznámeni s pojmem dramaterapie. Společně s autorem hledají odpověď na otázky, co je dramaterapie, k čemu je dobrá, komu může pomoci a v čem spočívá její podstata. Odborníci a studenti formulují různé definice, jež mají jeden společný postřeh. Aby dramaterapeut mohl pomoci ostatním, musí nejprve umět pomoci sám sobě. Touha umět znát sebe sama se nejčastěji opakuje v odpovědích studentů na otázku, proč se rozhodli studovat dramaterapii. Druhá část dokumentu je věnována praktickým ukázkám toho, jak může probíhat terapeutické sezení a jakého dramatického výkonu jsou klienti schopní. Zároveň je věnován prostor lidem, kteří uvádějí dramaterapii do praxe. Z řad odborníků hovoří Milan Valenta, zakladatel oboru v českém prostředí, terapeut Jan Bartošek, divadelní antropoložka Jana Pilátová a ředitelka organizace *Rozkoš bez rizika* Hana Malinová. Na jejich výpovědích je doloženo užití tohoto typu terapie v praxi.

Ze zde analyzovaných dokumentů je to již třetí případ, kdy Buriánek zavítal do Olomouckého kraje (v Olomouci se natáčely i dokumenty *Jindřich Štreit – básník lidskosti* a *Celebrity v Ponorce*). Motiv cesty předznamenává hned na začátku pořadu hlášení, jaké běžně slycháme na vlacích. Zatím nevíme, kam přesně autor jede, ale hlas

z ampliónu vyjmenovává jednotlivé zastávky, a tak si můžeme udělat alespoň představu, kterým směrem má namířeno. V úvodu je posluchačům pojem dramaterapie představen hned ze tří úhlů pohledů. Jako první hovoří odborník, který je již s problematikou dobře obeznámen. Poté následují výpovědi studentek, které se dramaterapií zabývaly během tříletého vysokoškolského studia. Jako poslední hovoří klientka, která léčbu dramaterapií absolvovala a představuje tak jednu z těch, kterým tento způsob léčby pomohl najít řešení. Prostor je věnován studentce, jež zodpovídá Buriánkovy otázky ohledně terapie, jejích postupů a technik. Její odpovědi jsou jednoduché, ačkoli ne vždy zcela srozumitelně podané. Pro laickou posluchačskou veřejnost má její vyprávění výpovědní hodnotu především proto, že studentka ještě není zcela kvalifikovaným odborníkem, aby posluchače zahrnovala cizími, nicneříkajícími pojmy, ale zároveň má dostatek zkušeností s dramaterapií na to, aby dokázala vysvětlit a popsat, o co se jedná. Je-li autorovi dokumentu něco nejasného, zeptá se. Během rozhovoru jí několikrát položí doplňující otázky. Buriánkova touha po co nejkonkrétnější odpovědi přivede studentku až do rozpaků, cítí se jako u státnic. Pravdou je, že se jedná o otázky, které by pravděpodobně mohl položit i někdo z nezainteresovaných posluchačů. Buriánkův autorský subjekt vystupuje poměrně výrazně i v rozhovorech s odborníky a klienty. Ptá se, pídí se, dožaduje se vlastní diagnózy a stanovení léčebného postupu. Především na základě rozhovorů se tedy dozvídáme, co se pod pojmem dramaterapie skrývá. Buriánek právě nabyté poznatky sumarizuje a za přítomnosti respondentů opětovně tlumočí posluchačům. Zachycuje proces dramaterapie i na workshopu, který se v rámci konference uskutečnil. Cíl pořadu, představit postupy a techniky dramaterapie, lidí, kteří se o obor zajímají, a klienty, kteří terapii podstoupili nebo stále ještě podstupují, byl tak naplněn.

U většiny Buriánkových dokumentů je jasně zřetelná horizontální a vertikální linie díla. Zatímco horizontálu tvoří sled na sebe navazujících událostí, vertikálu tvoří zvuková kompozice. Tyto dvě linie bývají v Buriánkových dokumentech vyvážené, případně jedna z nich mírně převažuje. V dokumentu *Příběh dramaterapie* má však převahu horizontála. Více než kdy jindy režisér absolvuje rozhovory s pedagogy, studenty, klienty nebo lidmi handicapovanými (v tomto případě se jedná o mentálně retardované jedince). Je přítomen dramatickým výstupům, které sehrávají sami klienti

a účastníci dramaterapie. Sbírá výpovědi, které definují dramaterapii a její podstatu. Oproti jiným dokumentům nejsou zde užitá zvuky tak různorodé. S těmi, které si režisér vybral, pracuje v různých kombinacích od začátku až do konce dokumentu. Některé z nich jsou nositeli metafor. Jako příklad mohou posloužit tři okamžiky. Prvním takovým momentem je hned začátek dokumentu, kdy z hlášení ve vlakové soupravě pochopíme, že autor dokumentu někam míří. Vlak je metaforou cesty. Po vlakovém intermezzu následuje jen těžko identifikovatelný zvuk, který připomíná leštění hladkého povrchu stejně tak dobře jako obrušování, vyhlazování nerovností. Tento zvuk se line celým dokumentem a je jeho leitmotivem. To si lze vyložit tak, že člověk se prostřednictvím dramaterapie dostane na dřevě sobě sama, musí se odhalit před sebou i před ostatními, odhodit masky, aby terapie byla účinná. Musí obrousit to, co ho sužuje. Třetím momentem, kdy zvuk je metaforou k dané situaci, aniž by obsahoval jakýkoli skrytý význam či jinotaj, nastává před rozhovorem s Hanou Malinovou, ředitelkou organizace *Rozkoš bez Rizika*. Ta poskytuje pomoc a poradenství především sexuálním pracovnícům. Rozhovor s ní je uveden melodií francouzské písně *Je t'aime*, jejíž refrén se skládá z opakování slůvka *je t'aime* a milostných vzdechů. Dalším zvukem, který se v dokumentu opakuje častěji a patří k těm, jež Buriánek užívá často, je klapot dámských střevíčků. Zde však slouží jen jako předěl mezi jednotlivými rozhovory či situacemi (v dokumentech *Sadistické variety* nebo *Noční můra Plzně* je užití tohoto zvuku významotvorné). Funkci předělů dále zastává píseň Václava Koubka *Pojď' blíž* a jazzová hudba. Závěr dokumentu je rekapitulací většiny užitých ruchů, opět se opakuje houkání sanitky a autoalarmu, klapot dámských střevíčků, hluk jedoucího vlaku, jazzová hudba. Na úplný závěr autor umístil zvuk letící helikoptéry, což je motiv, s nímž také pracuje často. Tím, že helikoptéra mizí v dálce, dělá za dokumentem tři tečky, téma nechává otevřené a dává posluchačům šanci, aby pořad dozněl.

6.8 Legenda značky Favorit Rokycany

Na dokumentu z roku 2010 o populární značce kol se autorsky podílela Tamara Salcmanová. Tvůrci přibližují historii i konec výroby prostřednictvím rozhovorů s pamětníky. Mimo jiné vyzpovídali dva bývalé ředitele továrny, bývalého trenéra cyklistů či starostu města Rokycany. Nejstarším respondentem je bývalý technický náměstek, kterému v době rozhovoru bylo devadesát let.. Výběr pamětníků zasahuje do různých úseků výroby. Z postů nejvyšších se dostaneme i do dílen, kde se kola montovala. Bývalý trenér pak zprostředkuje pohled vrcholového sportovce.

Téma bicyklů a cyklistiky přímo vybízí k tomu, aby zvonily zvonky, šlapky se točily, řetězy chrastily. Dokument je zpracován především formou rozhovorů, které tentokrát hrají prim. Hudba a zvuk se samozřejmě nemohou opominout, opět dokreslují výpovědi respondentů a zároveň fungují jako interpunkce. Díky zvukové kompozici jsme schopni společně s autorem sledovat slávu a následný úpadek továrny, která vyráběla „mercedesy mezi koly“ (jak zazní v jednom z rozhovorů). Pro pochopení zvukových symbolů a zkratek musíme znát alespoň minimálně historii závodu. Proto jen velmi stručně: výroba kol značky Favorit se datuje od roku 1951. V roce 1964 došlo k rozšíření hal a také výroby. I v sedmdesátých a osmdesátých letech se podniku dařilo. Zlomový byl rok 1989, kdy se otevřely hranice, a podnik nezachytil první vlnu horských a trekkingových kol. Následoval rychlý pád, kterému nedokázali zabránit ani lidé střídající se ve vedení podniku. V roce 2001 firma zbankrotovala poprvé a v roce 2004 se výroba definitivně zastavila. Dnes v bývalém areálu Favoritu Rokycany sídlí několik firem a stále fungující podniková prodejna³⁴.

Pro dokument jsou stěžejní vzpomínky několika lidí, kteří měli se závodem co dočinění v různých časových obdobích. Buriánek do jednotlivých výpovědí a vzpomínek pamětníků nadměrně nevstupuje. Faktem je, že všichni dotázaní dokázali udržet myšlenkovou linii a tam, kde se od myšlenky odchýlili, zapracoval stříh, aby posluchači dostali systematicky zpracované informace. Jen minimálně autor dodá

³⁴ Kola však již nepocházejí z Rokycan, ale montují se v Kunovicích na Moravě, a to převážně ze součástek dovezených z Asie.

vlastní postřeh nebo okamžitou myšlenku. Tak tomu je například při rozhovoru s mechanikem Františkem Babickým, který vzpomíná bývalé závodní cyklisty. Buriánek poznamenává: „*Já rostl, dospíval a pořád vyhrávali bratři Pospíšilové, moje mládí bylo spojeno s bratry Pospíšilovým*“³⁵. Při návštěvě domácnosti jednoho z bývalých pracovníků továrny Buriánek popisuje, co všechno je v domácnosti k vidění. Nejvíce ho ohromí na stěně zavěšené kolo, které okomentuje slovy: „*To je artefakt*“. V tomto dokumentu se jedná o jedno z mála míst, kde si dokážeme jednoznačně domyslet nebo odvodit autorovo stanovisko k sdělované skutečnosti. Rozhovory se neodehrávají pouze v jednom prostředí, ale pohybujeme se společně s dokumentaristou. Začínáme před bývalou továrnou, poté následují návštěvy u každého pamětníka zvlášť. V některých případech, aby bylo jasné, kdo hovoří a kde se právě nahrává, sám autor okomentuje situaci stručným sdělením, např.: „*Rokycany, starosta Milan Balouch*.“ Tenhle postup Buriánek praktikuje často a rozhodně tak přispívá k lepší orientaci v časoprostoru. Zajímavé je pozorovat, jak o sobě sám autor hovoří. Zatímco rozhovor s Jiřím Tomšíkem uvede slovy „*autor pořadu s Tamarou Salcmanovou v panelovém domě, v bytě pana Jiřího Tomšíka*,“ rozhovor s Janem Lenickým uvede „*sedím v kanceláři s panem inženýrem Lenickým*.“ Je rozdíl, zda dokumentarista o sobě mluví v první nebo ve třetí osobě. Na obsah informací to rozhodně vliv nemá, ovšem hovoří-li o sobě ve třetí osobě, zdá se, že má od tématu větší odstup, jistý nadhled a jeho práce bude objektivnější. Hovoří-li o sobě v první osobě, může to evokovat větší míru subjektivity, větší vtažení do práce samotné, avšak pro některé posluchače může být užítí první osoby přínosné, neboť se mohou lépe ztotožnit s autorem.

Zvuková kompozice obsahuje opakující se zvuk fanfár, a to především na místech, která ilustrují úspěšnost a progresivnost podniku. Když dojde na zmínku o bratrech Pospíšilových, slyšíme skandování fanoušků, zvuky cyklozávodu, bubny. Za fanfárou ale opět zazní pružina, což se dá tentokrát vyložit jako tečka za úspěšnou kariérou podniku i bratrů Pospíšilových. Jak už bylo jednou řečeno, bratři aktivní kariéru ukončili v roce 1988, zkáza Favoritu Rokycany započala rokem 1989. Čili máme jeden důležitý pojem a dvě významné osobnosti, jejichž činnost skončila téměř ve stejném roce.

³⁵ Bratři Jindřich a Jan Pospíšilovi dvacetkrát zvítězili na mistrovství světa v kolové. I díky nim si kolová začala získávat pozornost. Poprvé mistrovský titul získali v roce 1965 na mistrovství v Praze, poslední vítězství v kariéře vybojovali v roce 1988 v Německu.

Motiv závodu, skandování a povzbuzování zazní ještě na jednom místě, a to tehdy, když Buriánek hovoří s Jiřím Tomíškem, bývalým trenérem závodníků. Do třetice je motivu fanfár využito během rozhovoru se Stanislavem Gabrielem, bývalým výrobním náměstkem podniku. Rozhovor s ním vznikl v Domově důchodců v Mirošově. Gabrielovo vyprávění trvá zhruba patnáct minut a nutno podotknout, že i přes vysoký věk zní jeho hlas stále velmi vitálně. V průběhu jeho vyprávění zazní fanfára, cirkusová hudba či slowfox, ale tahle zvuková skládačka je následně ukončena zvukem pružiny. Vcelku veselé a hravé zvuky jsou utnuty výsměšnou pružinou. Pro zvukový konec dokumentu existuje asi jednoznačná interpretace, a to ukončení zlaté éry Favoritu finančním krachem a nezvládnutím konkurence. Závěr samotný si autor ohlásí slovy: „Závěr.“ Sdělí název dokumentu a jména těch, kteří se na jeho přípravě podíleli. Definitivní tečku zajistí zběsilá hudba s důrazem na trubku.

6.9 Nebe, peklo ráj aneb Plzeňská Kámasútra

Dokument natočený ve spolupráci s Tamaraou Salcmanovou v roce 2009, a odvysílaný v rámci cyklu Létající Silvestr 1. ledna 2010, je zamýšlen jako rozhlasový, sociologicko-psychologický průzkum o tom, jaké povědomí mají lidé o Kámasútře a jak se někteří stavějí k sexshopům a jejich nabídce. Zjištěná fakta jsou konfrontována a doplněna v rozhovoru s pediatrem MUDr. Karlem Bečkou, jenž se snaží šířit sexuální osvětu a pro děti připravuje přednášky na téma sexuální výchovy. Název pořadu je ironický, protože Kámasútra není typická pro české prostředí. Dokument se natáčel v Plzni zejména proto, že zde Buriánek žije a tvoří a nějakou dobu zde působil i MUDr. Bečka.

Už název je mnohoznačný. Může to být ustálené slovní spojení, které užíváme při libém (nelibém) psychickém stavu, metaforické označení životní situace, zážitku nebo dětské rozpočítadlo. Ostatně děti školkového věku hrají v dokumentu významnou roli. Hned v úvodu Buriánek předesílá, že se bude jednat o „*vrtkavou dimenzi pohybu ráje, rozkoše a slasti*“, což doplňuje Salcmanová slovy „*rozteči nebe a pekla*“. Buriánek tím naráží na svůj předchozí dokument *Sadismus (2005)*, který vznikl v rámci cyklu *ISMY po česku*. V něm se autor zabýval lidmi majícími zálibu v různých sexuálních praktikách,

což pro někoho může být rájem slasti, pro jiného naprostým peklem. V tomto případě se však jedná pouze o pocity příjemné. Při poslechu si posluchači domyslí, že název se vztahuje k pocitům libosti a nelibosti v oblasti milostné a tělesné. Dokument se dotýká erotiky, Buriánek tedy pracuje s takovými zvukovými prostředky, které erotično ztvární co nejlépe. Proto lze zaslechnout ženské vzdechy a zvuk vibrátoru.

Dokument se natáčel v pěti různých prostorech. Ocitáme se na ulici, v ordinaci doktora Bečky, ve školce, v sexshopu a v kanceláři plzeňského rozhlasu. Z prostoru do prostoru se dostáváme pomocí hudebních předělů. Zvukové předěly nejsou vybrány náhodně, ale mají vnitřní uspořádání. Buriánek pravidelně střídá indickou hudbu s českými lidovkami a českými populárními písničkami (Ach, ta láska nebeská), které mají nějaký vztah k lásce, sexu. Užití indické hudby jasně odkazuje na původ Kámasútry především její duchovní rozměr. Jako kontrpunkt jsou pak užity lidovky (Šly panenky silnicí), které mají silný sexuální podtext, ale jedná se hlavně o požitek fyzický, nikoli duchovní, jak je tomu v originálním učení Kámasútry. Píseň Ach, ta láska nebeská zazní v dokumentu pouze třikrát. Objeví se vždy, když je potřeba téma otevřít, ukončit nebo udělat zvukovou interpunkci (píseň se hraje i téměř na konci dokumentu). Vedle prostoru musíme také rozlišit postupy, jakými se autoři dostávají k potřebným informacím. Prolíná se anketa, rozhovor s doktorem Bečkou, návštěva školky a sexshopu. Ve školce je s dětmi veden rozhovor, načež jsou vybídnuty, aby sborově odříkaly nebe, peklo, ráj. Záběry z jednotlivých míst se střídají stejně jako promluvy zúčastněných, což dohromady tvoří celek, který by nám měl podat ucelený obrázek o Kámasútre, lásce a sexu na pozadí ambivalentního smýšlení o sadismu a jeho praktikách. I zde Buriánek využívá anketu a opět se některými odpověďmi baví. Náhodných kolemjdoucích se ptá na pojem Kámasútra, zda vědí, co to je. Opět jsou slyšet jeho komentáře na adresu některých respondentů. Je nezpochybnitelné, že anketu si užívá a přímý kontakt s náhodnými kolemjdoucími vítá. Např. po odpovědi jednoho muže pronese: „*I vida, zajiskřilo mu v oku*“. Nebo jiný příklad. Žena – respondentka pojem zná, ale neví, co si pod ním představit. Ptá se redaktorů, zda se jedná o film, ve kterém tekla krev. Na to Buriánek potměšile odpovídá: „*I krev tam být může*“. Ačkoli tato žena nebyla jediná, která nedokázala pojem správně vysvětlit, její odpověď uvízne v paměti právě pro svoji

nečekanost a Buriánkův vtipný komentář. Buriánek se tedy aktivně zapojuje do dění, není jen pasivním pozorovatelem, tazatelem, ale nepřímo odpovědi respondentů formuje.

V dokumentu mimo rozhovorů a ankety využívá reportáž, odborný výklad a sborovou recitaci. Protože téma se týká erotiky, zazní z Buriánkových úst i citace z odborné literatury. Jedná se tedy o odborný výklad, na základě kterého jsou nastoleny další otázky a témata k zodpovězení. Jako interpret se Buriánek nijak nestylizuje, text přečte pomalu a srozumitelně, s důrazem na těch správných slovech. Rozhovor s Karlem Bečkou je do dokumentu zařazen nejen kvůli tématu, ale i pro svůj obsah. Bečka doplnil první české vydání Kámasútry sedmi svými zamyšleními. Na toto vydání si Buriánek velmi dobře vzpomíná, když podotýká, že jeden výtisk dostal za maturitu a rovnou si zmiňovanou knihu nechává podepsat. Čili se objevuje zcela subjektivní názor a postoj autora nejen ke knize, ale ke Kámasútře vůbec. Rozhovor není veden formou otázka – odpověď, ale převažují pouze Bečkovy odpovědi, tudíž si položené otázky můžeme domyslet. Rozhovor vede z valné části Tamara Salcmanová, Buriánek se drží v pozadí. Osoba Salcmanové dominuje i při rozhovoru s dětmi. Zde je zajímavé zjištění, jak si děti představují pojmy nebe a peklo. Většina z nich byla schopna popsat spíše peklo než nebe. Rozhovor s dětmi vyznívá roztomile a velmi naivně. Dětské výroky stojí v opozici proti výroky dospělých, protože pro děti mají slova nebe, peklo, ráj jednoznačný smysl, jejich význam si spojí s konkrétní představou. Nehledají a ani netuší významy přenesené. Tím pádem proti sobě stojí dětská naivita a zkušenost dospělých. Závěrečná sborová recitace dětí říkanky o tom, kam poletí beruška, tak může znít lehce ironicky, protože posluchači už ví, co všechno si lze představit pod pojmy nebe a peklo.

Při hledání vztahu Plzeňanů k erotice využívá Buriánek i autentické reportáže ze sexshopu, kam oba autoři společně zavítají. Návštěvě předchází pečlivá příprava změny identity v kanceláři plzeňského rozhlasu. Zatímco Tamara si svoji proměnu užívá, Buriánek se zdá nespovívavý. Režisér, který v pořadech neustále zdůrazňuje sexualitu, živočišnost a tělesnost, se ostýchá obléct do kostýmu, který by rozhodně nemusel být excentrický. Jde ve svém civilním oděvu, což komentuje slovy: „*Já bez převleku, v obvykle omšelém civilu.*“ V obchodě je proveden rozhovor nejen s prodavačkou,

ale i se zákaznicí, jež ochotně odpovídá na kladené otázky³⁶. V tomto případě by bylo velmi zajímavé rozebrat jazykovou a řečovou kulturu prodavačky, která při obsluze Salcmanové používala zdobněliny jako vibrátoreček, ručičky, tělíčko, gelíček, baterčička, dokládeček, korunky. Tohle Buriánek ponechal bez komentáře, ačkoli prodavaččin ústní projev si o komentování vysloveně říká³⁷.

Závěry dokumentů bývají zvukově zhuštěné. Nejinak je tomu i tady. S posledními minutami dokumentu máme možnost slyšet motiv písně Plzeňská věž převyšuje kopce, děti ze školky hromadně recitující říkanku, vzdech, píseň Ach, ta láska nebeská. Přehlídku zvuků přerušují autoři krátkým zamyšlením. Salcmanová: „*Je rozkoš nebe, nebo peklo?*“ Buriánek: „*I nebe může být peklem a peklo se může stát nebem.*“ Pak už slyšíme jen rozšafnou píseň *Šly panenky silnicí* ukončenou výstřelem z pušky.

6.10 Přežila jsem

Společně s Tamarou Salcmanovou natočil Miroslav Buriánek v roce 2010 dokument o terezínských transpotech plzeňských Židů. Pořad je založen především na výpovědích dvou žen, kterým se podařilo věznění v koncentračních táborech přežít. Jednou z nich je Eva Štixová, předsedkyně plzeňské židovské náboženské obce, druhou je žena, která si nepřála uvést své jméno. Dále ji proto budu označovat jen jako ženu. Jejich příběhy jsou střídány četbou z knihy Evy Mrázové *Přežila jsem*. Eva Mrázová, jak zazní i v dokumentu, byla tetou Evy Štixové. Kromě četby z knihy se výpovědi střídají se vstupy obou moderátorů, kteří buď předesílají, co bude následovat, nebo kdo bude hovořit. To vše doplňuje velice bohatá zvuková stránka, která zde asi nejvíce ze všech analyzovaných dokumentů odpovídá tématu. Pohled do scénáře ukazuje rozdělení pořadu na mluvené úseky a hudebně-zvukové obrazy. Autor pořad označuje jako dokumentární pásmo, čemuž odpovídá právě volné, asociativní užití zvuků, jež se váže na vyřčená fakta.

³⁶ Onou zákaznicí byla právě maskovaná Tamara Salcmanová, jež svoji roli zvládla zcela perfektně a i díky jejímu profesionálnímu přístupu byl Buriánek vůbec ochotný do obchodu jít. Jak se během osobního rozhovoru přiznal, sám by dovnitř nevkročil, prostředí a nabídka sexshopů je pro něj antiafrodiziakální.

³⁷ Při diskuzi nad realizací tohoto dokumentu se Buriánek přiznal, že by na prodavaččin projev rád reagoval, ale hrozilo vykázaní z obchodu, proto se autor komentáře zdržel.

Výpovědi žen jsou rozčleněny do kratších úseků, které od sebe oddělují právě zvukové jingly – houkání a supění vlaku, zvuk zvonů, zpěv, hra na hudební nástroj. Při pohledu do scénáře se může zdát, že je zvukových výrazových prostředků užito nadměru, ale při pozornější poslechu zjistíme, že se často opakují. Leitmotivem zde mohou být housle, jejichž velice teskný tón se opakuje v předělech nejčastěji. Dále opravdu uslyšíme zvuk jedoucího vlaku, houkání lokomotivy, zvonek (umíráček), čili zvuky, s kterými režisér pracuje i mimo téma 2. světové války. Dále můžeme zaznamenat harfu či piano a pak takové zvuky, které odkazují k židovství potažmo k náboženství a jeho rituálům – zpěv žalmů, sfouknutí svíčky. Všechny zvuky mají z valné většiny funkci metaforu k řečenému. Dokreslují výpovědi obou žen a jejich interpretace je snadná a s velkou pravděpodobností by se při jejich výkladu shodlo nezávisle na sobě více posluchačů. Což rozhodně není špatně. Srovnáme-li tento pořad například s pořady *Noční můra Plzně* nebo *Příběh dramaterapie*, zjistíme, že v těchto dvou pořadech není význam zvuků tak jednoznačný a snadno interpretovatelný. V prvních minutách pořadu *Přežila jsem* slyšíme zvuk houkajícího vlaku, teskných houslí, bouchnutí dveří, umíráčku a zpěvu. V tom vidím metaforické zpracování odjezdu transportů do Terezína a tušení zlého. Naopak konec je zvukově kontrapunktický. Nejprve zazní disharmonické tóny, do nichž je však vetknuto jemné zabrnkání harfy. To může vyjadřovat jednak naději a šanci k navrácení do normálu, ale také rozdílný přístup obou žen k tehdejším událostem a schopnost se s tímto vyrovnat (viz níže).

Stěžejní roli hraje rozhovor mezi tvůrcem a objektem. Autoři si zde role rozdělili. Zatímco Buriánek se drží v pozadí a pasuje se do role komentátora, průvodce a předčítače, Tamara zastává post moderátorky a tazajícího se. V tomto případě s oběma ženami hovoří pouze ona. Přesto to není rozhovor v pravém slova smyslu. Není postaven na klasickém schématu otázka – odpověď. Z výpovědí jak Tamary, tak zpovídaných žen je zřejmé, že již měla šanci se s oběma příběhy podrobně seznámit. Proto nepokládá otázky, spíše jen připomíná stěžejní situace, které zpovídané ženy dále rozvíjí. Na jejím přístupu je velmi sympatické zachování formálnosti. Z hlasu je cítit, že příběhy na ni zapůsobily, ale nedává to nijak zřetelně najevo, nepodivuje se, nelituje. Je účastná, nikoli dojímající se. Obsah rozhovoru je veden chronologicky, tzn. že obě vyprávění začínají v okamžiku transportu

a končí osvobozením a návratem do Plzně. Menší prostor je věnován současnému životu obou žen a zde je nejvíce zřetelné, jak se každá z nich dokázala s historií vyrovnat. Zatímco Eva Štixová je aktivní ve své funkci předsedkyně židovské obce a i z jejích výpovědí je zřejmé, že se jí nějakým způsobem alespoň částečně podařilo vyrovnat se se zážitky z dětství, u druhé ženy takový dojem vyrovnanosti chybí. Sama během rozhovoru přiznává, že vyrovnat se s tím úplně nedá. Také často používá sloveso muset, čili se dá usoudit, že vyrovnání či smíření nenastalo přirozeně a postupně, ale proto, že muselo, ať už z jakéhokoli důvodu.

Téma 2. světové války bude vždy silné a lákavé, už proto, že není v lidských silách zaznamenat osudy všech, kteří prošli koncentračními tábory. Je dobře, že si plzeňští tvůrci vybrali zrovna tohle téma a zpracovali ho s obrovským citem. Nehnali se za senzaci, nesnažili se učinit objev. Jejich pořad je jen nahlédnutím, nakouknutím škvírou ve dveřích do jedné životní etapy žen, které se do koncentračního tábora dostaly jako malé děti, Eva Štixová dokonce jako kojeneček. Podařilo se jim však naznačit i to, jaký dopad má taková zkušenost na další život.

6.11 DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy

Dokument z roku 2011 vznikl ve spolupráci s Tamarou Salcmanovou, zvukovým mistrem je Michal Žák. Autoři se snaží vystihnout aktuální náladu v Plzni poté, co došlo k rozhodnutí zbourat Dům kultury Inwest (dále jen DK Inwest). Budova DK Inwestu na Anglickém nábřeží v Plzni byla v posledních letech velmi diskutovaným tématem. Pro některé je dům architektonický paskvil, jiní ho mají za jeden ze symbolů města. V současné době (2013) budovu připomínají jen hromady sutí, jež se postupně odklízí. Na volném prostranství by dle návrhů firmy Amádeus Real mělo vzniknout nové obchodní centrum Corso Americká, jehož investorem je firma Amádeus Real. Představa nového nákupního centra, které by mimochodem stálo jen pár desítek metrů od hypermarketu Tesco, rozpoutala mezi občany vlnu diskusí, která dospěla až k vyhlášení referenda o tom, zda se nové nákupní centrum postaví, nebo ne. Buriánek se pokusil zaznamenat názory

Plzeňanů i vyjádření odborníků na vzniklou situaci. Celek by tak měl být obrazem současných komunálních problémů Plzeňska.

Buriánek pracuje s hudbou, zvuky, ruchy. Z hlediska žánrů osciluje mezi dokumentem a reportáží, dokonce bychom mohli říci uměleckou reportáží. Celým dokumentem se pak vine hudební motiv, na který se nabalují další motivy, jež vytvoří hudební koláž. Již začátek dokument má v posluchačích navodit dojem osmdesátých let, tedy doby, kdy byl DK Inwest postaven. Hudba připomíná znělky ze seriálů té doby, kdy kamera zabírala rozestavená sídliště jakožto známku pokroku a blahobytu, některým se mohou vybavit pravidelné týdeníky vysílané v kině. Hned po této znělce následuje sled zvuků, které představují metaforu událostí přelomu osmdesátých a devadesátých let - špunt vystřelený z lahve, cinkání klíčů, pískání píšťaly, rány do železa. Můžeme to interpretovat jako konec socialistického režimu, oslavu konce a tečku za jedním obdobím či naopak, železný zvuk lze chápat jako předzvěst ne zcela ideálního vývoje věcí příštích. Jako kontrast v dokumentu zazní i hudba jazzová, typická pro kulturu dvacátých a třicátých let dvacátého. století, kdy umění expandovalo v oblasti hudby, filmu, divadla i literatury. Po čistě zvukovém úvodu sám Buriánek s Tamarou Salemanovou seznamují posluchače s historií domu a současným stavem. Střídání jejich partů je rytmotvorným prvkem, udává rychlejší tempo, zatímco zbytek dokumentu se odvíjí v tempu pomalejším, které udávají zvukové předěly složené z několika motivů.

V plzeňských ulicích zaznamenává autentické odpovědi náhodných kolemjdoucích (jak doložím na dalších příkladech). I tentokrát se ptal Plzeňanů na jejich názor, zda se jim dům líbí, nebo nelíbí, případně mají-li k němu nějaký vztah. Jedná se o anketu,³⁸ jež by měla zachytit povědomí Plzeňanů o DK Inwestu. Autorův hlas slyšíme nejen při pokládání otázek, ale i při vyhlížení vhodného respondenta. Na nahrávce ponechal i některé ze svých osobních komentářů. Např. směrem k dívce, která se nejprve zdráhala odpovědět, ale pak se rozpovídala, poznamenává: „*Nejdřív uhýbala, pak se rozjela*“. K jiné dotázané, od níž se dozvídáme, že do DK Inwestu chodila tančit salsu, poznamenává: „*Tanečnice*“. Jako autorský subjekt nezůstává v pozadí, naopak z jeho komentářů a hlasitých myšlenek si můžeme udělat představu o jeho názoru, který však explicitně nesdělí. Některé

³⁸ V teorii rozhlasových žánrů je zařazována mezi útvary analytické publicistiky [Maršík 1999:5].

z odpovědí jsou sice zajímavé, ale jako relevantní vzorek je anketa nedostačující. Odpovědi respondentů se střídají s promluvou odborníků, kteří na problematiku nahlíží ze značně odlišného hlediska. Pracují především s technickými a historickými fakty, která respondentům mnohdy nejsou ani známá. Zatímco dotazovaní odpovídají, slyšíme v pozadí skladbu Jiřího Schelingera *Holubí dům*, hranou na Panovu flétnu. Hudba je melancholická a může vyjadřovat smutný konec domu, nebo naopak ironicky poukazovat na téměř neřešitelný problém s holuby a jejich ničením veřejných objektů.

Po anketě, která je převážně založená na emocích, nikoli na racionálním úsudku, následují dlouhé výpovědi architektů. V tomto místě spatřuji nejslabší místo celého dokumentu. Výpověď odborníků je jistě hodnotná, avšak příliš dlouhá, chybí jí členění na kratší úseky, posluchači se v záplavě informací mohou lehce ztratit. Hudební předěl přichází až po dlouhém monologu. Tentokrát se k melodii ze začátku přidává i Panova flétna a tikot hodin. Zřetelně je slyšet, jak ozubené kolečko pomalu přeskakuje zoubek po zoubku. Pojem času lze interpretovat různě – dokument samotný se blíží ke konci nebo je to odkrajování posledních dní DK Inwest? Buriánek nepodává odpověď.

Přestože je pořad *DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy* považován za dokument, dle užitých rozhlasových prostředků se silně prolíná s uměleckou reportáží. Vezmeme-li v úvahu Maršíkovo členění reportáže [Maršík 1999], mohli bychom tento dokument zařadit pod koncipovanou reportáž, která se vyznačuje užitím autentického materiálu podle uměleckého nebo publicistického záměru. Celý dokument má silně informativní funkci a i přesto, že hudební předěly jsou stylizované a užití hudby a zvuků má jasný umělecký záměr, v celkovém pojetí převládá funkce informativní nad uměleckou.

6.12 Solo skončilo, Solovačka žije

Dokument vznikl ve spolupráci s Tamarou Salcmanovou v roce 2011. Buriánek mapuje historii sušické sirkárny, léta prosperity i postupný krach. Čerpá z rozhovorů s bývalými zaměstnanci a lidmi, kteří mají se sirkami a jejich výrobou co do činění. O fungování podniku, jeho slávě a úpadku se tak dozvídáme zprostředkovaně

ze vzpomínek několika mluvčích, které autor zpovídá. Druhé téma dokumentu obstarává historie dechové kapely Solovačka, která na rozdíl od továrny stále funguje.

Tato dvě témata předznamenává již zvuková kompozice na začátku dokumentu, která opět funguje jako metafora k sdělovanému. Nejprve se ozve stylizovaný zvuk simulující výrobní linku sirkárny, poté fanfára, škrtnutí sirky a písnička v podání dechové hudby Solovačka. Tím, že dokument se zabývá jak osudem továrny, tak i kapelou, můžeme vysledovat vztahy i mezi užitými zvuky. Má tón fanfáry poukazovat na věhlas podniku, nebo naopak patří Solovačce, která již padesát let úspěšně vystupuje? Z poslechu to není zřejmé a posluchači si tak mohou význam fanfáry vyložit dvojím způsobem. Začátek pořadu je jediným místem v dokumentu, kdy si můžeme klást takové otázky. Další zvukové předěly mají vcelku jasný význam. Kromě toho, že oddělují výpovědi nebo výpovědní úseky jednotlivých mluvčích, vztahují se k informacím, které se nám právě na základě výpovědi odkrývají. Buriánek využívá nejen kapely Solovačka, ale také zvuků továrny a sirek. Dokument je zvukově umírněnější než dokumenty předchozí v tom smyslu, že je užito především takových zvuků, které jako posluchači dokážeme rozšifrovat a přiřadit k jejich původcům. Při pozornějším poslechu zjistíme, že se zde opakují zvuky zvonů, výstřelů, fanfár a sirény, tedy zvuky, s kterými Buriánek pracuje často a nejednou je užil v předchozích dokumentech. Například zvony v jeho dokumentech většinou zní jako umíráček nebo jako zvony pohřební. Nejinak je jejich zvuku využito i zde. Buriánek se Salcmanovou vedou rozhovor s bývalým ředitelem podniku Stanislavem Bojanovským a jakmile se ve vyprávění dostanou k té etapě, kdy došlo k zastavení výroby, následující hudební předěl je složený ze zvonění umíráčku, vídeňských zvonů a škrtnutí a sfouknutí sirky. Zazní zde ale i takové zvuky, ke kterým se jen těžko hledá symbolika nebo relevantní důvod užití. Mezi takové patří například bečení ovcí a cinkání jejich zvonců. Pokud bychom chtěli dojít alespoň k minimálně přijatelnému vysvětlení, mohli bychom ovčí bečení přiřadit k následně popsané zvukové kompozici: slyšíme zvuk motorové pily, fujaru a pád podřátého stromu. Řetězec asociací by mohl vypadat takto: vykácený les – pastvina – ovce. Je zřejmé, že takový výklad působí násilně a spíše než o interpretaci se jedná o nadinterpretaci, tedy o něco, co se již vymyká relevantnímu zdůvodnění. Buriánek toto zvukové uspořádání označil za drobnou schválnost, která má

však vnitřní souvislosti. Sirky se vyráběly taktéž na Slovensku a představa této země u autora vyvolává obrazy bači, fujary a ovcí na pastvinách. Zcela jasný symbol je užit na konci dokumentu. Konec továrny je zobrazen sfouknutím sirky a jejím odhozením do popelníku. O tomto symbolu se dá jen těžko polemizovat, navíc se vzhledem k tématu přímo nabízí. Na dalších místech v dokumentu už užití zvuků není zcela jasné a zdůvodnitelné. V tomto případě zvuky nijak výrazně nekorespondují s obsahem promluv ani nejsou vůči nim zřetelně kontrapunktické. Zvuky zde fungují pouze jako předěly, upozorňují na změnu mluvčího či na ukončení jednoho výpovědního celku. Dokument je více než kterýkoli jiný postaven na výpovědích, nikoli na zvukovém doprovodu, a to proto, že zde jsou důležitá konkrétní fakta – data, výrobní postupy, technika výroby a technické vybavení továrny atd. O tomhle všem hovoří bývalí zaměstnanci a takové informace nelze zcela nahradit zvukovou stopou. Lze je pomocí hudby a zvuků doplnit nebo na ně tímto způsobem subjektivně reagovat, což je jeden ze způsobů, jak režisér vyjadřuje své stanovisko k dané skutečnosti.

Přímo v dokumentu zazní, že Buriánek je hlasově indisponován, proto většinu rozhovorů vede Tamara Salcmanová. Její přístup je oproti Buriánkově umírněnější, ne tolik expresivní, a to po stránce jazykové i stylistické. Přesto se oba redaktori drží spíše v pozadí a dávají prostor jednotlivým mluvčím. Kladou minimum otázek, nechávají hlavně bývalé zaměstnance hovořit a příliš je nepřerušují. Řeší se témata nadregionální, celospolečenská a ekonomická. Toho si všímá i Alena Zemančíková, avšak zvukovou kompozici v tomto případě neshledává vyhovující zejména proto, že Buriánek zbytečně zabalil dokument „o jednom „závodu ke dnu“ do artistních režijních postupů (tvůrce je zejména režisér), které přehlušily základní informaci o výsledku celého procesu uzavření sušické továrny (...)Ředitel toho prodeje a zániku vše vysvětlil tak pozitivně a srozumitelně, že přesvědčil i některé z přítomných rozhlasových profesionálů.“³⁹ Je pravdou, že dopad krachu továrny na její bývalé zaměstnance a na tržní potenciál České republiky nemusel někomu z řad dokumentaristů připadat dost důrazný, nicméně téma se rozebíralo v novinách (viz *Klatovský deník* ze dne 14. října 2008), v televizi (informovala například

³⁹ DENÍK REFERENDUM. 2013. *Utajené rozhlasové dokumenty* [online]. [30. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/14326-utajene-rozhlasove-dokumenty>>.

stanice *TV Nova* taktéž 14. října 2008) nebo na internetových serverech *Novinky.cz*⁴⁰ či *Centrum.cz*.⁴¹ Bez jakýchkoli obsáhlých výkladů je zřejmé, že v Sušici zanikla světoznámá firma (podobně tomu je u firmy Favorit Rokycany), čímž ztratilo zaměstnání mnoho lidí. Zároveň tak Česká republika přišla o možnost vyrábět zboží, které bylo se Sušicí neodmyslitelně spojené. Výroba sirek, stejně jako technické vybavení krachující továrny, se následně přesunula do Asie, především kvůli levnějším nákladům. To, že některým dokumentaristům takové sdělení připadalo málo zdůrazněné, nepovažují za chybu zvukové kompozice, ale spíše za rétorické schopnosti ředitele. Dokumentaristé s ním mohli polemizovat a klást otázky, stejně jako to Buriánek činil v pořadu *Příběh dramaterapie*. Možná by se jim podařilo přistihnout ředitele nepřipraveného a v úzkých a na praktické ukázce tak demonstrovat obrannou taktiku mluvčího.

Celým dokumentem se leitmotivicky linou písničky v podání dechové hudby Solovačka. Nezáleží na tom, zda se zrovna hovoří o vysoké produktivitě podniku, nebo o postupném úpadku, kapela vyhrává pořád stejně vesele a skočně. Přestože továrna výrobu zastavila, kapela Solovačka (bývalý orchestr ROH n.p. Solo Sušice) i nadále hraje šumavskou dechovou muziku, a to již přes půl století. Solovačka se tak stává svědkem historie továrny. Zatímco se podnik Solo Sušice v posledních letech provozu zmítal ve finanční tísní, kapela bezstarostně dál vyhrává. Hudba skupiny nemá jen připomínat již neexistující podnik, ale užití tohoto hudebního motivu působí sarkasticky a ironicky k neslavnému konci továrny. Lidová zábava, v podstatě kýč, přežívá, místo aby byl zachován podnik.

⁴⁰ Více na <<http://www.novinky.cz/ekonomika/157735-solo-susice-konci-s-vyrobou-zapalek-presune-ji-do-indie.html>>.

⁴¹ Více na <<http://aktualne.centrum.cz/ekonomika/domaci-ekonomika/clanek.phtml?id=619307>>.

6.13 Interiéry Adolfa Loose v Plzni

Pořad z roku 2011 taktéž vznikl ve spolupráci s Tamarou Salcmanovou. Dokument byl odvysílán v rámci víkendové přílohy stanice Vltava. Pořad je pojatý jako procházka po vybraných plzeňských interiérech, na jejichž návrzích Adolf Loos pracoval. Rolí průvodců se zhostili jak redaktoři, tak David Růžička z Národního památkového ústavu Plzeň a Karel Zoch z Odboru památkové péče.

Tímto pořadem Buriánek reaguje na zvýšený zájem o osobu Adolfa Loose a jeho díla. Probuzený zájem v poslední době způsobilo především objevení interiéru jídelny v bytě, který Loos navrhl pro Leo Brummela. Město Plzeň již v roce 2010 některé z interiérů zpřístupnilo veřejnosti, a to v rámci *Dnů evropského dědictví*. Buriánek s Tamarou Salcmanovou v doprovodu odborníků procházejí zpřístupněné interiéry a snaží se posluchačům předat informace o Loosově životě a tvorbě a dojmy z prohlídek jednotlivých míst. Zatímco průvodci hovoří primárně o architektuře a pozadí vzniku jednotlivých interiérů, Buriánek s Tamarou doplňují výklad útržkovitými informacemi z Loosova osobního a profesního života. Autoři pořad označili za féerii, což má několik významů. Osobně se přikláním k mozaice složené z prostor, zvuků a informací. Poskládáním těchto tří prvků dostaneme stručný přehled o Loosově plzeňském působení.

Dokument začíná pro Buriánka zcela typicky zvukovou koláží, avšak v tomto případě můžeme mluvit o zvukovém minimalismu začátku pořadu. Slyšíme odbíjení pendlovek, poté zvuk, který je ve scénáři popsán jako „pád mužského těla na zem“, a celé to zakončí přejetí po klaviatuře piana. Poté již následuje mluvené slovo. Posluchači jsou vrženi do proudu řeči Tamary, která vypráví o jakémsi křesle. Teprve po ohlášení pořadu se dozvídáme, že se jednalo o křeslo z Brummelova bytu. Toto sdělení můžeme považovat za tečku v úvodní části. Seznámení s osobou Adolfa Loose je provedeno podobně jako v dalších pořadech, na nichž se oba tvůrci podíleli, čili se v promluvách střídají, každý z nich má připravenou jednu repliku tak, aby posluchače obeznámili s důležitými fakty a daty z Loosova života. Poté se bez jakéhokoli uvedení místa již ocitáme v interiérech Adolfa Loose a ve společnosti Davida Růžičky a Karla Zocha. Zde by mohl nastat

posluchačsky problém s tím, kdo je kdo. Zatímco v jiných případech (*Přežila jsem, Příběh dramaterapie*). Buriánek vždy mluvčího představil před vlastní promluvou nebo alespoň předznamenal, kteří další respondenti budou hovořit, tentokrát je tomu jinak. Muže doposud nikdo nepředstavil, tudíž ani nevíme, kdo a proč k nám hovoří.. V tento moment nejsme jako posluchači schopní rozlišit, který muž je který. Podle hlasu ano, bez problémů je rozpoznatelné, zda mluví první či druhý muž, ale nemůžeme si přiřadit hlas ke konkrétní osobě. Na představení aktérů však tvůrci nezapomněli, vyřešili to vcelku jednoduše, vtipně a s nadsázkou. Tamara ohlásí představování aktérů a Karel Zoch s Davidem Růžičkou uvedou svá jména i profese. Od tohoto okamžiku tedy jsme schopni podle hlasu rozlišit, kdo právě hovoří. Představování aktérů je „odstartováno“ Buriánkovým odpočtem „*es, dva tři.*“ Replika, která klidně mohla být vystřížena, je ponechána a stejným způsobem užitá ještě na několika dalších místech. Pro celkové vyznění pořadu tato drobnost nemá význam, ale posluchači to mohou vnímat jako nepatrné podkrytí procesu tvorby a zároveň jako ukázkou toho, jaká příprava může jednotlivým promluvám předcházet. Následná prohlídka interiérů již probíhá podle Buriánkových zvyklostí. Nejprve on nebo Tamara ohlásí adresu, na které se právě navštívený interiér nachází, poté již hovoří vždy jeden z mužů a podává odborný výklad. Jedná se o průvodcovství, jak je můžeme znát z návštěv hradů, zámků či jiných památek. Průvodce interiér představí a vyzdvihne zajímavost či zvláštnosti, kterých by si laické oko nemuselo povšimnout.

Zpracování dokumentu může některými postupy a prvky připomínat několik dalších Buriánkových pořadů, a to *Mašinky lásky aneb Sex s robotem, Přežila jsem* či *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra*. V čem podobnost spočívá? Mašinky lásky představují různé erotické pomůcky vystavené v pražském *Sex Machine Museu*. Zde dělá Buriánkovi společnost průvodkyně muzea, která zastává stejnou funkci, jako průvodci plzeňskými interiéry. Všichni tři průvodci mají za úkol provést autory a potažmo diváky prostorem, představit vystavené exponáty či v případě prohlídky interiérů upozornit na architektonické zajímavosti. Během prohlídek bytů dojde i na téma 2. světové války a nuceného vystěhování původních obyvatel z domu. Jak zabrání a (ne)navrácení majetku probíhalo, je podrobněji popsáno v dokumentu *Přežila jsem*, proto této problematice není věnován větší prostor. Původní obyvatelstvo Loosem navržených bytů je zmíněno

v kontextu sociálních vrstev, pro které Loos interiéry navrhoval, a také s ohledem na to, pro koho si Loos přál navrhovat. Průvodci ani autoři pořadu se k tomuto tématu dále již nevrací. Další prvek, s kterým jsme se mohli setkat již v dokumentech *Nebe, peklo, ráj*, ale i v pořadu *Zašlá sláva lázní Kyselka*, je četba z odborné nebo krásné literatury. Také v tomto případě předčítá Tamara Salcmanová. Nedožvíme se, o kterou publikaci se jedná, ale dozvíme se, že je citován rakouský spisovatel, dramatik a novinář Karl Kraus, což byl Loosův blízký přítel a vrstevník. Stejně jako v jiných pořadech, i v tomto je předčítání způsobem, jak výklad průvodců oživit a doplnit. Postava Tamary je zde hodně dominantní, tentokrát je to spíše ona, kdo přejímá roli komentátora a dominantní osobnosti. Bez jejího přičinění a bez její aktivity by se jednalo jen o prohlídku interiérů, ale tím, že Tamara viděné komentuje, dotýká se a testuje úložné prostory a ostatní nábytek, uvádí celou prohlídku do chodu, do tempa. Zároveň s ní se pohybujeme po jednotlivých místnostech a chodbách. Její všetečnost, a není to myšleno nijak hanlivě, je zcela na místě a je pro posluchače nesmírně přínosná. Miroslav Buriánek se drží v pozadí, ačkoli i jeho komentáře slyšíme a velice dobře jsou slyšitelné pokyny Tamaře, aby vyloudila zvuk ze šuplíku, sekretáře a dalších kusů nábytku.

Právě nábytek a vybavení jednotlivých místností hraje ve zvukové kompozici důležitou roli. Už víme, že iniciátorem zvukových záznamů z prohlídky interiérů je Buriánek, realizátorem Tamara. Během výkladu nezazní jiné zvuky než ty, které se dají pořídit přímo v místnosti, kde se zrovna redaktoři nacházejí. Výjimkou je moment, kdy se z jednoho domu přechází do druhého a v pozadí je slyšitelný hluk ulice a projíždějících aut. K interiérovým zvukům i klapot dámských střepeček. Tento zvuk, který Buriánek taktéž často využívá, zajišťuje Tamara. V tomto dokumentu však nemá významotvornou funkci, přesto je vypovídající. Přes rozléhající se klapot si uvědomíme, jak velké a prostorné pravděpodobně interiéry jsou. To, že jsou místnosti značně rozlehlelé, v dokumentu několikrát přímo zazní. Přibližující se či vzdalující se klapot bot tak jen potvrzuje řečené. Ve zvukových kolážích, které tvoří předěly mezi jednotlivými vstupy, převažuje zvuk piana a houslí, dále se často opakuje zvuk odbíjení hodin, zvonění zvonů (taktéž motiv, s nímž Buriánek často pracuje) a zvukové zachycení sesunutí lidského těla na podlahu. Zvuk vydávaný padajícím tělem, melodie pro piano a housle a odbíjení starých

pendlovek tvoří hlavní zvukovou kostru pořadu. Zvuk těla sesouvajícího se k zemi nebylo snadné definovat, při jeho určování mi byl velice nápomocný scénář dokumentu. Osobně jsem tento zvukový jev považovala za konotaci k Loosově sklonku života, kdy zchudlý architekt dožíval v sanatoriu v Kalksburgu. To však byla mylná domněnka, neboť během konzultace s režisérem jsem se dozvěděla, že se jedná o denotát a zřejmě schválnost. Dokonce ani Buriánek si není zcela jistý, co tím chtěl vyjádřit, „*to žuchnutí tam bylo vtěleno nějakým podvědomým psychickým procesem. Myslel jsem pravděpodobně na zbořenisko vůbec, na chátrání, devastaci. To jsou také jevy spojené se žalostným stavem Loosových interiérů. Tím pádem jsem možná chtěl vyjádřit jejich zchátralou podobu a burcovat k nápravě, záchraně*“ [OH Buriánek 2013]. Toto je dalším příkladem Buriánkových schválností, které posluchače mohou zavést k mylné interpretaci. Na druhou stranu není posluchačovou povinností ve všem se s autorem shodnout. Již jsme si říkali, že Buriánek nechává ve svých pořadech prostor fantazii, osobnímu citění a impresím. Tudíž to, že se posluchač interpretačně mýlí ve srovnání s autorovým výkladem ještě neznamena, že interpretuje špatně nebo zcela zcestně. Leitmotiv tentokrát tvoří melodie hraná na klavír, a to na klavír zchátralý. V tento moment, když už známe Buriánkovy pocity z prohlídky, je zřejmé, proč hraje zchátralý klavír a nikoli smutný nebo temný. Zvuková kompozice a výběr skladeb pro piano a housle jsou uzpůsobeny tak, aby evokovaly dobu, ve které Loos tvořil, tedy přelom devatenáctého a dvacátého století. Přehrávání etud působí tak, jako by se odehrával komorní koncert v prostorném, vkusně zařízeném prostředí. Právě v takovém, jaké Loos uměl vytvořit, ovšem doceněn byl až o mnoho let později.

6.14 Sbohem monarchie aneb Funerální leporelo

Dokument z roku 2011 taktéž spadá k těm, které vznikaly v Plzeňském kraji. Na natáčení s Miroslavem Buriánkem spolupracovala Tamara Salcmanová. Tentokrát se společně s autory ocitáme na Ústředním hřbitově v Plzni,⁴² kde se – dle slov Tamary - „*chtějí prostřednictvím jmen dotknout monarchie*“. Na rozdíl od některých předchozích dokumentů se tak přímo dozvídáme, proč se místem natáčení stal hřbitov a co je režisérovým záměrem. Odpovědi na otázky co a proč tedy známe, proto se zaměříme především na to, jak je vybrané téma nejen na pozadí plzeňského hřbitova pojato. Dokument se však od těch ostatních značně liší v některých aspektech. Na následujících řádcích vysvětlím, co ho od předcházejících pořadů odlišuje.

V dokumentu hrají důležitou roli tři různé prostory: plzeňský hřbitov, sídlo pohřební služby a rodinná hrobka. Na hřbitově se ocitáme nejdříve. Atmosféru a náladu hřbitova tentokrát nepřibližují zvuky, ale mluvený komentář zahrnující objektivní informace (namátkou vybírám z pronesených replik): „*Je tma, sychravo ... nyní procházíme částí mezi starým a novým krematoriem...v dáli do mlhy svítí světélka kolumbária*“. Procházka po hřbitově nabízí pestrou škálu zvuků, které by mohly zaznít a atmosféru místa dokreslit či metaforicky vyjádřit, jak prostředí na oba autory působí. Buriánek se však tentokrát uchýlil především k mluvenému slovu a explicitně vyjádřeným dojmům a pocitům. Prostor hřbitova neověnčil žádnými zvukovými experimenty. Výraznější je zde postava Tamary, která předčítá z náhrobků data narození a úmrtí neznámých osob. Takový způsob vtáhnutí posluchačů na místo dění může připomínat zpracování pořadů *Mašinky lásky* či *Interiéry Adolfa Loose v Plzni*. V obou případech se nositeli informací stali průvodci, jejichž úkolem bylo co nejpřesněji popsat viděné tak, aby co nejvíce povzbudili a zaktivizovali představivost posluchačů. Totéž činí Tamara, když kromě předčítání jmen zemřelých a dat na náhrobcích uvádí jména zdánlivě neznámých osob do kontextu současné Plzně. Dotýkání se monarchie na Ústředním

⁴² Plzeňský Ústřední hřbitov je významný i tím, že jsou zde pohřbeny některé osobnosti z řad umělců, divadelníků, spisovatelů, právníků či lékařů. Namátkou zmiňme Josefa Skupu, Karla Klostermanna či Jiřího Trnku.

hřbitově v Plzni tedy spočívá v hledání a nacházení náhrobků těch lidí, kteří žili a zemřeli v období rakouské monarchie.

Ze hřbitova přecházíme do sídla pohřební služby. Rozhovor s majitelem firmy Davidem Všetečkou vede Tamara, Miroslav Buriánek se drží v pozadí. Dialog probíhá klasicky tak, jak jsme zvyklí z jiných pořadů, čili otázka slyšitelně zazní nebo si ji odvodíme z odpovědi. David Všetečka v podstatě také zastává roli jakéhosi průvodce, neboť redaktorům předvádí sortiment a popisuje například přípravu rakve pro nebožtíka. Opět se nám může vybavit výklad průvodkyně z muzea sexuálních pomůcek, jejíž role s tou Všetečkovou je v podstatě totožná. Během návštěvy sídla pohřební služby se od tématu monarchie na chvíli odkláníme. Společně s autory se dotýkáme pohřebnictví jako řemesla i současných trendů v tomto oboru. Jakmile dojde na téma rakví, Tamara využije situace a do jedné z nich si lehá. V tomto okamžiku spatřuji možnou nelibost ze stran posluchačů. Dosud si pořad zachovával určitou míru pietnosti a velkou míru úcty k zemřelým. Nabízí se tedy otázka, zda není Tamarin pokus již za hranicí únosnosti. Lze tímto činem vzbudit nevoli u některých posluchačů a narazit na nepochopení z jejich strany?

Třetím a posledním prostorem, v němž se ocitáme, je rodinná hrobka dlouholetého rodinného přítele Tamary Salcmanové, Jiřího Bromovského. Dotýkání se monarchie probíhá podobně jako na Ústředním hřbitově v Plzni. Tamara opět předčítá nápisy na náhrobcích a urnách zemřelých. Nový rozměr takovému postupu dodává diskuze mezi Tamarou a Bromovským, když si společně ujasňují souvislosti mezi rodovými liniemi těch, jejichž ostatky jsou v hrobce uloženy. Rozhovor mezi těmito dvěma je však spíše úsměvný než informačně hutný. Co si posluchači vezmou z takového rozhovoru, když respondent je v podstatě neznámý a téma diskuse obohatí především ty, kteří mají na Tamaru nebo Bromovského nějakou vazbu? Nápad dotýkat se monarchie v prostředí hrobky sám o sobě není vůbec špatný. Chtěli-li však autoři oslovit širší posluchačskou veřejnost, měli zvolit do role průvodce někoho veřejně více známého, či si vybrat takovou hrobku, kde pro většinové posluchače nespočívají neznámí lidé. Na druhou stranu výběr blízkého přítele coby průvodce hrobkou se nejeví jako špatný v případě, že se chceme dozvědět něco více o vztahu, jaký mezi Tamarou a Bromovským panuje.

Z barvy hlasu i tempa řeči je patrné, že Jiří Bromovský je již postarší pán a Tamara se tak zcela automaticky a dobrovolně stylizuje do role jeho ochránkyně. Varuje ho před možnými nástrahami, jimiž by si mohl při procházení hrobky přivodit úraz. Bromovský se Tamařinou starostlivostí evidentně baví a čím větší má ona strach, tím více se on dopouští rozpustilostí, dokonce v jeden okamžik lze zaslechnout veselé zavýsknutí. Právě tento moment působí velice úsměvně a zároveň hřejivě na pozadí ztichlé a studené hrobky.

V úvodu analýzy jsem avizovala odlišnosti, jimiž se tento pořad vyčleňuje od ostatních dokumentů. První rozdíl lze vysledovat ve zvukové kompozici. Ze zvuků zde zaznívají takové, které Buriánek hojně využívá i v jiných pořadech – zvonění umíráčku, dusot koňských kopyt, hrčení kol kočáru, krákání krkavce. Z autentických zvuků lze jednoznačně rozpoznat klapot Tamařiných střevíčků, odemykání zámku dveří, poklepání na rakev (poklep si Buriánek sám ohlašuje, čili nemůže dojít k dezinterpretaci). Vzpomeneme-li si, jak Buriánek pracoval s hudbou a zvuky v předchozích dokumentech, zjistíme, že i zvuková složka tvořila příběh. Takový postup u tohoto pořadu nenajdeme. Zde užití zvuky žádný příběh nevyprávějí,⁴³ fungují pouze jako předěly mezi jednotlivými prostory a promluvami. Jejich výběr spočívá spíše v konotaci k hřbitovům, hrobkám a smrti. Pořad celkově patří k těm zvukově spíše strohým. Kdo by očekával bohatou zvukovou koláž, bude zklamán. Další rozdíl, jímž se tento dokument odlišuje od ostatních, spočívá v důrazu na autorský subjekt a práci s lidským hlasem. Jak již víme, prvním prostorem, kam nás autoři zavádějí, je Ústřední hřbitov. Mluví pološeptem, pokoušejí se navodit tajemnou, strašidelnou, až úzkostnou atmosféru. V holých větách popisují, kde se právě nacházejí, co je obklopuje a jak na ně prostředí působí. Pokus o navození téměř hororové atmosféry však vyznívá do prázdna, neboť za rádoby dramatickým podáním slyšíme úsměv. Oba si hravý úvod užívají a baví se stylizací do role vypravěče strašidelných příběhů. Zejména osobnost Tamary v pořadu dominuje. Vede rozhovor s majitelem pohřební služby a stěžejní slovo má i v dialogu s rodinným přítelem. Buriánek se drží v pozadí, do rozhovorů téměř vůbec nezasahuje, jen v pár případech z jeho strany

⁴³ Autoři knihy *Umění filmu* rozlišují zvuky na diegetické a nediegetické. Za diegetické považují takové, jejichž zdroj se nachází ve světě příběhu. Nediegetické zvuky jsou pak ty, které nevycházejí ze světa příběhu, jejich zdroj se nachází mimo příběh (například dodatečně přidaná hudba, jež dokresluje děj). Více viz Bordwell, T., Thompson, K. *Umění filmu* (2011).

vzejde otázka či drobná poznámka. Prostor dostává až během četby z knihy *Vévodkyně a kuchařka*, kde zastává mužské role, Tamara role ženské. Podobným způsobem autoři spolupracovali na dokumentu *Přežila jsem*. Jak víme z rozhovorů s Miroslavem Buriánkem, s nápadem natočit dokument o plzeňských transportech přišla Tamara. Z toho důvodu vede rozhovory, zatímco Buriánek opět předčítá z knihy tematicky se vztahující k plzeňským transportům. Z takového uspořádání vyplývá, že Tamara, ač povoláním lékařka, dokáže celý dokument utáhnout sama bez toho, aby se někdo další výrazně angažoval. V tomto konkrétním případě však dostává největší prostor, který dokáže beze zbytku využít.

Z předchozích analýz je patrné, že Buriánek často využívá rozhovorů s lidmi, kteří mohou téma dokumentu doplnit či rozšířit. Je-li to možné, čerpá informace z literatury, a to tak, že buď on sám (případně Tamara), nebo některý z herců, obsazený do role konkrétní postavy, z dané publikace předčítají. Takového postupu jsme si mohli všimnout například už v pořadech *Nebe, peklo, ráj*, *Zašlá sláva lázni Kyselka* či v již zmiňovaném pořadu *Přežila jsem*. Dokument *Sbohem monarchie* velkou měrou stojí na vystupování autorského subjektu. V žádném z předešlých pořadů ani jeden z autorů neměl k dispozici tak velký prostor. To je zapříčiněno i dramatinou četbou, kterou tentokrát neobstarávají herci, ale přímo autoři dokumentu. Jejich přednes nelze srovnávat s výkony vystudovaných herců, nicméně svůj účel četba z knihy Ladislava Fukse *Vévodkyně a kuchařka*⁴⁴ splnila – také jejím prostřednictvím se dotýkají monarchie. Vzpomínka na období monarchie prostřednictvím několika artefaktů je stěžejní téma pořadu. Zde nenalezneme žádná kontroverzní témata či odpovědi na palčivé otázky. Jedná se o exkurz či vhléd do míst, kde všude lze stopy monarchie najít. Dokument je nekonfliktní, ale milý a na poslech příjemný.

Pořad *Sbohem monarchie aneb Funerální leporelo* uzavírá část diplomové práce, která se věnovala rozboru jednotlivých Buriánkových pořadů. Průřez dokumentární

⁴⁴ Román z roku 1983 se odehrává ve Vídni za dob Rakousko-Uherska. Fuks čtenáře „zavádí hlavně do nejvyšší vídeňské společnosti - na hostiny, kde se podávají nejvybranější jídla ..., do kuchyní a atmosféry knižecích salonů, do kulturního a sociálního ovzduší rakousko-uherské metropole z konce 19. století“. Více viz <<http://knihy.abz.cz/prodej/vevodkyne-a-kucharka>>.

tvorbou Miroslava Buriánka za posledních patnáct let nám přiblížil, kterými tématy se autor zabývá a jakým způsobem tak činí. Na konkrétních příkladech jsme si představili osobnost Tamary Salcmanové a její přístup k respondentům i k samotné akci natáčení.

7. Montáž a inspirační zdroje v tvorbě Miroslava Buriánka

Pojem montáž zde již několikrát zazněl. Zmiňovali jsme ho v souvislosti s filmovým režisérem Sergejem Michajlovičem Ejzenštejnem, jehož přístup k natáčení filmů je pro Buriánka velmi inspirativní. Pojem montáž především značí způsob, jak dva různé záběry spojit dohromady tak, aby vznikl jedinečný význam, který by užitím totožných záběrů separovaných od sebe nikdy nemohl vzniknout.⁴⁵ Buriánek se hlásí k montážní škole, potažmo Sergeji M. Ejzenštejnovi, a své rozhlasové montáže provádí zcela vědomě a cíleně. Odpověď na otázku, proč montáž tak rád využívá a k čemu je vlastně dobrá, nám může poskytnout David Bordwell a jeho publikace *Dějiny filmu* (2011):

„ ... režiséři montážní školy běžně členili jednotlivé akce do dvou či více záběrů (...) Za kumulací většího množství záběrů můžeme rozpoznat specifictější strategie střihu včetně časových, prostorových a obrazných napětí (...) střih montážní školy často vytvářel bud' smyčky, či huštěné časové vztahy“ [Thompsonová, Bordwell 2011 : 141].

Z citace je patrné, že montáž má stimulovat diváka, zaktivizovat jeho smysly a udržet ho v napětí po celý film. Miroslav Buriánek posluchače nenapíná v tom smyslu, že by vyvrcholení příběhu záměrně oddaloval, ale montáží mluveného slova, zvuků, ruchů a hudby dochází k pnutí ve vzájemné interakci jednotlivých složek. V této kapitole se montáži budeme věnovat detailněji a na konkrétních příkladech demonstrujeme význam montážního postupu v dokumentech Miroslava Buriánka. Následně se z filmové terminologie, do níž pojem montáž spadá, přesuneme především do oblasti výtvarného umění, protože pojmy z tohoto odvětví režisér často využívá jako podtituly svých dokumentů.

⁴⁵ Podrobněji o montážní škole pojednává například David Bordwell v knize *On The History of Film Style* (Cambridge : Harvard University Press, 1999).

7.1 Montáž v dokumentární tvorbě Miroslava Buriánka

Rozhlasoví tvůrci na montáž nahlíželi a nahlížejí různě. Buriánek se v článku z roku 2004 pokusil popsat, v čem spatřuje nezpochybnitelné výhody montážních postupů:

„Montáží se důsledně dociluje, efektivně i efektně zvyšuje a maximalizuje účinnost interakce slova, zvuku (ruchů) a hudby. Montáž umožňuje přesnou orchestraci všech významových složek, dává jim vyniknout a jejich spojováním, konfrontací, prolínáním, skládáním je posunuje k novým jedinečným významům“ [Buriánek 2004/12 : 29].

Vzpomeňme, jakým způsobem režisér pracuje s mluveným slovem a zvukovou kompozicí, jak cíleně vyvolává interakci jednotlivých složek. Z takového postupu pak vyplývají ony jedinečné významy a možné interpretace, které jsou záležitostí čistě individuální. Andrea Hanáčková se podrobně montáží zabývá ve své disertační práci [Hanáčková 2010 : 134-142]. Stručně a zhuštěně uvádí definice montáže v podání režiséra Jiřího Hrašeho a teoretiků Václava Růta a Josefa Branžovského. Zatímco pro Růta je montáž *„zvláštní způsob skládání“* [Hanáčková 2010 :138], Branžovský v montáži vidí způsob, jak postihnout *„všechny možnosti a roviny pohyblivého zvukového obrazu“* [Hanáčková 2010 : 138]. Jiří Hraše se možnosti montáže pokusil definovat pro potřeby feature. Zohledňuje její vertikální a horizontální polohu, možnost řadit záběry za sebe na základě vnitřní logiky či s nimi volně disponovat, prolínat je a mísit. Vyjádření Buriánka, Hrašeho, Branžovského a Růta mají něco shodného: je to vědomí toho, že montáž nechává tvůrci volnou ruku. Jednotlivé obrazy může poskládat, jak se mu zachce, protože pole pro interpretaci je široké. To souvisí s vyvoláváním emocí posluchačů, na což zejména Buriánek klade velký důraz. Upřednostňuje dojmy a pocity před racionálním a analytickým uvažováním. Abychom si přiblížili, jak montáž uplatňuje při natáčení svých pořadů, uvedeme si příklady jejího užití na konkrétních pořadech. Andrea Hanáčková [Hanáčková 2010] zmiňuje montáž paralelní, křížovou, retrospektivní, mozaikovitou a rapidmontáž. Připomeneme-li si předchozí analýzy vybraných dokumentů, vzpomeneme-li si, kterými tématy se zabíraly, jakým způsobem tak Buriánek činil, zjistíme, že uplatňoval

jen některé typy montáže, nikoli všechny. Nyní tedy budeme postupovat po jednotlivých montážních stylech, abychom vysledovali, které z analyzovaných pořadů lze k danému typu montáže přiřadit, a případně zjistili, který typ montáže režisér využívá nejvíce.

Téměř v každém z analyzovaných dokumentů nalezneme více dějových linek, proto nás takové zjištění může okamžitě odkazovat na paralelní montáž. Jenomže ne vždy dochází k jejich konfrontaci za účelem zintenzivnění posluchačského zážitku. Z toho důvodu nelze všechny pořady generálně řadit k tomuto montážnímu stylu. Paralelní montáž sleduje několik dějových linií ideálně takovým způsobem, aby posluchači z konfrontace oněch linií získali „zvláštní druh zážitku“ [Hanáčková 2010 : 136]. Projdeme-li si kompozice Buriánkových dokumentů, zjistíme, že velmi často sleduje minimálně dvě linie, které různě prolíná a konfrontuje. V dokumentu *Sadistické variety* je stěžejním tématem násilí nahlíženo nejvíce z pohledu týrané ženy a členů komunity BDSM. Zaznamenány jsou výpovědi ještě dalších respondentů, ale sledováním těchto dvou linií se na problematiku (ne)chtěného násilí nahlíží nejdůrazněji. Za další pořad, který splňuje uvedená kritéria, lze považovat dokument *Zašlá sláva lázní Kyselka*. Zde Buriánek dosahuje intenzivního zážitku konfrontací současnosti a minulosti, neboli reality a fikce (fikcí zde rozumíme dramatizovanou četbu). Posledním pořadem, u něhož můžeme uvažovat o paralelní montáži, je dokument *Noční můra Plzně*. Princip vystavění příběhu připomíná dokument o lázních Kyselka. Buriánek i tady prolíná fikci s non-fikcí, sleduje léty společného života unavený manželský pár a zároveň podává obraz chátrající budovy kdysi populárních městských lázní. Obě linie k sobě navzájem tvoří metaforu a záleží na posluchačích, který příběh shledají zajímavějším a zážitkově hodnotnějším.

Křížová montáž zachycuje děje v časové souběžnosti, jejím prostřednictvím podáváme „dostatek informací o časových a prostorových identitách jednotlivých hrdinů a situací“ [Hanáčková 2010 : 136]. Pod tuto definici opět můžeme zařadit pořad o plzeňských lázních, protože Buriánek nám na základě výpovědí několika respondentů odhaluje, co se s budovou dělo od doby, kdy sloužila původnímu záměru, až po současnost. Podobným způsobem postupuje v pořadech *Legenda značky favorit* a *Solo skončilo, Solovačka žije*. Společným pojítkem je fakt, že v obou případech dokumenty pojednávají o úspěšných českých továrnách, které z různých důvodů zanikly. Opět nás

na základě rozhovorů, vzpomínek a dostupných informací seznamuje s historií továren až po jejich krach.

Retrospektivní montáž pracuje s různými časovými liniemi. Děj, odehrávající se v jednom konkrétním čase, odkazuje k událostem předcházejícím, odehrávajícím se v minulosti. Zde můžeme uvažovat opět o pořadu *Zašlá sláva lázní Kyselka*, zároveň sem můžeme přiřadit i dokumenty *Přežila jsem* nebo *Sbohem monarchie*. Pořad *Přežila jsem* nám představuje dvě ženy přeživší židovské transporty. Jejich vyprávění, jež je celé založeno na vzpomínkách, doplňují informace podložené historickými fakty a četba z knihy Věry Mrázové *Přežila jsem*. Do ticha předčítané téměř deníkové záznamy v kombinaci s citací holých faktů umocňují velmi ponurou atmosféru. Podobně vyvolává ne zcela příjemné pocity zpracování pořadu o lázních v obci Kyselka. Dramatizovaná četba z knihy *Dravec Mattoni* navozuje zcela protikladné dojmy než Buriánkova zaznamenaná procházka bývalými lázněmi. Neustále konfrontuje počátky lázeňského rozmachu s úpadkem posledních několika let. Do dob minulých se vrací právě dramatizovanými ukázkami ze zmíněné knihy. Dokument *Sbohem monarchie* kritéria retrospektivní montáže naplňuje jen zčásti. Současnost v tomto případě znamená hřbitovy, hrobky a pohřební ústav. Pojícím prvkem je časová ohraničenost (mezním rokem je rok 1918) a motiv smrti. Minulost se do současnosti prolíná opět skrze četbu, tentokrát z knihy *Vévodkyně a kuchařka*. Téma fikčního příběhu si od non-fikční části značně liší, funerální záležitosti tvoří jen epizodu v kontextu celého příběhu. Úryvky z knihy netvoří kontrast k současnosti ani na ni nijak nenavazují. Jedná se pouze o způsob, jak zprostředkovat období monarchie, funerální náležitosti tvoří pouze epizodu, nikoli stěžejní příběh. Fikční příběh knihy neodkazuje k non-fikční současnosti.

Mozaiková montáž nepředkládá ucelený, lineárně vyprávěný příběh, ale pracuje hlavně s „*atmosférou, situacemi, pocity, vztahy, myšlenkami a emocemi*“ [Hanáčková 2010 : 137]. Skládáním dílčích obrazů a epizod vytvoří autor celek, jímž je v konečném výsledku často portrét. V Buriánkově tvorbě této charakteristice zcela jistě odpovídá dokument o fotografovi Jindřichu Štreitovi. Z analýzy pořadu již víme, že režisér zaznamenával epizodní příběhy z jeho života – instalace fotografií, vernisáže, procházky. V pořadu *Celebrity v Ponorce* si konečný obraz o básníkovi Milanu Kozelkovi skládáme

na základě vzpomínek návštěvníků hospody Ponorka. Útržkovité příběhy, které se zvyšujícím se množstvím alkoholu v krvi respondentů nabývají na veselosti, představují Kozelku coby aktivní olomouckou personu. Následný osobní rozhovor s ním nás seznamuje s postarším básníkem, který svá takzvaná „divoká léta“ má již za sebou. Takové uspořádání v nás může vyvolávat ambivalentní emoce. Na jedné straně si vytváříme vztah k člověku někdy až heroizovanému, opředěnému mýty, na druhé straně slyšíme věcně hovořit staršího muže nikoli v prostředí vyhlášené olomoucké hospody, ale v pohodlí svého domova.

Čistou rapidmontáž u analyzovaných pořadů nenajdeme. Budeme-li vycházet z definice, že se rapidmontáž vyznačuje „*krátkými záběry, rychlým tempem*“ [Hanáčková 2010 : 137], nelze jednoznačně určit pořad, v němž bychom toto vysledovali. Problém nastává ve chvíli, kdy začneme pracovat s poznatkem, že rapidmontáž může charakterizovat například jen část pořadu, nikoli pořad jako celek, a že může působit jen jako výrazný prvek, akcent nebo interpunkce. Akcentované výrazové prvky používá Buriánek v některých případech v hojném množství, ale nelze s absolutní platností hovořit o rapidmontáži, protože není naplněno kritérium rychlého tempa a krátkých záběrů. V této souvislosti můžeme zmínit pořad *Nebe, peklo, ráj*, kde děti sborově odříkávají rozpočítadlo, nebo pořad *Noční můra Plzně*, kde Buriánek pracuje s ambientem.

Pořady, které jsme nepřiradili k žádnému typu montáže, mají lineární, chronologické zpracování a lze u nich vysledovat pokus o příběh vyprávěný nikoli druhou osobou, ale přímo autorem. Z výše řečeného je patrné, že Buriánek neomezeně kombinuje styly, žánry i různé druhy montáží. V některých případech se nám nepodařilo s definitivní platností jeden pořad přiřadit ke konkrétnímu montážnímu stylu. Nejednoznačnost a nesnadná definovatelnost Buriánkových pořadů vychází z jeho podstaty. Řídí se subjektivním vnímáním rozhlasového tvaru a využívá možností nepřeborného množství interpretací, které nás, posluchače, mohou svést na scestí. Kromě toho přejímá termíny a postupy nejen z rozhlasového a filmového prostředí, ale také čerpá z dalších oblastí umění, především z výtvarného umění. Podrobněji o vlivech stojících mimo filmové umění a filmovou terminologii pojednává následující kapitola.

7.2 Inspirace nejen filmová

Buriánek nepracuje pouze s montáží, k níž se hlásí a bohatě montážního postupu využívá. Ve scénářiích k jednotlivým pořadům najdeme označení jako koláž, asambláž, memorabile či féerie. Čerpá tedy i z výtvarného a divadelního umění. Pojmy koláž a asambláž užívá Buriánek často, proto považují za vhodné připomenout jejich význam. Pojem koláž vychází z francouzského *coller* – nalepit, naklížit. Koláž je tedy „*lepený obraz, resp. technika pro něj používaná. Spojují se při ní nejrůznější předem nalezené materiály (hlavně papír, ale také tkaniny, drátěné pletivo atd.) lepením na plochu*“ [Altmann 2006 : 32]. Německý redaktor Udo Zindel chápe rozhlasovou koláž jako „*kompozici akustických prvků, ruchů, zvuků, hudby i reportážních záběrů*“ [Hanáčková 2010 : 140]. Z koláže vychází asambláž, která ji stupňuje k trojrozměrnosti. Při asambláži – sebrání, shromáždění – se vybrané předměty „*připevní na dvojrozměrný, vertikální podklad, takže vznikne prostorově plastický obraz*“ [Altmann 2006 : 33]. Jak chápat koláž a asambláž ve vztahu k Buriánkovým dokumentům? Režisér vytváří především zvukové koláže, pomocí této techniky lepí k sobě mluvenou řeč, hudbu, zvuky ruchy či stylizované zvuky. V tomto ohledu naplňuje Zindelovu definici. Se zvuky si hraje, zvukovost je pro něj typická, a proto se při charakterizaci jeho tvorby nemůžeme této složce vyhnout. Spojením jednotlivých prvků v koláž může dojít ke změně vyznění, nebo naopak posílení prvotního významu. Asambláž ve vztahu k rozhlasovému dokumentu lze chápat tak, že jeden prvek (zvuk, ruch, hudba) odkazuje na další prvky a v celku s nimi souvisí, je mezi nimi vzájemné působení. Mohou se propojovat leitmotivicky, významově, mohou se navzájem doplňovat nebo se naopak vylučovat. To, že se navzájem vylučují, ale neznamená, že by nemohly vedle sebe existovat. Jejich kontrapunktické vyznění je dalším z postupů, které Buriánek uplatňuje. Posluchači si případný nesoulad ve významu použitých prvků opět mohou interpretovat různě a jak je po předchozích analýzách zřejmé, čím emotivnější interpretace bude, tím lépe. Z tohoto hlediska se tedy při tvorbě rozhlasových dokumentů koláž stává nadřazeným pojmem k asambláži. Zcela nezáměrně se tak shodujeme s historickým vývojem těchto uměleckých technik, protože asambláž se vyvinula z koláže.

Poslední z pojmů, memorabilia, nevychází z výtvarného umění. Memorabily rozumíme takové věci, které:

- 1) „pro svoji pozoruhodnost stojí za připomenutí“⁴⁶
- 2) „vyvolávají vzpomínky nebo jsou oceňovány a shromažďovány pro své spojení s konkrétním polem zájmu“⁴⁷

Za memorabilia považují např. dokument *Sbohem monarchie*, ačkoli autor sám tento dokument nazývá funerálním leporelem. Přesto označení memorabilia není chybné. Miroslav Buriánek s Tamarou Salcmanovou procházejí západočeskými hrobkami a hřbitovy a na základě datace na náhrobcích vzpomínají na habsburskou monarchii. Bez ohledu na to, zda jeho dokumenty nazveme montáží, koláží nebo leporelem, stále to bude skládání obrazů, sice řazených dle určité logiky sousledně za sebou, ale stejně tak nechávajících velký prostor pro imaginaci a vlastní interpretaci, která se od původního záměru může zcela odklánět. Z Buriánkových vyjádření na různých rozhlasových přehlídkách, soutěžích nebo z tištěných příspěvků je zřejmé, že sám nedokáže přesně definovat a popsat své vnitřní pnutí, které ho nutí tvořit taková díla, která nám pak předkládá. Ostatně veřejně vybízí k psaní teoretických prací, aby se konečně dozvěděl, co a jak vlastně činí.

Uvedené pojmy jako koláž, asambláž či leporelo jsou jen nahodilostmi, kterými si autor pomáhá k přesnějšímu pojmenování toho, co dělá. Důkladněji jsme však zatím neuvažovali o pojmu feature. Úvaha na toto téma padla již u analýzy pořadu *Noční můra Plzně*, ale podrobněji se tomuto rozhlasovému žánru budu věnovat v následující samostatné kapitole.

⁴⁶ MERRIAM-WEBSTER. 2012. *Memorabilia* [online]. [cit. 13. 12. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/memorabilia>>.

⁴⁷ Tamtéž.

8. Feature

Dosud jsem se tomuto rozhlasovému žánru podrobněji nevěnovala. Jednak jsem nechtěla jednotlivé analýzy dokumentů rozmělnovat vysvětlováním, popisem a definováním žánru, jednak pojem feature je natolik široký, že si zaslouží samostatnou kapitolu. Z toho důvodu se k němu dostávám až nyní. Tato kapitola věnovaná pouze featuru by čtenáře měla stručně seznámit s pojmem jako takovým a s jeho specifiky a záludnostmi. Postupy při tvorbě featuru budu následně konfrontovat s Buriánkovými dokumenty, protože jak se za chvíli dozvíme, žánr featuru je dokumentům velice podobný. Na konci kapitoly bychom se tedy měli dozvědět, zda Miroslav Buriánek točí umělecky pojaté dokumenty, či featury, v nichž střídavě klade důraz na umělecký nebo dokumentární postup, respektive nakolik si dovolí non-fikci ověřit čistou fikcí.

Co si máme pod pojmem feature představit? V českém překladu má toto slovo desítky různých významů, mnohdy od sebe významově značně vzdálených. Překladové varianty slova feature nabízejí výrazy jako (namátkou vybírám) tvar, forma, rys, načrtnout, půvab, výstředně se oblékat [Hanáčková 2010]. Často se však na prvních pozicích českých výrazů objevují takové, které odkazují na tvar, formu, charakteristické rysy. Generálně a velmi laicky lze říci, že feature je specifickým souborem, mixem žánrů, stylů a výrazových prostředků. Pro lepší vysvětlení si dovolím využít terminologii z oblasti gastronomie, která sice nenaplnuje požadavky odborného jazyka, nicméně zcela odpovídá Buriánkovu hravému stylu. Vmísíme-li koření nazvané feature do jiných, žánrově čistých rozhlasových forem, dojde k jejich chuťovému zpestření, jedinečnosti a specifičnosti, která by bez takového dochucení byla taktéž možná, ale nikoli natolik výrazná. Velkou výhodou je, že žánr feature lze konzumovat samostatně nebo si ho podávat s jinými dostupnými ingrediencemi – žánrově snadno rozpoznatelnými rozhlasovými formami. Po gastronomickém okénku, jehož úkolem bylo přiblížit možnosti, jak lze s tímto žánrem pracovat, se opět vrátíme k odbornému stylu a přistoupíme k vysvětlení pojmu a jeho reflexím především v českém prostředí.

Pojem feature se v českém rozhlasovém prostředí pomalu ustaluje, přesto jeho frekvenční užití není tak časté jako u pojmů dokument či pásmo. Pravděpodobně největší

vliv na přetrvávající ostych a jen pozvolné řazení do rozhlasové terminologie má definiční neohraničenost a syntetičnost žánru. Neochotu užívat tento pojem může mít na svědomí i fakt, že feature je žánrově „*prakticky shodný s dokumentem, reportáží, pásmem, dokumentární hrou, zvukovou zprávou, kompozicí a podobně*“ [Hanáčková 2010 : 41].

Pojem feature se zrodil v Anglii, kde se začal používat již v raných dvacátých letech. Srozumitelnou odpověď na otázku, co je to feature, se pokusil podat Lance Sieveking, pionýr rozhlasového vysílání BBC. Ten žánr featuru ohraničil pomocí dalších nejen rozhlasových žánrů. Na jedné straně stojí publicistické žánry, jako je zpráva nebo reportáž, na straně druhé pak stojí rozhlasová hra, umění a fikce. Prostor mezi těmito dvěma póly je vyplněn featurem, pod nějž spadají „*veškeré možnosti média rozhlasu*“ [Hanáčková 2010 : 42]. Sieveking sice z featuru vyčlenil žánry, které do něj spadají, to však nic nemění na tom, že jakmile se tvar featuru více přiblíží k jednomu z pólů, opět nastane problém s určením, definováním a žánrovou čistotou. Ostatně žánrová čistota u žánru feature není dost dobře možná kvůli tomu, že feature je mixem všeho ostatního, co lze v rozhlase slyšet. Některé styly a žánry mohou být více zřetelné, některé featurem jen problesknou. Je to záležitost individuální a nelze přesně procentuálně určit, jaký podíl má mít ve featuru pásmo, reportáž nebo rozhlasová hra.

Na prolínání a mix těchto žánrů, které se následně slíjí v žánr nový a značně specifický, reagoval u nás Josef Branžovský, který o featuru pojednal například v revui *Rozhlasová práce* z roku 1965. Šedesátá léta, kdy se znovuobnovil zájem o rozhlasovou tvorbu i rozhlasovou reflexi teoretickou a kritickou, přála vzniku takzvaných „*problémových pořadů*“, jež ve sbornících *Rozhlasová žatva* uspořádal právě Josef Branžovský. První sešity začaly vycházet již v roce 1962. Za cíl si kladly předložit ty pořady, při jejichž natáčení byl patrný „*výběr nových přístupů ke skutečnosti, nových metod v rozhlasovém zpracování tématu a tedy také nových možností rozhlasové tvorby*“ [Branžovský 1964 : 1]. Známým autorem „*problémových pořadů*“ byl Ludvík Vaculík, který v obrodných šedesátých letech pracoval v oddělení pro děti a mládež a točil reportáže zejména pro mladé a dospívající posluchače. O tom, co si představit pod novými přístupy a novými metodami, dobře vypovídá hodnocení komise celorozhlasové programové soutěže

Rozhlasová žatva z roku 1964. Následující citace se vztahuje k Vaculíkově pořadu *Den podle představ a podle skutečnosti* (1964).⁴⁸ Kompozice pořadu se skládala

„ze spontánně došlého dopisu posluchačky, ze záběrů rozhovorů s ní a psaného průvodního slova – přičemž všechny složky jsou na vysoké úrovni a prolínají se v působivé a harmonické konfrontaci ... Popisy situace a využití reálné zvukové kulisy navozují přímo vizuální dojem prostředí, formulace otázek kladených redaktorem ... svědčí i o velké schopnosti redaktora vidět do duše mladého člověka“ [Branžovský 1964 : 200].

Hodnocení komise by se jistě ujalo i v současném kontextu. Z citace je zřejmé, že Vaculík pro dosažení co nejlepšího výsledku využil všeho, co se mu nabízelo – psaných materiálů, rozhovorů, zvuků. Opomenout nesmíme ani postřeh poroty o jeho schopnosti přiblížit se respondentovi. Ludvík Vaculík cíleně nedodržel čistotu žánru⁴⁹ z toho důvodu, aby vytvořil něco nového, neokoukaného. V loňském roce pro časopis *Týdeník rozhlas* poznamenal: *„Jednal jsem podle své povahy, ... Ožehavé téma obvykle dali Vaculíkovi. Nojo, a Vaculík šel, dělal čtrnáct dní pořad, snažil se, aby to bylo jó něco. Jenže často se stalo, že se to nakonec nevysílalo“*.⁵⁰

Z Vaculíkova vyjádření vyplývá skutečnost, že ačkoli je především spisovatelem, při natáčení rozhlasových pořadů se nechal vést především intuicí a citem. Nenechal se omezovat žánrovým ohraničením. To, co dělal Ludvík Vaculík, dělá i Buriánek. O tom, že mísí styly a žánry již víme, jeho schopnost vcítit se do pocitů respondentů a projevit velkou míru empatie je taktéž zřejmá. Pro lepší obeznámení s tím, co si Buriánek představuje pod pojmem feature a jak s tímto pojmem pracuje, využiji dvou konkrétních pořadů, které autor považuje za jasný feature. Před tím však ještě stojí za to seznámit se

⁴⁸ Tento pořad spadá do programu *Včera mi bylo patnáct*, který měl k rádiu přilákat mladé posluchače. Mimo něj se Vaculík také podílel na přípravě programu *Mikrofon mladých*, jenž se zabýval problémy věkem čerstvě dospělé generace.

⁴⁹ Vaculík v rozhovoru s Milanem Pokorným přiznal, že čistotu žánru nedodrží ani v literatuře a píše především dle vlastních potřeb a vlastního citění. Ocítá se mimo žánr, ale může tak do svých děl vložit svoji životní zkušenost. Více viz <http://www.radioservis-as.cz/archiv12/49_12/49_titul.htm>.

⁵⁰ TÝDENÍK ROZHLAS. 2012. *Ludvík Vaculík* [online]. [cit. 17. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.radioservis-as.cz/archiv12/49_12/49_titul.htm>.

s hodnocením Buriánkovy tvorby z úst Zdeňka Boučka. Na soutěžní přehlídce Report 1999⁵¹ Zdeněk Bouček Buriánkovu tvorbu v podstatě hájil před těmi, kterým vadila metoda a už nedokázali ocenit autorský rukopis. A to ani přesto, že Buriánek je ve své umělecké orientaci tvůrcem značně specifickým a tím pádem osamělým. Bouček k tomu poznamenává:

„Při poslechu feature Miroslava Buriánka si pozorný vnímatel uvědomoval, že rozhlasové dílo bez imaginace, bez přesahu a provokace je jen úhledným sucharem, nikoliv však zážitkem. Pravda, dodnes jeho pořady vybízejí k debatám o míře užité zvukové dekorativnosti, ale podstatné je, že se hodnotí nuance autorského rukopisu, a ne obecná vhodnost jeho metody. Co bylo ještě nedávno považováno za Buriánkovu schválnost či chcete-li experiment, to je dnes obecně přijímáno“ [Ješutová 2008: 18].

Nyní již tedy přistoupíme ke konkrétním příkladům pořadů, které Buriánek nazývá featury, a v nichž nalezneme velkou míru imaginace i provokace. Prvním takovým pořadem je *Prádelní šňůra standard*. Již jsme se o ní zmiňovali v souvislosti s žánrovým rozpětím Buriánkových pořadů a rolí ženy-dokumentaristky. V tomto pořadu sledujeme záblesky dokumentu, rozhlasové hry, jednotlivé partnerské etudy tvoří koláž obalenou výrazovými prostředky. Přidanou hodnotu pořadu tvoří zrcadlení sebe sama. Režisér svoji osobnost promítl do jedné z hereckých postav. „*V prádelní šňůře je Kikinčuk moje alterego, teď to dělá Kotiš*“⁵² [OH Buriánek 2013]. Těžko lze určit žánr, který převládá. Z několika reflexí,⁵³ jež režisér schraňuje, se dočteme, že *Prádelní šňůra standard* je dokument, hra, mikrohra, galimatyáš. Oscilování mezi různými žánry, velký důraz

⁵¹ Z jednotlivých analýz je zřejmé, že Buriánek v nastoleném trendu pokračuje a výrazně ho nemění. Taktéž spolupracovníci již dokáží jeho práci akceptovat. Přicházejí-li s kritikou, jedná se o kritiku konstruktivní, a tedy přínosnou.

⁵² Jedná se o herce plzeňského Divadla Josefa Kajetána Tyla Pavla Kikinčuka a Bronislava Kotiše.

⁵³ Čerpala jsem z matérie, kterou si Miroslav Buriánek již několik let vede a průběžně doplňuje. Obsahuje seznam pořadů od počátku kariéry až po současnost, útržky korespondence, recenze jeho pořadů a seznam ocenění. Tento přehled si režisér vede čistě pro svoji potřebu, jedná se o dokument z jeho soukromého archivu, který není určen k publikování.

na atmosféru a celkovou náladu pořadu značí, že „*Prádelní šňůra je feature, tam je to jasný*“ [OH Buriánek 2013].

Druhým pořadem, který Miroslav Buriánek považuje za jednoznačný feature, je *Noční můra Plzně*. Režisér pořad hodnotí jako „*úplný feature. V tom je vyfabulovaný příběh lidí i příběh lázní*“ [OH Buriánek 2013]. Pořad se zabývá budovou bývalých plzeňských lázní, reflektuje neschopnost města či potenciálních investorů zastavit postupné chátrání stavby a navrátit jí její dřívější slávu. Vývoj několikaletého a stále otevřeného problému přibližuje pomocí rozhovorů s respondenty. Tímto postupem naplňuje dokumentární tvorbu a publicistický žánr. Poté, co si režisér vymyslí a do příběhu zapojí fikční postavy, které se po budově mohly kdysi pohybovat, blížíme se k žánru rozhlasové hry. Tomu by odpovídala i vyfabulovaná manželská dvojice, na jejímž neharmonickém soužití Buriánek deklaruje marnost veškerého snažení o záchranu budovy. Pohybujeme se tedy na pomezí dokumentu a rozhlasové hry, ale důležitou roli opět hrají výrazové prostředky. V pořadu se výrazně pracuje s lidským hlasem. Polyfonní promluvy, hrající si s asociacemi a fungující jako metafory, odkazují k lidem, kteří se za celou dobu historie lázní a budovy celkově v těchto prostorách vyskytovali.

Featuru se ještě přibližuje dokument *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra*, v němž využívá rozhovorů, anket a sborové recitace, společně s Tamarou Salcmanovou sehrají připravený, ale utajený výstup v sex shopu. Režisér tak čerpá z publicistického a uměleckého stylu, výrazně do příběhu vstupuje zvuková kompozice. „*Kámasútra se featuru jen přibližuje*“ [OH Buriánek 2013], u dvou předchozích pořadů je inklinace k tomuto žánru zřetelnější. Díla *Prádelní šňůra standard* a *Noční můra Plzně* tedy můžeme nazývat featury. Již však víme, že Miroslav Buriánek považuje žánr dokumentu za základní, nadřazený všem ostatním, jejichž náznaky lze u jeho dalších pořadů vysledovat. Také je známo, že rezignoval na žánry. Jak říká: „*Neřeším, zda dělám feature nebo dokument*“ [OH Buriánek 2013]. Budeme-li o pořadech hovořit jako o dokumentech nebo o featurech, neuděláme tedy chybu. Můžeme však předpokládat, že kvůli stále přetrvávajícímu ostychu před užitím pojmu feature se v případě konkrétních pořadů z Buriánkovy tvorby budeme častěji setkávat s pojmem dokument.

Touto kapitolou, kdy jsme se snažili ukázat Buriánkuv vztah k dokumentu a featuru a zároveň si určit, jaké pořady za featur považovat, ukončíme žánrovou analýzu a zaměříme se nyní na postavu autora a způsob vyprávění. Víme, že Buriánek využívá postupů filmové tvorby, proto se budu často odvolávat na Nicholsovu publikaci *Úvod do dokumentárního filmu*. Pokusím se jeho poznatky a postřehy aplikovat na Buriánkovu tvorbu a jeho vlastní tvůrčí postupy, které jsou mnohdy zcela neumělecké, záměrně zcela transparentní, ale evidentně plně funkční. Na následujících stránkách se tedy zaměřím na postavu autora, základní - a zřejmě i obecně známý - charakter dokumentů a na vyprávěcí módy. Také bych ráda blíže představila tzv. trojitou interakci autor – objekt – příjemce, ačkoli tento vztah prostupuje celou prací. Proto bych poznatky ráda shrnula a bude-li to možné, vztah autor – objekt – příjemce demonstrovala na vybraných dokumentech.

9. Postava autora

Ačkoli rozhlas a film jsou dvě odlišná, specifická média, je zcela přirozené, že jejich vlivy se navzájem prolínají, stejně jako tvůrčí postupy. Miroslav Buriánek se vyprofiloval v jednoho z nejvýraznějších rozhlasových dokumentaristů, ale pro popsání jeho tvůrčích postupů a práce s médiem budou pro nás stěžejní poznatky z publikace *Úvod do dokumentárního filmu*. Nichols velmi jasně a srozumitelně popisuje vývoj dokumentárních filmů, ale především se poměrně detailně zaměřuje na osobu autora, na možné postupy, jak dokumentární film natočit, jak ho vnímat a číst či na to, co nám, jakožto divákům / posluchačům, má dokument sdělit.

Nichols si všímá jevu, kdy mnoho dokumentárních filmů využívá hlasu autora, a to nejen v podobě mluveného komentáře, ale zároveň pomocí audiovizuálního uspořádání, juxtapozicí scén, volbu záběrů, mixáží zvuků, užitím titulků a mezititulků. „... [Takovými postupy] *filmař ze vzdálené perspektivy o daném tématu promlouvá a jimiž se snaží přesvědčit diváky, aby tento úhel pohledu přijali za svůj*“ [Nichols 2010 : 24]. Tato definice sice vždycky bude částečně platit, ale v případě Buriánka ne zcela. Buriánek se nesnaží posluchačům podsunout svůj názor na věc. Svě dokumenty zpracovává tak, aby posluchačům bylo známé autorovo stanovisko. Pomocí výše uvedených postupů se snaží co nejpřesněji vyjádřit svůj názor a svůj pohled na danou problematiku. Zároveň však posluchačům ponechává dostatečný prostor pro to, aby si každý udělal svůj vlastní názor. Někteří se tak k autorově názoru mohou přiklonit, jiní mohou polemizovat, další rezolutně nesouhlasit. Pole pro jejich vidění je široké a volné. Poslouchají-li posluchači pozorně a se zájmem, měli by být po skončení dokumentu schopni vcelku přesně popsat autorovo hledisko, možná i jeho osobu a způsob uvažování. U některých dokumentů navíc ani není dost dobře možné pracovat na podsouvání svého názoru ostatním. Takový případ vidím například u dokumentů *Celebrity v Ponorce*, *Noční můra Plzně* či *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. Všechna tato díla považuji za portréty. Otázkou zůstává, zda je možné natočit portrét budovy, v případě dokumentu *Noční můra Plzně* se jedná o chátrající městské lázně. Osobně se domnívám, že ano. V Buriánkově režii i budovy promlouvají, a to nejen vyprávěním lidí, kteří měli s budovou co do činění, ale také díky Buriánkově

honbě za zvuky – využívá křupání skla pod podrážkami bot, na materiály ťuká a poklepává, vybízí ostatní, aby z věcí neživých vyloudily zvuky. Díky tomu si můžeme udělat představu o materiálu i prostředí, historii i současnosti. V tomto konkrétním případě tedy budova plzeňských lázní promlouvá prostřednictvím vzpomínek lidí a ti zároveň vykreslují význam lázní a využití budovy jako takové i její další (ne)využití. Buriánek s lidmi a fakty nemanipuluje. Zachytává okamžiky a situace, které svým specifickým způsobem předává dále. Zároveň mnohdy uvažuje nahlas, své myšlenkové postupy nahrává, čili posluchači mají už v průběhu vzniku myšlenky možnost sledovat, proč autor uvažuje tak, jak uvažuje, co ho k tomu vede. Posluchači mohou sledovat nitky, které ho dovedou k Buriánkově způsobu uvažování. Jak s těmito informacemi příjemce naloží, je zcela na něm.

S Buriánkovým způsobem uvažování a s jeho přístupem ke skutečnosti souvisí i další poznatek z Nicholse, a to ten, že „*dokumentární film představuje tvůrčí zpracování skutečnosti*“ [Nichols 2010 : 26]. Podobné teoretické definice se začaly objevovat již ve třicátých letech 20. století. Jsou spojeny se jménem Johna Griersona.⁵⁴ Slovní spojení „tvůrčí zpracování skutečnosti“ však vybízí k polemice, nakolik si autor může dovolit být tvůrčí (užít fikci), aby nezakreslil skutečnost. Ať se podíváme na jakýkoli výše analyzovaný dokument, jen těžko bychom hledali cíleně zkreslenou skutečnost. Vezmeme-li Buriánkův výrok, že „smysly nelžou“ za výchozí, pak se dostáváme opět k tomu, že se snaží své pocity, dojmy, ale i fakta vykreslit co možná nejumělečtěji, ale zároveň tak, aby vystihovaly realitu.

O tom, jak s realitou pracuje, zda ji upravuje, pozměňuje či přetváří takovým způsobem, aby maximálně zaktivizoval všechny smysly posluchačů, pojednává následující kapitola.

⁵⁴ John Grierson (1898-1972) byl průkopníkem dokumentárního stylu, často považovaný za otce britského a kanadského dokumentárního filmu. V roce 1926 použil slovo dokumentární v hodnocení Flahertyho *Moany*.

10. Zobrazení reality v dokumentární tvorbě

Bill Nichols stanovil tři teze (viz níže), jejichž pomocí by si filmoví diváci měli uvědomit, do jaké míry se v dokumentech odráží realita a jak je s ní nakládáno. Problematiky fikce a non-fikce jsme se již velmi stručně dotkli při jednotlivých analýzách a také v kapitole čtyři, kdy jsme se seznámili s tím, jak fikci a non-fikci vnímá sám autor. Na následujících řádcích zkonfrontujeme ony tři teze s dokumentární tvorbou Miroslava Buriánka. Činíme tak z důvodu toho, že u filmových i rozhlasových dokumentů najdeme několik shodných prvků, které se objevují v obou médiích. Vždy si představíme jednu tezi a na základě jejího znění se zaměříme na to, do jaké míry ji Buriánek naplňuje. Ony tři teze znějí:

- 1) Dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se ve skutečnosti stalo
- 2) Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech
- 3) Dokumenty vyprávějí příběhy o tom, co se děje ve skutečném světě

Pokusme se je tedy nyní podrobněji rozebrat. Znění první zásady Nichols poupravuje takto: „*Dokumentární filmy hovoří o skutečných situacích či událostech a cití známá fakta; neuvádějí fakta nová, neověřená. Mluví o žitém světě spíše přímo než alegoricky*“ [Nichols 2010 : 27]. V analyzovaných dokumentech najdeme případy, kdy je zcela zřetelné, že se jedná o fikci. Takovým případem je dokument *Noční můra Plzně*. Primárně zabývá historií a současností městských lázní, avšak část dokumentární, čili reálná, se prolíná s hranou fikcí. Tu obstarávají herci plzeňského divadla. Posluchači ale od začátku ví, že fikční část - hrané scény - mají být jakousi metaforou k současnému stavu lázní. Herci se pohybují v lázeňském prostoru, ale žádné relevantní informace od nich nezískáváme. Ty nám zprostředkovávají lidé skuteční, autentičtí. Bývalí zaměstnanci, provozovatelé, návštěvníci. Pouze od nich získáváme informace založené na skutečnosti. K tomu ještě musíme přičíst Buriánkovu informovanost o daném problému. V případě jakýchkoli nesrovnalostí je schopen adekvátně reagovat a argumentovat. Vytvořil tak dokument, který je založený na skutečnosti a na výpovědích existujících lidí.

Fikční část už je jen hříčka autora, má dokreslit marnost, jež z dokumentu číší. S fakty jako takovými tedy není nakládáno v rozporu se zněním definice.

Také druhou zásadu Nichols poupravil, a to do této podoby: „*Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech, kteří nehrají ani nepředstavují role*“ [Nichols 2010 : 28]. Tady bychom mohli opět operovat s pořadem *Noční můra Plzně*, avšak zřetelněji je toto patrné u pořadů *Celebrity v Ponorce*, *Jindřich Štreit* a *Přežila jsem*. V prvních dvou případech se jedná o portréty skutečných, stále žijících umělců. Jsou to tak výrazné osobnosti, které si nemusí na nic hrát nebo něco předstírat. Kozelka je svérázný typ, který se bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost dokumentaristy chová stále stejně. Na základě jejich výpovědí, četby Kozelkových básní a rozhovoru se samotným Milanem Kozelkou vznikl poměrně přesný básníkův obraz. Nakolik je však reálný? Kozelka se už za socialismu stylizoval do role buřiče a toho, který vyčnívá. Jeho chování tak není maškarádou nebo touhou se předvést, ale autostylizací, již si drží po několik desítek let. U Jindřicha Štreita je slyšitelná lehká nervozita, ostatně i celý dokument je mnohem umírněnější než *Celebrity v ponorce*. Po odeznění nervozity je zřejmé, že Štreit oproti Kozelkovi není tak svérázný a že nemá potřebu přehnané pozornosti. Svoji klidnou promluvou minimálně na poslech působí důvěryhodněji, ačkoli se jedná o čistě subjektivní názor nepodložený osobní konfrontací. Štreit do svého nitra nechal posluchače nahlédnout víc, než možná sám chtěl. Jeho vztah ke světu, k životu i sama k sobě je nejlépe čitelný během procházky kolem hradu Sovinec. Byl nám představen v situacích a prostředích, která jsou mu blízká a cítí se v nich dobře. Jiná situace nastává u dokumentárního pásma *Přežila jsem*. Jedná se o portréty dvou žen, které přežily transporty plzeňských Židů do Terezína. V promluvách se střídají Eva Štixová, předsedkyně plzeňské židovské náboženské obce, a žena, jež si nepřeje uvést své jméno. Zatímco Evě Štixové v době transportu bylo půl roku a veškeré události zná spíše z vyprávění dalších rodinných příslušníků, druhá žena odjížděla coby čtyřletá a vrátila se jako sedmiletá. Některé z nehezkých vzpomínek se v ní zakořenily velmi silně, z jejích promluv je zřetelně slyšet, jak těžko se jí mluví a vzpomíná na okamžiky, kdy ztratila otce, babičku a sestru. Buriánek tady představuje osoby, které možná nejsou známy široké veřejnosti, ale přežily událost, jež se řadí k nejdůležitějším událostem dvacátého století, a mohou podat své svědectví.

Navzdory již téměř sedmdesáti letům od konce války, stále ne zcela bez emocí. V případě obou žen nemůže být vůbec řeči o nějakém hraní či stylizování se. Pouze odpovídají na kladené otázky a vyprávějí. Konstatují. O to větší má jejich výpověď dopad.

Poslední ze zásad, že dokumenty vyprávějí o skutečném světě, Nichols doplnil o tento dodatek: „*Dokument vypráví příběh tak, aby byl věrohodnou reprezentací toho, co se stalo, spíše než obraznou interpretací toho, co se mohlo stát*“ [Nichols 2010: 30]. Je nutné položit si několik otázek, mj. či příběh dokument vlastně vypráví – dokumentaristův či subjektu? Nakolik dokumentarista vnesl do příběhu svůj pohled? Drží se reality více, nebo se od ní odchyluje a tvoří tak vlastní, nový příběh? Nichols k tomuto poznamenává:

„*Rozlišování mezi dokumentem a fikcí, podobně jako mezi dějepisectvím a fikcí, spočívá v tom, nakolik příběh svou podstatou odpovídá skutečným situacím, událostem, lidem, a nakolik je naopak především dilem filmařovy invence*“ [Nichols 2010: 31].

K dokumentům, které se snaží zachytit dění ve skutečném světě, bych přiřadila *DK Inwest, Favorit Rokycany, Solo skončilo, Solovačka žije*. Všechny mají dva společné rysy, a to místo a objekt zájmu. Ve třech zmíněných dokumentech se vždy pohybujeme na Plzeňsku a vždy se jedná o stavby, které nějakým způsobem měly vliv na chod města, kde se nacházely. Dům kultury Inwest měl pro Plzeň především společenský význam. Konaly se zde výstavy, plesy a společenské akce, v podloubí sídlily obchody. Jeho exteriér však mezi Plzeňany vyvolával rozporuplné reakce. Ty se ještě vyostřily po zbourání stavby a návrhu na postavení nového obchodního centra. Autorská invence do předkládané reality nijak nezasahuje ani ji neovlivňuje. Buriánkovi se podařilo zachytit reálnou náladu Plzeňanů i jejich ambivalentní přístup k dané situaci.⁵⁵ Jinak tomu není ani u dalších dvou dokumentů *Favorit Rokycany* a *Solo skončilo, Solovačka žije*. Výpovědi respondentů nejsou čímkoli rušeny, velkým kladem je fakt, že se režisér snaží získat vyjádření jak řadových zaměstnanců, tak těch, kteří působili na vyšších postech. V těchto pořadech se ani neobjevují dramatizované pasáže či náznaky rozhlasové hry. V popředí opravdu stojí

⁵⁵ Vycházím ze své osobní zkušenosti, když jsem měla možnost hovořit s lidmi různého věku a vzdělání a vyslechnout si jejich názor na probíhající změny.

fakta. Zajímavou poznámku k dokumentu o Solu Sušice měla Alena Zemančíková. Již jsme ji citovali, a to v analýze pořadu, proto si jen stručně připomeňme, co Buriánková bývalá kolegyně považovala za nedostatek. Zemančíkové vadila příliš výrazná zvuková kompozice, takže základní fakt, že „*místo kvalitních zápalek ze Sušice máme šmejdy, vyráběný v Indii, a prázdné budovy,*“⁵⁶ nezazněl s plnou razancí. Vezmeme-li v potaz, jak velký důraz klade Buriánek na zvukovou stránku díla, pak v nakládání s realitou mohou nastat sporné momenty. Tím mám na mysli právě důraz na zvukovou kompozici na úkor přehlušení skutečnosti. Pokud se tak stane, nebylo by zcela spravedlivé nahlížet na takový prohrěšek jako na něco úmyslného a prvoplánového. Přes toto možné nebezpečí se Buriánek snaží ukázat skutečné lidi, situace i události. Určitě se nesnaží s realitou jakkoli cíleně manipulovat a přizpůsobovat si ji k obrazu svému. Naopak je zřejmé, že se snaží dostat k jádru problému a poskytnout možné úhly pohledu. Který se posluchačům bude jevit jako nejpravděpodobnější a nejdůvěryhodnější, závisí na každém zvlášť.

Nyní jsme již obeznámeni s tím, jak Miroslav Buriánek pracuje s fikcí a non-fikcí a jaká možná rizika jeho přístup obnáší. Dalším hlediskem, na něž se zaměříme, budou dokumentární mody a jejich specifika. Po seznámení s charakteristikou jednotlivých modusových typů se pokusíme ke každému modu přiřadit konkrétní Buriánkův dokument, případně dokumenty.

⁵⁶ DENÍK REFERENDUM. 2013. *Utajené rozhlasové dokumenty* [online]. [18. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/14326-utajene-rozhlasove-dokumenty>>.

11. Dokumentární film a filmové mody v porovnání s dokumenty Miroslava Buriánka

Bill Nichols se v knize *Úvod do dokumentárního filmu* podrobně zabývá šesti filmovými mody. Stručně charakterizuje vlastnosti každého modu. Na základě takové charakteristiky se pak snaží ke každému modu přiřadit konkrétní dokumentární filmy a objasnit, co ho k takovému třídění vedlo. Mnohá z uvedených kritérií naplňují i dokumenty Miroslava Buriánka, ať už se jedná o kritérium objektivit, emocionalit či zvukovosti. Přiřazením rozhlasových dokumentů k jednotlivým modům tak dospějeme k detailnější analýze nikoli celých pořadů, ale jen jejich částí, jež se staly určujícím kritériem pro přiřazení ke konkrétnímu modu. Cílem je poukázat na rozdílné a shodné prvky ve filmové a rozhlasové dokumentární tvorbě, a to z toho důvodu, že Buriánek velmi často a v hojné míře využívá filmových postupů. Z osobního rozhovoru vím, že režisér Nicholsovu knihu nezná, proto se při natáčení rozhodně nemohl řídit poznatky, které v *Úvodu do dokumentárního filmu* najdeme. Bude tedy zajímavé zaměřit se na to, do jaké míry lze nalézt shodu v dokumentaristice rozhlasové a filmové.

„[Buriánkuv] přístup ke zvukovému řešení rozhlasového díla je vysloveně filmový, pracuje se zvukovými obrazy, s autentickými snímky okamžiku. Není náhoda, že řada jeho inscenací vychází z textů filmových tvůrců (Wim Wenders, Ingmar Bergman, ale také Sergej Ejzenštejn nebo Marilyn Monroe)“ [Ješutová 2008: 17].

Ještě před tím, aniž bychom cokoli analyzovali, můžeme odhadnout, že se nám nepodaří naplnit znění modů beze zbytku. Hranice mezi mody není pevně stanovena a jednotlivé mody se tak mohou překrývat. Toto je zřejmé už v případě přiřazování filmů k modům. Některé z uváděných filmových dokumentů se opakují v různých modech podle toho, která část dokumentárního filmu, který přístup či postup je pro Nicholse stěžejní. Zda jeden rozhlasový dokument splňuje kritéria více modů, ukáže tato kapitola.

Chceme-li se zaměřit na to, v čem se rozhlasové a filmové dokumenty liší nebo shodují, musíme se nejprve pokusit definovat pojem dokument. Jednak pro ujasnění

si toho, co se vlastně dokumentem myslí, jednak pro účel komparace s filmovými dokumenty. Třetím důvodem, proč se uchýlovat k hledání nejvhodnější definice, je dosud nejednotný názor z řad odborné veřejnosti. Jak píše Andrea Hanáčková: „*Různé definice dokumentu jako rozhlasového žánru nacházíme v teoretických reflexích zhruba od šedesátých let dvacátého století*“ [Hanáčková 2010: 37]. Je si však vědoma toho, že pod pojem dokument spadaly veškeré rozhlasové tvary, které neodpovídaly literárním či dramatickým žánrům a které nebyly čistou reportáží nebo zprávou. V šedesátých letech se taktéž dařilo i filmovým dokumentům. Byla to léta nástupu lehkých ručních kamer, které filmařům umožňovaly větší mobilitu a oni tak mohli snáze reagovat na aktuální podněty. Bylo to období, kdy striktní observační požadavky zastínily používání mluveného komentáře. Na rozdíl od rozhlasových dokumentů můžeme ty filmové rozlišovat nejen podle období či hnutí, ale také podle modů dokumentární filmové tvorby. Odlišné primární znaky každého modu a jejich charakteristické rysy determinují odlišný kinematografický postup nebo metodu. Tento fakt by nám měl pomoci při definování žánrů v jednotlivých Buriánkových dokumentech. Přestože kategorizace modů počítá s optickým vjemem příjemce, některá ze specifík a požadavků se shodují i s rozhlasovou dokumentární tvorbou.

Hlavních modů dokumentární filmové tvorby je podle Nicholse šest: poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní. Ke každému modu přiřadím konkrétní rozhlasový dokument a definovat, v čem odpovídá nebo naopak neodpovídá požadavkům toho kterého modu. Na základě postupného přiřazování by nám mělo vyplynout několik aspektů. Konkrétně očekávám, že dojde k zpřesnění, jak Miroslav Buriánek pracuje s tématy, dokumentárními postupy, jak využívá a kombinuje jednotlivé výrazové prostředky, jak pracuje s horizontálou a vertikálou, nakolik je patrný v dokumentu režisér coby autorský subjekt. Tímto určením bychom se měli přiblížit k zodpovězení otázky, zda Miroslav Buriánek stojí na scestí, nebo na rozcestí.

11.1 Poetický modus

Poetický modus je prvním z existujících šesti modů. Tvorba Miroslava Buriánka by nejvíce odpovídala právě tomuto modu. Důležitou roli hrají vizuální asociace, popisné pasáže a rytmus. Poetický modus má zároveň velmi blízko k filmovým experimentům, osobní tvorbě a filmové avantgardě. Buriánek nám vizuální asociace předkládá pomocí hudby a zvuků, s čímž souvisí hudební a rytmické aspekty popsaných dokumentů. Popisné pasáže odpovídají jeho vlastním komentářům či komentářům spolupracovníků. U analyzovaných dokumentů se nejčastěji jedná o hlas Tamary Salcmanové. Komentáře nám posluchačům nejvíce nahrazují absenci vizuálního vjemu. Tvrzení, že se modus přibližuje experimentální, osobní a avantgardní tvorbě, koresponduje s hodnocením Zdeňka Boučka (požadoval přesah rozhlasového díla, dílo má posluchače provokovat). Jeho kritéria však naplňují i dokumenty rozhlasové. Do tohoto modu bych zařadila dva Buriánkovy dokumenty, a to *Mašinky lásky a Sadistické variety*.⁵⁷ Tyto dokumenty spojuje převládající publicistický styl, nejvíce se přikláním k reportáži a rozhovoru. Autor přijede na místo a snaží se podat přesnou informaci o místě, o dění, o lidech. V případě pořadu *Mašinky lásky* je takový postup nejmarkantnější. Buriánek návštěvník / turista zaznamenává výklad průvodkyně v muzeu, a přestože se opět hodně zaměřuje na zachycení zvuků, podává nám vcelku úsměvnou reportáž z muzea erotických pomůcek. Několikrát se dokonce jedná o klasický popis předmětu a návod k použití. To je patrné zejména v momentech, kdy průvodkyně vysvětluje a dle možností i demonstuje fungování jednotlivých erotických pomůcek, ať už tak činí v rámci výkladu či na Buriánkův popud. Téma pořadu *Sadistické variety* už je samo o sobě natolik hutné, že není potřeba je jakkoli ozvláštňovat, postačí rozhovory členů BDSM a jejich výklad (mnohdy možná až obhajoba takových sexuálních praktik). Tím, že vyprávění členů BDSM prolíná vyprávění sexuálně zneužívané a týrané ženy, dochází k polemice, na čí stranu se přiklonit, kde je ona hranice, která odděluje potěšení od utrpení. Autor předkládá sesbíraná fakta a je na posluchačích, která z nich si určí jako klady a která jako zápory. Konečné řešení nám nedává. K tomu se posluchači musí dobrat sami. Je-li u tohoto modu kladen důraz na „vizuální asociace,

⁵⁷ Je zajímavé, že se žádný z dokumentů nedotýká Plzeňska, natáčelo se v Praze.

hudební a rytmické aspekty a popisné pasáže (...)“ [Nichols 2010 : 50], můžeme si připomenout jednu z Buriánkových proklamací o tom, že posluchače vede k tomu, aby viděli ušima.

11.2 Výkladový modus

Hlavní důraz je kladen na slovní komentář a argumentativní logiku, proto si tento modus může většina lidí spojit s dokumentem. Nichols pro názornost uvádí konkrétní filmy, ale také televizní zprávy. Důvodem, proč Nichols do tohoto modu zařadil zrovna televizní zprávy, může být jejich koncept. Skládají se především z reportáží, jež jsou zejména na komerčních stanicích podbarvené emotivní hudbou. Miroslav Buriánek sice nemá s televizními zprávami co do činění, ale jeden shodný prvek zde najdeme. Buriánek taktéž natáčí reportáže, ale hudbou nejen podněcuje emoce a celkově vnímání posluchačů, ale také vypráví příběh, užívá ji jako metaforu či interpunkci. V případě rozhlasových dokumentů není promluva respondentů podkreslena hudbou. Mluvená a zvuková (hudební) složka se navzájem neruší, každá je užita zvlášť, ačkoli konečné vyznění dodává dokumentu až jejich součinnost. K tomuto modu bych přiřadila dokument *Interiéry Adolfa Loose v Plzni*. Buriánek s Tamarou Salcmanovou se nechávají provázet plzeňskými interiéry, jejichž návrhy zpracoval právě Adolf Loos. Průvodci jsou odborník na bytovou architekturu, potažmo architekturu obecně, a pracovník památkového ústavu. Samozřejmě že i zde se objevuje bohatá zvuková složka, ale přednost má mluvené slovo, průvodcův výklad. Zaznívají historicky doložitelná fakta, zejména pokud se hovoří o životě Adolfa Loose. V tomto dokumentu snaha o umělecké ztvárnění ustupuje do pozadí a přenechává prostor relevantním informacím. Dokument považuji za zvukovou reportáž, přičemž je půl prostoru věnováno interiéřům a půl architektovi, protože jedno ovlivňuje druhé. Není možné jednu nebo druhou část zmínit jakoby mimochodem. Ať bychom učinili tak či tak, vždy bychom došli k vychýlení z rovnováhy, kterou zajišťuje právě poměr informací o Loosovi k poměru informací o jeho díle. Tyto dvě linky, architekt Loos a jeho práce, se dokumentem prolínají a jedna doplňuje druhou.

Víme, že Buriánek si vypůjčuje termíny z různých uměleckých odvětví a užívá je v kombinacích, které nejsou v rozhlasové teorii ukotvené zejména proto, že se jedná především o jeho vlastní vidění a cítění. Avšak když si připomeneme, jakým způsobem se v pořadu pracuje s informacemi z Loosova osobního života, nenajdeme zde postupy, jakými se zpracovávají portréty či medailony osobností? Podle toho, jak jsou informace dotýkající se přímo Loose zpracované, jak se pracuje s historickým kontextem, s kulturním pozadím a dobovými reáliemi, můžeme říci, že část věnovaná architektovi není žánrově čistou reportáží. Dovolím si být expresivnější a dokument charakterizovat bez ohledu na již zavedené a používané rozhlasové termíny. Pořad *Interiéry Adolfa Loose v Plzni* bych charakterizovala jako reportáž, jež je protkána takovými informačními útržky, které by po vyjmutí z pořadu a následném chronologickém složení vytvořily další samostatný rozhlasový tvar. Přikláním se k medailonu právě kvůli důrazu na reflexi historických souvislostí a zasazení do kontextu současnosti (současností mám na mysli dobu, v níž Loos žil a aktivně pracoval). Není však možné jeden pořad separovat na dvě části, protože jak jsme si řekli, jedno ovlivňuje druhé. Z toho důvodu považuji pořad za reportáž, na reportážní prvky je kladen větší důraz, ale jedná se o reportáž, v níž je možné zaznamenat takové postupy, které se využívají při vytváření medailonu.

11.3 Observační modus

Pro observační modus je důležitá přítomnost dokumentaristy v blízkosti natáčeného subjektu. Tento modus „*klade důraz na přímou účast v každodenním životě subjektů pozorovaných nevtíravou kamerou*“ [Nichols 2010 : 50]. V tomto případě nebude možné definici beze zbytku naplnit. Pokud se přímou účastí v každodenním životě rozumí dlouhodobé zaznamenávání života objektu – jako to například dělá dokumentaristka Helena Třeštíková v časosběrném dokumentu *Manželské etudy*⁵⁸ nebo v nejnovějším

⁵⁸ Cyklus *Manželské etudy* se začal natáčet v roce 1980. Autorka Helena Třeštíková po dobu šesti let natáčela šest manželských párů. Natáčení začínalo v okamžiku svatby sledovaných dvojic a končilo v roce 1986. V televizi se cyklus objevil v roce 1987. Dokumenty se dočkaly diváckého úspěchu, proto vzniklo jejich pokračování pod názvem *Manželské etudy* po dvaceti letech. Ty se natáčely v letech 1999-2005 a taktéž

pořadu *Soukromý vesmír* – pak takový dokument u Buriánka nenajdeme. Za jakési zdokumentování života vybraných osob lze považovat již zmiňované portréty Jindřicha Štreita a Milana Kozelky. Přestože je zřejmé, že se nejedná o dlouhodobé natáčení, z kterého by se daly vyvodit nějaké relevantní závěry. Observační modus tedy nemůžeme bez úprav kritérií naplnit. Pouze v rámci našeho osobního třídění – nikoli abychom za každou cenu vyhověli výše uvedené definici – se můžeme pokusit zmírnit kritéria. Řekněme například, že observační modus klade důraz na zachycení každodenního života subjektu ve zhuštěné podobě – čili portrétu. Takové zadání lze aplikovat především v dokumentu o Jindřichu Štreitovi. Představení Štreitovy osoby posluchačům je vedeno formou rozhovoru. Díky Štreitovým vzpomínkám si můžeme udělat vcelku dobrou představu o jeho životě, nejen o práci. Rozhovor však není striktně veden formou otázka – odpověď, mnohdy stačí jen malá poznámka, zamyšlení, aby se Štreit bez dalšího vyzvání rozpovídal. Při utváření názoru a získávání relevantního pohledu na fotografovu osobnost jsou velkým pomocníkem lokace. Ocitáme se na vernisáži, u Štreita doma, na hradě Sovinci, na procházce krajinou. Buriánkovi se tak podařilo zachytit respondenta na místech, která jsou mu blízká, která má rád, kde se cítí dobře a která o něm taktéž leccos vypoví, aniž by bylo potřeba obsáhlého komentáře. Proto se přikláním k žánru portrét. Mezi řádky je řečeno mnohem více, než bychom našli ve školních učebnicích. V dokumentu o Milanu Kozelkovi se taktéž mnohé dozvíme nepřímo, především díky vyprávění hospodských hostů. Pokud ho však porovnáme se Štreitovým portrétem, má Kozelka o poznání méně prostoru. Natáčí se pouze v restauraci Ponorka a u Kozelky doma. Sám básník však není tak otevřený, jako byl fotograf. Kozelka však přednáší své básně, které mnohé napoví a Buriánka okouzlí (vzpomeňme na jeho výslovné přání „*eště nějakou depresi*“). Možná je pro Kozelku snazší vyjádřit myšlenky a pocity poezií než přímou odpovědí. Avšak to, že se natáčení odehrává v podstatě na dvou místech – restaurace Ponorka a Kozelkův byt – shledávám jako handicap. Sice se dozvíme o jeho životě, přátelích, trápení s režimem i díle, ale chybí pohyb. Připomeňme si například dokumenty *Solo skončilo*, *Solovačka žije*, *Favorit Rokycany* nebo úplně nejlépe pořad o Jindřichu Štreitovi. Dokumentarista se s lidmi, kteří jsou pro pořad důležití, vrací na místa, o nichž

zaznamenaly velice kladné přijetí diváků.

chce vyprávět nebo vypovídají o osobě respondenta. Pohybujeme se společně s autorem, putujeme za informacemi, za příběhem. Je škoda, že Buriánek s Milanem Kozelkou nezavítal na různá místa, která jsou mu blízká nebo ho nějakým způsobem poznamenala. Vyprávění hostů restaurace Ponorka je rozhodně zajímavé a v neposlední řadě značně úsměvné, avšak Kozelkova zprostředkovaná přítomnost nikdy nemůže nahradit osobní účast. Buriánek si je vědom, že básníková přítomnost v Olomouci chybí, ale k setkání v Ponorce nedošlo z technických důvodů, protože režisérovi a básníkovi se nepodařilo „*dohodnout vhodný termín*“ [OH Buriánek 2013].

Dokument získal v roce 2007 Cenu Zdeňka Boučka. Opět si tak můžeme připomenout Boučkovu zamyšlení nad hodnocením Buriánkovy featury, kdy se ho snaží hájit s tím, že „*jeho pořady [sice] vybízejí k debatám o míře užité zvukové dekorativnosti, ale podstatné je, že se hodnotí nuance autorského rukopisu, a ne obecná vhodnost jeho metody*“ [Ješutová 2008: 18].

11.4 Participační modus

U tohoto modu je důležitá interakce mezi filmařem a respondentem či subjektem. Dokumentarista může zaznamenávat „*bezprostřednější formy spoluúčasti, od konverzací po různé provokace ...*“ [Nichols 2010 : 50]. Autor participuje na chování a jednání subjektu, aktivně se zapojuje do dění a snaží se objekt přimět k interakci. Tento modus je tedy vystupňovanou formou observačního modu. Proto do této kategorie můžeme opět zařadit dokumenty o Jindřichu Štreitovi a Milanu Kozelkovi. Nejvýrazněji lze modus aplikovat u dokumentu *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská kámasútra*. Buriánek využívá interakce hned několika subjektů: náhodných chodců, prodavačky v sex shopu, Tamary Salcmanové coby neznámé zákaznice v sex shopu a lze sem zahrnout i rozhovor s MUDr. Karlem Bečkou. Zatímco s Bečkou vede Buriánek plnohodnotný rozhovor, v ostatních případech se jedná spíše o provokace, schválnosti či buriánkovské „*poťouchlosti*.“ Dokazuje to autorovo bezprostřední komentování odpovědí chodců na otázku, co je Kámasútra. Návštěva sex shopu je pro změnu připravená, její průběh byl

alespoň minimálně načrtnut, proto Buriánek se Salcmanovou mohou na sebe reagovat tak, jak reagují. Během osobního rozhovoru [OH Buriánek 2012] vyšlo najevo, že prodavačka autora důrazně upozornila, aby přestal nahrávat. Buriánek naoko, pro prodavačino upokojení přístroj jako vypnul, ale ve skutečnosti nahrával stále (poťouchlost). Prodavačka byla vyprovokována k akci, což slibovalo možné zajímavé okamžiky. Buriánek tak i za cenu hrozícího vykázní z prodejny pokračoval v zaznamenávání konverzace mezi prodavačkou a zákaznící (Salcmanová). Ponoukání k akci je ještě patrné u dokumentu *Mašinky lásky*, ale zde se nejedná o schválnost či něco podobného. Je to jen Buriánkova honba za zvukem, kterou nijak neskrývá a otevřeně vybízí průvodkyni, aby pomůcky, které nějaký zvuk vydávají, rozezvučela.

11.5 Reflexivní modus

V případě tohoto modu hrají velkou roli příjemci a posluchači. Je důležitá míra schopnosti rozlišit mezi realitou a fikcí. Modus „*upozorňuje na předpoklady a konvence vládnoucí dokumentární filmové tvorbě, prohlubuje naše vědomí vykonstruovanosti filmové reprezentace skutečnosti*“ [Nichols 2010 : 51]. Budeme-li se probírat Buriánkovou tvorbou posledních patnácti let, pravděpodobně se nám nepodaří najít pořad, který by upozorňoval na postupy a (nekalé) praktiky v rozhlasové tvorbě. Přesto však můžeme uvažovat o jednom pořadu, který by do reflexivního modu zapadal.

Dokumentární hra *Prádelní šňůra standard* (2003) není zahrnuta mezi analyzované pořady z toho důvodu, že svojí stopáží nenaplňuje kritéria takzvaného velkého dokumentu. Způsob, jakým je dokumentární hra natočena, je však ukázkovým příkladem toho, jak tenká může být hranice mezi realitou a fikcí a nakolik posluchači jsou nebo nejsou schopni tuto hranici vnímat a rozlišovat. Položíme-li si otázku, o čem hra pojednává, nedostaneme jednoznačnou odpověď. Můžeme říci, že hra reflektuje problematiku ve vztahu mezi mužem a ženou, zachycuje vztah mezi pracovními kolegy, odráží Buriánkovy představy, dojmy a pocity. Punc dokumentárnosti hře dodávají rozhovory s rozhlasovými a literárními osobnostmi (Alena Zemančíková, Jiří Hraše,

Vladimír Páral), žánr rozhlasové hry charakterizují právě dramatické pasáže, které však ne vždy jsou snadno rozeznatelné od pasáží non-fikčních. Fikce a non-fikce se překrývají a posluchačům tyto dva pojmy mohou splynout v proud krátkých uzavřených výjevů ze života rozhlasového tvůrce.

Dalším pořadem, který by zčásti mohl tento modus naplnit, je dokument *Zašlá sláva lázní Kyselka* (vysílal se na Čro 2 – Praha). V tomto pořadu není problém rozlišit mezi fikcí (zdramatizované pasáže, četba) a non-fikcí (procházka městem a fyzická přítomnost režiséra). Zaměřit se můžeme na způsob, jakým Buriánek prezentuje skutečnost. Nelze v jeho dokumentech hledat vykonstruovanost nebo snahu poukázat na současné tendence při prezentaci skutečnosti. Zřetelné je jeho dvojí vnímání skutečnosti historické a té současné, v níž je bezmocně přítomen. Dokument je především reportáží o tom, jak kdysi slavné lázně skončily. Zatímco skutečnost historická, tedy renesance lázní za takzvané „Mattoniho éry“ a počátky podnikání s exportem minerální vody, jsou nadějnými momenty v rozvoji obce, skutečnost současná je ostrým kontrastem k minulosti. Autor se tyto dvě skutečnosti nesnaží jakýmkoli způsobem vykonstruovat, ale dává najevo svůj názor prostřednictvím povzdechů či explicitním hodnocením situace. Buriánek lázněmi prochází s pracovníkem památkového ústavu a nechává ho mluvit, zprostředkovává ucelený odborný pohled. Co se reportážním postupům vymyká, jsou zdramatizované pasáže z knih, které vyprávějí nejen o lázních, ale především o životě Mattoniho. Historicky známá fakta jsou konfrontována se současností a jen podtrhují zubožený stav lázeňských budov. K tomu se přidává i autorův komentář, osobní postřehy a poznámky. Ze současné situace je nešťastný, což otevřeně přiznává. Pokud to neřekne doslovně, pak využívá hudby – zde teskných houslí. Své dojmy a pocity se snaží vyjádřit zvukově, protože dle jeho názoru „*zvuk jako výrazný stavební prvek ... pořadu může být místy výraznější a významnější než slovo*“ [Buriánek 2004/12 : 29].

Posluchači, kteří Buriánka znají a mají ho v oblibě, si tak společně s ním mohou povzdechnout nad současnou situací. V tomto smyslu a právě u tohoto dokumentu má autor tu moc přimět posluchače, aby se bez výhrad přiklonili k jeho názoru či se ztotožnili s jeho pocity. Na druhou stranu stav lázní je alarmující již dlouho, nejen odborníci, ale i novináři z různých médií na to upozorňovali a upozorňují. Vždy se došlo k témuž:

současná situace je neúnosná a mělo by se s tím něco dělat. Proto lidé alespoň minimálně obeznámení s touto problematikou mohou dokument vnímat jen jako odlišné, umělečtěji provedené zpracování toho, o čem už četli nebo slyšeli dříve.

11.6 Performativní modus

Performativní modus je založen na vztahu filmaře (dokumentaristy) k subjektu. Není důležitá objektivita, ale schopnost dokumentaristy vyvolat u diváků / posluchačů dojmy a emoce. Jejich prostřednictvím se snaží přiblížit svůj vztah k subjektu. Soustředí se na „*vyvolávání asociací a dojmů*“ [Nichols 2010 : 51]. S takovou charakteristikou by neměl být problém najít vhodný Buriánkův dokument, který by odpovídal zadání. Z analýz pořadů víme, že autor svůj postoj, názor nebo dojmy dává najevo především prostřednictvím krátkých komentářů či postřehů. Proč je tedy těžké najít odpovídající pořad? Především proto, že performativní modus „*odmítá představy o objektivitě ...*“ [Nichols 2010 : 51] a Buriánek se snaží být objektivní nebo alespoň předložit více hledisek, aby si posluchači sami mohli vybrat a k jednomu z nich se přiklonit. Po zvážení všech faktů by se tedy zadání opět přibližoval dokument o Lázních Kyselka. A to především kvůli autorovým osobním pocitům, které si nenechává pro sebe, ale pouští je do éteru. Během výkladu odborníka z památkové péče mu několikrát unikne povzdech. Z takových projevů je zcela jasné a zřejmé, jak ho osud lázeňského městečka mrzí. Ze zvuků si vybírá ty protikladné, které mají navodit přítomnost doby idylické, ale dávno zapomenuté (šumění vody, dusot koňských kopyt), a pak takové, které jsou typické pro dobu nynější – nejcharakterističtější jsou hlučící motory projíždějících aut. Opět tak využívá postupy, které mu rozhodně nejsou cizí – postaví vedle sebe kontrastní prvky, které pak zkonfrontuje.

Při přiřazování Buriánkových dokumentů k jednotlivým modům vyplynulo několik skutečností. Ve všech svých velkých dokumentech využívá reportážní postupy, které drží dějovou linku v lineární rovině a příběh posouvají kupředu. Vložené dramatické pasáže, do nichž v Buriánkově případě počítám rozhlasovou hru a dramatizovanou četbu,

děj v časovém horizontu nikam neposunují. Jejich užití má několikerou funkci. Vyčlenila jsem tři základní funkce, což však neznamená, že bychom nenašli ještě další:

- a) dramatické pasáže jsou výsledkem autorovy potřeby pojmout určitá témata umělecky, nikoli jen čistě dokumentárně
- b) prostřednictvím dramatických pasáží dochází k zpřesnění daného tématu, k zasazení do kontextu
- c) dramatické pasáže mají podobnou funkci jako voiceover⁵⁹ ve filmu

Dramatické pasáže zasahují i do horizontální roviny. Zatímco horizontální linka je determinována časově, vertikální příčka časový sled narušuje, konflikty v horizontální linii vypíná do výšky a umožňuje jiný úhel pohledu než ten, který jako posluchači můžeme zaujmout při sledování pouze horizontální linky. Horizontální linie je však primárně tvořena zvukovou kompozicí. Jednotlivé zvukové prvky mohou vyjadřovat metaforu, kontrast, interpunkci, ale i citoslovce (například nevyslovený výkřik jako varování). Zvuk a mluvené pasáže mohou být v souvztažném vztahu. Dramatické pasáže a zvuková kompozice mají největší vliv na přechodování dokumentárního žánru, a to především v tom smyslu, že jejich užití umožňuje posluchačům interpretovat si předkládané skutečnosti na základě svého vnímání, vlastních dojmů a pocitů. Jakým způsobem Miroslav Buriánek prezentuje dokumentovaná témata či druhé osoby, napoví následující kapitola.

⁵⁹ Termín voiceover pochází z filmové tvorby. Označuje se jím mluvené slovo, jehož původce není v obraze přítomen. Voiceover se nejčastěji užívá tam, kde je potřeba dovysvětlit dění, jež má divák před očima. Často se takového postupu užívá v dokumentárních filmech nebo v situacích, kdy je potřeba vyjádřit vnitřní hlas hrdiny.

12. Trojitý způsob vyprávění

Rozhlasový i filmový dokument poskytují autorovi mnoho možností, jak druhé (osoby, témata) prezentovat. Ve vztahu mezi tvůrcem, objektem a příjemcem se mohou utvářet rozdílné formy spojenectví. Nichols rozlišuje mezi třemi typy. Ten nejklassičtější zní *já – vyprávím – o nich – vám*, druhá varianta zní *to – vypráví – o nich (o tom) – nám* a posledním typem je *já nebo my - vyprávíme – o nás – vám*. Důležité bude sloveso vyprávět – jak Buriánek vypráví? Bez ohledu na to, zda slyšíme hlas autora nebo objektu, pořád se jedná o zprostředkovanou výpověď, která na pozadí zvuků může vyznít jinak, než byla zamýšlena. Nyní se tedy zaměřím na tři typy trojité interakce ve filmové dokumentární tvorbě a zkonfrontuji je s rozhlasovou dokumentární tvorbou. Jak jsem avizovala již v několika případech, neočekávám naprostou shodu a nebudu se o ni snažit. Pouze se pokusím vyzdvihnout společné prvky či momenty, které filmové a rozhlasové dokumenty spojují. Ostatně naprostá shoda není možná už z důvodu rozdílných médií. Dokumentární film dopředu počítá s vizuální stránkou, tudíž to, co ve filmu vyjádří jeden záběr, musí se v rozhlase propracovat jen a pouze do zvukové podoby, ať už je to mluvené slovo, hudba nebo zvuk. Může použít hudební podkres, aby podtrhl, nebo naopak upozadil výpověď subjektu, a důraz tak přenesl zejména na vyvolání emocí. Příjemce je ochuzen o mimiku i gestikulaci zpovídaných, čímž může docházet ke zkreslené představě a mylnému chápání jejich výpovědí. Zde tedy nejvíce záleží na osobě rozhlasového režiséra, jak se s tímto nedostatkem vypořádá.

12.1 Já – vyprávím – o nich - vám

V tomto typu interakce *já* zastupuje režisér nebo osoba zástupná, již sice slyšíme, ale majitele hlasu nevidíme. Právě hlas shůry je typický pro filmové dokumenty, ty rozhlasové si většinou komentují autoři sami. Sami se stávají průvodci. Ve filmu mohou hovořit přímo na kameru nebo stát mimo záběr tak, aby byl slyšet jen jejich hlas. Buriánek se aktivně zapojuje do děje, především svými poznámkami, komentáři nebo doplňujícími

otázkami. Stává se jednou z postav. Například v dokumentu *Interiéry Adolfa Loose* neustále komentuje prostředí, říká si o zvuky, které chce slyšet a ponouká Tamaru Salcmanovou, aby mu byla nápomocná. Podobné je to i v dokumentu *Mašinky lásky*, kde průvodkyni sice neskáče do řeči, ale je slyšitelné, jak se těší, až do toku řeči opět bude moci vstoupit se svým komentářem. Staví se do rolí nepoučených návštěvníků, tichých posluchačů (dokument *Přežila jsem*). V pořadu *Sadistické variety* zase vystupuje jako člověk, který zhruba tuší, o co se jedná, ale příliš problematice nerozumí. Proto, aniž by se hodlal stát například členem skupiny BDSM, se rád nechá poučit, ačkoli ne vždy se vším souhlasí. Buriánek nejen že posluchače sám uvádí do prostředí, kde se zrovna sám nachází, ale uplatňuje zde subjektivní názor. Nechá promluvit své emoce. Krátce, stručně, pouze natolik, aby posluchači věděli, jak se zrovna dokumentarista cítí. Takové chvíle – tedy uvedení do prostředí – jsou jedinou šancí, kdy si režisér může dovolit být subjektivní. Tím, že autor hovoří sám za sebe, se pořad přibližuje deníkovým zápiskům a dokumentarista tak může „*reprezentovat osobní, čistě subjektivní pohled na věc*“ [Nichols 2010 : 77].

Čistě subjektivní pohled na věc zaznívá nejen v příběhu *Sadistických variet*, kdy se autor děsí některých praktik, a v dokumentu *Interiéry Adolfa Loose v Plzni*, když obdivuje ladnost jednotlivých místností. Buriánkův komentář slyšíme i v následujících dokumentech: *Nočních můry Plzně* – komentuje osud lázní, *Nebe, peklo, ráj* – vzpomíná na své mládí a je upřímně rád, že má šanci nechat si podepsat knihu od doktora Bečky, *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti* - s ním si vychutnává klid a krásu krajiny v okolí hradu Sovince. Z jeho hlasu je patrné, jak se tam cítí dobře a Štreitovi snad až skoro závidí, jaké má zázemí. Samozřejmě pokud bychom měli být zcela přesní, tak Buriánkovy subjektivní názory zaznívají ve všech dokumentech, ale v těchto konkrétních je jeho hlas nejvíce zřetelný. Podle Nicholse je tak vyjádřena „*filmařova vlastní osobní perspektiva a jedinečný názor*“ [Nichols 2010 : 78].

Nyní se dostáváme ke stěžejnímu slovu definice a tím je sloveso *vyprávět*. Dokumentarista nereprezentuje sám sebe, ale naopak druhé. Podle Nicholse vyprávěním může být „*sdělování příběhu, navozování poetické nálady či tvorba narativu*“ [Nichols 2010 : 78]. Autor tak s vybranými osobnostmi hovoří na společné téma. A jak se průběžně

ukazuje v jednotlivých kapitolách, Buriánek vypráví formou klasického rozhovoru, ankety, reportáže, asambláže, koláže i leporela. Překračuje hranice žánrů i uměleckých oborů a jen velmi těžko u něj najdeme žánr takový, u něhož by striktně dodržoval pravidla. Vypravuje pomocí zvuků, které ten který žánr doplňují. Nemůžeme je separovat, protože pokud bychom odebrali jednu nebo druhou složku, vyšel by zcela jiný tvar a zcela jiný dokument. Že zvuk není jen výplní, aby nebylo ticho, si všiml i Josef Plechatý v příspěvku *Zvuk v publicistickém pořadu*. Mimo jiné se zabývá i rytmem. Pro příklad zmiňuje díla Marka Janáče a Miroslava Buriánka. Všimá si toho, jak oba dokáží pomocí zvuku „*akcentovat, gradovat, pointovat a navíc dokážou používat zvuk velmi nápaditě. Většinou jejich použití zvuku přináší nejen další informace, ale i emoce*“ [Pícha 2001/6 : 17]. Vypráví-li dokumentarista *o nich*, stojí mimo společenství lidí, o nichž dokument natáčí, je pozorovatelem. Nemohu napsat tichým pozorovatelem z několika důvodů. Hlavním argumentem je prostředí. Těžko lze v rozhlasu mlčet, když rozhlas je na lidském hlasu závislý. Druhým důvodem je fakt, že Buriánek nepatří mezi tiché pozorovatele. Nedokáže si odpustit své slovní hříčky, vtipy, občas i ironické poznámky. Ovšem nutno poznamenat, že jeho vstupy nejsou nikdy vulgární či nevhodné natolik, aby osobu zrovna hovořící urazily či jinak pohoršily. Dále nemůže být tichým pozorovatelem proto, že tento typ interakce je typický zejména pro observační modus, který jsme si definovali výše. Z dokumentů, které jsou nahlíženy observačním modem, jsme určili ty o Jindřichu Štreitovi a Milanu Kozelkovi. Autor s nimi rozpráví, pobízí je k dalšímu vyprávění, čili o něm rozhodně nemůžeme říct, že by byl tichým. Zde bych ráda vyvrátila názor Bronislavy Janečkové v příspěvku z roku 2010. V ukázkách české rozhlasové dokumentární tvorby reflektovala i Buriánkovy *Celebrity v Ponorce*:

„V prostředí alternativních hospod, kde on [Kozelka] je doma, se Buriánek naopak cítí velice nejistě. Posluchač téměř slyší, jak se mu chvěje v ruce mikrofon, s jakým ostychem se kvůli autenticitě prostředí přibližuje k mluvčím. Vzniká tak – možná i proti vůli autora – sice celkem předpokladatelný obraz Kozelky, ale na kontrastním pozadí noblesního Buriánka“ [Janečková, Vaculík 2010/24 : 20].

Sám režisér mi tento mylný postřeh vyvrátil a potvrdil tak moji správnou domněnku, že se v hospodě cítil naopak dobře. Zrovna v tomto případě nebyl k ostychu žádný důvod, protože jak je patrné z nahrávky, štamgasti se chovali velice bezprostředně a nenuceně. V podstatě se stali figurkami zapadajícími do koloritu dané hospody.

Vyprávění dokumentu *vám* opět vyjadřuje oddělenost. Jako posluchači jsme odděleni od samotného aktu prezentace i od subjektu, tedy mluvčího. Jako posluchači vnímáme i výsledný tvar, který je nám předkládán, vztahujeme k němu určitá očekávání. Tím, že autor vypráví *vám*, respektive nám, začleňuje nás tak do skupiny ostatních posluchačů, s kterými nás spojuje jednak ona oddělenost od aktu pořízení a očekávání. Všechny posluchače, tedy obecenstvo, může autor stmelit například jen tím, že je hromadně osloví nebo je přesvědčí o tom, že uvedený dokument se zabývá takovými tématy, která se mohou některých posluchačů týkat osobně, a proto by si dokument měli vyslechnout. Dokumentaristé musí najít způsob, jak u posluchačů vyvolat dojem, že hovoří k posluchačům, ale zároveň i k jednotlivci. Jako příklad bych uvedla dokumenty o plzeňských lázních, budově DK Inwest, ale také výpověď žen, které přežily válku. První dvě témata se týkají především Plzeňanů, poslední se sice vztahuje k Plzni, ale válka zamíchala lidskými osudy natolik, že se s podanými výpověďmi zcela jistě ztotožní i mimoplzeňští.

12.2 To – vypráví – o nich (o tom) – nám

Tato interakce je těžko aplikovatelná na rozhlas, a to z jednoho důvodu. *To* je neidentifikovatelné a neosobní. Může označovat společenství, zařízení, průmysl. „Ztvárněné subjekty či sociální herci obvykle reprezentují příklady obecné situace nebo podmínek. (...) 'To' hovoří k 'nám', přičemž toto 'nám' je myšleno spíše demograficky než kolektivně“ [Nichols 2010 : 81].

Tento typ interakce vybízí k tomu, abychom sem zařadili dokumenty, které se nějakým způsobem dotýkají Plzeňska. Tím máme na mysli příběhy Sola Sušice, DK Inwest a rokycanského Favoritu. Problém je však v tom, že vypravěči jsou reální lidé, kteří vyprávějí o budovách, podnicích, nikoli naopak. Zadané schéma by mohl naplnit

dokument *Přežila jsem*. Pokud bychom do vzorce doplnili konkrétní slova, mohla by interakce vypadat takto: válka – vypráví – o Židech (o transportech) – nám. Z novějších dokumentů by se snad dal zařadit ten s názvem *Cesty vody odpadní* (natočeno 2012). Jedná se o nejnovější Buriánkuv počin, kdy společně s Tamarou Salcmanovou procházel plzeňskými stokami, kanály a čističkami a sledoval cestu vody, která začíná u vodovodního kohoutku a končí v čističkách, aby mohla pokračovat v neustálém koloběhu. Pokud bychom ho chtěli dosadit do výše uvedeného schématu, vztah by vypadal takto: Plzeňské stoky – vypráví – o cestě odpadní vody – nám. Jsem si však vědoma toho, že takové naplnění není zcela ideální a pravděpodobně bez malých ústupků se nám toto zadání nepodaří naplnit. Ve druhém zmíněném dokumentu ani není zobrazen nějaký problém, konflikt či velké téma jako tomu je například v dokumentu *Přežila jsem*, pouze se vydáváme společně s režisérem do odpadních stok a kanálů a sledujeme, kde končí odpadní voda, aby se opět mohla vrátit do vodního koloběhu.

12.3 Já nebo my – vyprávíme – o nás – vám

V tomto typu interakce se tvůrce přesouvá z oddělené pozice od subjektů do pozice, v níž k nim náleží. Čili subjekt i filmař se mohou ztotožňovat v názorech či úhlech pohledu. Filmař se stává jedním ze subjektů. „*Tím, že tyto filmy vyprávějí o někom včetně filmového tvůrce, dosahují značné intimity, jež může být dost působivá*“ [Nichols 2010 : 82]. Již poněkolkáté by tak v úvahu přicházely dokumenty o Kozelkovi a Štreitovi. O Buriánkovi vypovídá například i pořad *Nebe, peklo, ráj*, kdy komentuje odpovědi náhodně oslovených chodců na položenou anketní otázku, nebo kdy vyjadřuje upřímnou radost, že si může pohovořit s doktorem Bečkou. Z takových okamžiků se o autorovi něco dozvídáme, byť se jedná o nepřímou charakteristiku. Tento typ interakce je nejhůře naplnitelný, je-li vůbec. Aby rozhlasové dokumenty mohly být bez výhrad dosazeny do takového vzorce, musel by Buriánek natáčet například o jiných rozhlasových dokumentaristech či o lidech, kteří zastávají stejné stanovisko v určité otázce. Pro ilustraci můžeme uvést dokument *Sadistické variety* či současné palčivé téma Plzně a místa, kde dříve stával DK Inwest. Pokud by Buriánek natočil výpovědi lidí, kteří

by eventuálně zastávali stejné stanovisko jako on a chtěli by na zbořeništi vybudovat městský park, pak by se jednalo o takovou podobu vzorce: my (zastánci stejného názoru) – vyprávíme – o nás (o stejně smýšlejících lidech) – nám (sami sebe konfrontujeme s ostatními).

Generálně tuto interakci však můžeme pojmout také tak, že dokumentaristé vypráví o nás, o společnosti, jako celku nám, tedy opět společnosti. V takovém případě bychom pak brali v potaz ty dokumenty, jež se dotýkají vztahu společnosti k nějakému jevu či problému a zohledňují její postoj. Pak bychom se mohli bavit o dokumentech o plzeňských lázních a lázních Kyselka, kdy bychom se zabývali tím, kam až společnost (nebo její část) nechala nastalý problém dojít. Podobně by tomu bylo u pořadu *Sadistické variety*, kdy bychom se mohli pokusit zodpovědět otázku, jak se společnost staví k příslušníkům komunity BDSM, jak se staví k týraným a sexuálně zneužívaným ženám, nakolik je obeznámena s problematikou násilí na ženách. Podobně bychom mohli postupovat například ještě u pořadů *Přežila jsem* (jaké je naše povědomí o těchto lidech po sedmdesáti letech od skončení války?) či *Mašinky lásky* (jaké je povědomí Čechů o Kámasútře a jejím primárním významu a jak se česká společnost dívá na používáním erotických pomůcek?).

V úvodu kapitoly jsme si řekli, že není cílem nutně naplnit všechny tři typy interakce. Z toho důvodu berme obzvláště tento poslední způsob vypravování spíše jako možnost, jak na Buriánkův styl vypravování lze nahlížet, které otázky si při definování stylu položit a jakým směrem se lze ubírat. Touto kapitolou uzavíráme poznatky o jednotlivých modech a s tím související způsob vypravování. Přiblížili jsme si osobnost Miroslava Buriánka jako autorského subjektu a způsob, jakým lze na jeho dokumenty nahlížet. Poslední kapitola shrne doposud získané informace a vytřídí ta specifika, díky kterým je Buriánkova tvorba v českém prostředí ojedinělá.

13. Závěr

V předchozích kapitolách jsme se seznámili s osobností plzeňského rozhlasového režiséra Miroslava Buriánka. Na příkladech konkrétních dokumentů jsme se zabývali jeho tvůrčími postupy, kompozicí pořadů, autorským subjektem a způsoby, jakými Buriánek v auditivním médiu posluchačům vypráví. Během analytické i syntetické části vytanulo několik otázek a problémových míst. Následující stránky sumarizují problémové aspekty, které se v jeho dokumentech opakují a na něž jsme se snažili najít odpověď, a zároveň shrnují ty prvky, které jsou pro Buriánkovu dokumentární tvorbu typické.

Název práce předznamenává Buriánkovo oscilování na hranici žánrů. Zatímco někteří autoři různorodých rozhlasových pořadů dodržují, byť striktně, pravidla jednotlivých rozhlasových žánrů, Miroslav Buriánek zcela otevřeně přiznává, že na žánry rezignoval. Žánrová kategorizace pro něj není stěžejní. To dokazuje i fakt, že své pořady si sám žánrově pojmenovává, a to mnohdy atypicky pro rozhlasové prostředí. Už osobitým názvem a podtitulem pořadu se vyčleňuje z řad dokumentaristů, kteří žánrovou čistotu dodržují. Říká, že pojem dokument chápá jako pojem nadřazený k těm pořadům, které jsou za dokumenty oficiálně považovány. Osobní rozhovor přinesl informaci, že dokumentární pořady začal Miroslav Buriánek točit kvůli nedostatku jiné práce. Mezi jeho dokumenty najdeme takové, jejichž téma ho zajímalo, iritovalo a vyburcovalo k činnosti, a pak takové, které si dělal především pro radost. K těm patří *Mašinky lásky* a *Nebe peklo ráj* [OH Buriánek 2013]. Oba pořady se dotýkají sexu, slastných pocitů, rozkoše a smyslů. Smyslové vnímání je pro plzeňského režiséra důležité a jak se ukázalo při analýzách pořadů, mnohdy i určuje konečnou podobu pořadu. Přístup k procesu tvorby lze u Buriánka charakterizovat triádou radost – tvorba – rozkoš. Pojmy můžeme dle uvážení volně přemísťovat, jejich pozice je fakultativní. Chceme-li odpovědět na spekulativní otázku, kterou předurčuje název předkládané práce, totiž zda se Buriánek pohybuje na rozcestí, či už na scestí rozhlasových žánrů, musíme k jeho pořadům přistupovat s vědomím a znalostí toho, kde a čím se režisér inspiruje a z kterých uměleckých oborů přebírá terminologii. Z analýz jednotlivých dokumentů vyplynulo několik faktů, jež Buriánka i jeho tvůrčí přístup k dokumentární tvorbě charakterizují. Při zkoumání, které

umělecké žánry a styly mísí a různě kombinuje, jsme zjistili, že nejvíce čerpá z žánrů uměleckého a publicistického stylu. Do dokumentů začleňuje dramatinovanou četbu i rozhlasovou hru, z publicistického stylu nejčastěji využívá žánru reportáže a rozhovoru. Způsoby zpracování rozhovoru jsme si demonstrovali na několika příkladech. Rozhovor hraje důležitou roli u těch pořadů, které jsme si označili za portréty – *Celebrity v Ponorce* a *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti*. Portréty začal Miroslav Buriánek točit v rámci cyklu *Cesty – s mikrofonem po skrytých stopách osudu*, jehož iniciátorkou byla Jitka Škápíková. Pro tento cyklus natočil portréty Eriky Páralové, výtvarníka Lumíra Ševčíka nebo faráře Marty Silné. V těchto případech byl žánr dokumentu „*jediný myslitelný*“ [OH Buriánek 2013]. V pořadech o Milanu Kozelkovi a Jindřichu Štreitovi, které můžeme taktéž označit jako portréty, je však vůdčím principem stále dokument, kde Buriánek skrze osobnost vyjadřuje další souvislosti a kontexty.

Dále jsme pracovali s pojmem feature a často jsme se setkávali s pojmy především z oblasti výtvarného umění: koláž, ambaláž, leporelo, mozaika. Je zřejmé, že se pohybujeme nejen na rozcestí žánrů a stylů, ale zároveň i na rozcestí vědních oborů a disciplín. K žánru feature se Buriánek nepřibližuje jen stylem zpracování, ale také užitými výrazovými prostředky. V jeho pořadech zastává důležitou roli zvuk a zvuková kompozice. Zvuky aktivně vyhledává, vytváří, žádá o ně ostatní – spolupracovníky i respondenty. Pomocí zvuku vypráví příběh, zvuk využívá jako jingl nebo interpunkci. Zvukové vložky zastupují metaforu nebo jsou v pozici kontrapunktu k řečenému, k celé situaci. Auditivní prostředky mají zintenzivnit prožitek z poslechu a příjemcům zaktivizovat všechny smysly, o což se Buriánek snaží v každém pořadu. Dají se vysledovat některé zvuky, které se v jeho dokumentech opakují. Řadíme k nim cinkání zvonku (většinou umíráčku), zvuk výstřelu či jiné hlasité rány, houkání lokomotivy a její supění po kolejích, zvuk kočáru taženého koňmi a dusot koňských kopyt. S tímto zvukem pracuje Buriánek poměrně často, ale pokaždé má jiný význam. Dalším Buriánkovým oblíbeným, a poměrně často využívaným, motivem je fanfára a tuš.

Buriánek specificky pracuje s rolí dokumentaristy, tedy s rolí zprostředkovatele skutečnosti. Na jeho přístup lze nahlížet ze dvou hledisek. My jsme sledovali, jak se chová k respondentům, kteří skutečnost komentují, a jak pracuje s danou skutečností. Buriánek

vystupuje jako svědek, kdy do promluv respondentů nezasahuje vůbec, či jen minimálně (*Přežila jsem, Favorit Rokycany, Sbohem monarchie*), nebo naopak zastává roli aktivního účastníka dění a realitu se snaží zprostředkovat prostřednictvím svých zážitků, dojmů a pocitů (*Příběh dramaterapie, Mašinky lásky, Zašlá sláva lázní Kyselka, Nebe, peklo, ráj*). Je zřejmé, že upřednostňuje aktivní účast, kdy se na základě svého subjektivního hlediska, zpravidla explicitně vyřčeného, snaží v respondentech zaktivizovat potřebu hovořit více, než původně zamýšleli. Zlehka je vede a nenásilně získává potřebné informace. To se mu daří díky jeho otevřenosti vůči respondentům i velké míře empatie. Aktivní přístup vykazuje nejen při rozhovorech, ale také při posilování autenticity. Různými prostředky se snaží co nejlépe a nejsuggestivněji zprostředkovat realitu. Je to však stále skutečná realita, nebo se jedná o Buriánkovu realitu? Vyjdeme-li z Buriánkova tvrzení, že „autenticita aktualizuje fikci“, dojdeme k závěru, že drobnými zásahy (zejména zvukovými) doplňuje skutečnou realitu, „fikci aktualizuje autenticitu“. Nikdy však ne v takové míře, abychom nerozpoznali, co si Buriánek přidal navíc, co si upravil pro své potřeby. Jakkoli si přizpůsobuje realitu, dbá na to, aby posluchače přesně uvedl do děje, tedy aby jim zodpověděl otázky kdy, kde a s kým natáčení právě probíhá. Miroslav Buriánek si dokumenty sám ohlašuje a poměrně pečlivě dbá na to, aby posluchače obeznámil s respondenty. V dokumentech nejsou uplatňována časová kritéria. Jsme obeznámeni s časovým vývojem události / příběhu / tématu, o němž se natáčí, ale samotné natáčení se v podstatě odehrává v bezčasí. Orientovat se můžeme samozřejmě podle roku natočení a obsahu, z toho dokážeme mnohé odvodit, ale pokud se natáčí více dnů, nevíme, který den natáčení zrovna probíhá.

Občasná nejasnost v tom, kdo zrovna hovoří, kde a kdy se nacházíme, může být zapříčiněna i montáží. Buriánkova technika naplňuje podstatu montáže tak, jak si ji sám definoval – montáž aktivizuje interakci slova, zvuků a hudby. Uplatněním montážních postupů předkládá nové souvislosti, nové významy a možnosti interpretace, které mnohdy nemusejí být relevantně zdůvodnitelné. Pracuje s fantazií a představivostí. To nás navrácí k problematice zobrazování reality. Tím, že nám, posluchačům, Buriánek nabízí množství interpretací, nás může svést nikoli na scestí žánrů, ale na scestí vnímání reality, v některých případech může být realita zastřena zvukovou kompozicí (jak upozorňovala

Alena Zemančíková u pořadu *Solo skončilo*). Nejvíce pracuje s paralelní montáží. Konfrontuje různá hlediska, rozdílené pohledy a několik příběhů. Posluchači si mohou sami vybrat, která z předložených linií je pro ně nejsilnější, k jakému názoru se přikloní, s kým se ztotožní.

Jak a jakým způsobem Miroslav Buriánek vypráví, jsme se pokusili charakterizovat za pomoci filmové teorie a postupů při natáčení dokumentárních filmů. Zjistili jsme, že natáčení a zpracování rozhlasových dokumentů lze připodobnit k natáčení dokumentů filmových, a to z hlediska přístupu dokumentaristy k respondentům a na základě způsobu, jakým dokumentaristé vyprávějí. Miroslav Buriánek ve svých pořadech dodržuje dokumentární formu, byť mnohdy ne zcela zřejmou, ale jak už bylo řečeno, vypůjčuje si terminologii i způsob zpracování z jiných uměleckých oblastí. Vyprávění se u něj odehrává v horizontále a vertikále, přičemž právě vertikála podléhá uměleckému zpracování a tím posunuje dokument za hranice publicistického stylu směrem ke stylu uměleckému. Schopnost vcítění se do pocitů natáčených respondentů mu umožňuje dostat se k mluvčím velmi blízko. Vliv jeho osobnosti se pak odráží v tom, co všechno jsou respondenti ochotni sdělit, kam až dokumentaristu pustí. Buriánek se stává, minimálně po dobu natáčení, přítelem zpovídaných, což mu umožňuje proniknout do jejich prostoru a do jejich světa tak, aby posluchačům poskytl relevantní pohled na daný problém či rozebírané téma. Ne vždy však můžeme říci, že se jedná o vyprávění. Některé z pořadů, jak se ukázalo při dosazování do vyprávěcích modů, jsou jen jakýmsi záblesky idejí, hrami a hříčkami, zkoušením, jak nevyprávět, ale ukazovat.

Odpovědí na otázku, zda Miroslav Buriánek stojí na rozcestí, nebo na scestí, je několik. Záleží na tom, jak si oba pojmy definujeme. V Buriánkově případě můžeme rozcestí chápat jako kombinaci stylů, žánrů, tvůrčích postupů, inspiračních zdrojů a témat, z nichž si režisér vybírá, libovolně s nimi nakládá a velice volně je skládá do výsledného tvaru. Vytváří tak novou cestu, jež ho může přivést na scestí, které však nemusí být vnímáno pejorativně. Scestím může být i nová cesta existující vedle již prošlapaných cest. Buriánek na svém scestí není zcela osamělý, průvodkyněmi mu jsou jeho bývalé i současné kolegyně (Alena Zemančíková, Alena Vykydalová,⁶⁰ Tamara Salcmanová). Následují ho,

⁶⁰ Olomoucká redaktorka Alena Vykydalová společně s Miroslavem Buriánkem připravila pořad *Amatérismus* (2005), který byl odvysílán v rámci cyklu *ISMY po česku*.

pomáhají mu překonávat překážky a zároveň ho drží ve vytyčeném směru, usměrňují ho. Buriánek na své cestě klopýtá – musí se vyrovnávat s občasným překomponováním pořadů a z toho vyplývajícím posluchačským nepochopením a následným odmítnutím. Na druhou stranu podstoupením těchto rizik nám zprostředkovává nové, originální pohledy a možnosti, jak se lze také dobrat k cíli. Stále hledá tu nejlepší cestu a není si vždy jistý správností zvoleného směru. Poněkud si škodí určitou pasivitou a rezignací na možnost prezentovat se i v zahraničí, kde by s velkou pravděpodobností přestal být ve svém tvůrčím pojetí osamělý. Přestal by kráčet po scestí sám a své pořady by mohl konfrontovat s ostatními dokumentaristy, kteří pojmají dokumenty podobným stylem. V českém kontextu Miroslav Buriánek svým pojetím zvukovosti ovlivnil řadu tvůrců, mimo jiné autory cyklu *Cesty – s mikrofonem po skrytých cestách osudu*. Pokud si však nevychová následovníka, stylového nástupce, dojde zřejmě k zániku té cesty, kterou on dosud vytyčil. Zaroste časem a někdo další si prošlapé cestu novou a jinak originální.

Soupis literatury a pramenů

a) prameny

Všechny uvedené auditivní a tištěné prameny byly zapůjčeny ze soukromého archivu Miroslava Buriánka.

Rozhlasové dokumenty

BURIÁNEK, Miroslav. *Sadistické variety aneb Kde končí hra* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 20. 7. 2005, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 50 minut.

BURIÁNEK, Miroslav. *Mašinky lásky aneb Sex s robotem* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 1. 1. 2006, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 30:25 minut.

BURIÁNEK, Miroslav. *Zašlá sláva lázní Kyselka* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 25. 3. 2006, Český rozhlas 2 – Praha. Režie Miroslav Buriánek. 54 minut.

BURIÁNEK, Miroslav. *Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 4. 7. 2007, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 58 minut.

BURIÁNEK, Miroslav. *Jindřich Štreit - dokumentarista lidskosti* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 9. 1. 2008, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 58 minut.

BURIÁNEK, Miroslav. *Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 1. 5. 2009, Český rozhlas Plzeň. Režie Miroslav Buriánek. 54 minut.

BURIÁNEK, Miroslav. *Příběh dramaterapie* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 22. 10. 2008, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 57 minut.

BURIÁNEK, Miroslav. *Favorit Rokycany aneb Historie a krach světoznámé továrny na výrobu jízdních kol* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 13. 1. 2010, Český rozhlas 3 - Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 57 minut.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 1. 1. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 39 minut.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Přežila jsem ... Dokumentární pásmo o transportech plzeňských Židů do Terezína* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 22. 5. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 32 minut.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 19. 1. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 58 minut.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Solo skončilo, Solovačka žije* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 11. 3. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 58 minut.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Interiéry Adolfa Loose v Plzni* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 17. 5. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 43 minut.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Sbohem, monarchie aneb Funerální leporelo* [CD-ROM]. Premiérově vysíláno 31. 12. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Režie Miroslav Buriánek. 44 minut.

Scénáře pořadů

BURIÁNEK, Miroslav. *Sadistické variety aneb Kde končí hra* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlasu Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav. *Mašinky lásky aneb Sex s robotem* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlasu Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav. *Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav. *Jindřich Štreit - dokumentarista lidskosti* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav. *Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav. *Favorit Rokycany aneb Historie a krach světoznámé továrny na výrobu jízdnic kol* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Nebe, peklo, ráj aneb Plzeňská Kámasútra* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Přežila jsem ... Dokumentární pásmo o transportech plzeňských Židů do Terezína* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *DK Inwest aneb Dům hrůzy u Radbuzy* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlase Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Solo skončilo, Solovačka žije* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlasu Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Interiéry Adolfa Loose v Plzni* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlasu Plzeň.

BURIÁNEK, Miroslav, SALCMANOVÁ, Tamara. *Sbohem, monarchie aneb Funerální leporelo* [pdf]. Scénář uložen v soukromém archivu autora v Českém rozhlasu Plzeň.

Rozhovory, provedené metodou oral history

OH BURIÁNEK 2013. Rozhovor s MgA. Miroslavem Buriánkem, leden 2013, Český rozhlas Plzeň.

OH BURIÁNEK 2013. Rozhovor s MgA. Miroslavem Buriánkem, březen 2013, Český rozhlas Plzeň.

b) literatura

ALTMANN, Lothar (ed). *Lexikon malířství a grafiky*. 1. vyd. Praha : Knižní klub, 2006. 664 s. ISBN 80-242-1576-4.

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2004. 145 s. ISBN 80-7331-010-4.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu : úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : AMU, 2011. 639 s. ISBN 978-80-73331-217-6.

BOUČEK, Zdeněk, ROTTENBERG, Ivo. *ABC lovce zvuku*. 1. vyd. Praha : Práce, 1974. 242 s.

BRANŽOVSKÝ, Josef. *Renesance rozhlasové publicistiky : 3. sešit problémových pořadů*. Praha : Československý rozhlas, 1964. 303 s.

BRANŽOVSKÝ, Josef. *Rozhlasová žatva 1964 : Sborník odměněných pořadů*. Praha : Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1966. 227 s.

BRANŽOVSKÝ, Josef. *Rozhlasová žatva 1965*. Praha : Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1965. 347 s.

BRANŽOVSKÝ, Josef. *Rozhlasová žatva 1966 : Sborník významných pořadů*. Praha : Studijní oddělení Čs. Rozhlasu, 1967. 281 s.

BURIÁNEK, Miroslav. Smysly nelžou. *Svět rozhlasu*, 2004, č. 12, s. 29-31. ISSN 1213-3817.

DENÍK REFERENDUM. 2013. *Utajené rozhlasové dokumenty* [online]. [30. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/14326-utajene-rozhlasove-dokumenty>>.

DENÍK REFERENDUM. 2013. *Utajené rozhlasové dokumenty* [online]. [18. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/14326-utajene-rozhlasove-dokumenty>>.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. 2., rozš. vyd. Praha : Orbis, 1961. 477 s.

HALADA, Jan, OSVALDOVÁ, Barbora a kol. *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. 1. vyd. Praha : Libri, 1999. 255 s. ISBN 80-85983-76-1.

HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. 207 s. ISBN 978-80-86928-79-1.

JANEČKOVÁ, Bronislava, VACULÍK, Ondřej. Ukázky české rozhlasové dokumentární tvorby napříč desetiletími. *Svět rozhlasu*, 2010, č. 24, s. 18-20. ISSN 1213-3817.

JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha : Český rozhlas, 2003. 667 s. ISBN 80-867-6200-9.

JEŠUTOVÁ, Eva (ed). *99 významných uměleckých osobností rozhlasu : čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha : Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008. 198 s. ISBN 978-80-254-1703-4.

KLAUSNEROVÁ, E. 2009. *Černá můra Plzně* [online]. Rozhlas [citováno 13. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/plzen/publicistika/_zprava/576767>.

KOLÁŘ, Martin. *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 1998.

KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditivnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Dizertační práce, Filmová a televizní fakulta VŠMU Bratislava. Bratislava : Vysoká škola múzických umění, 2011.

KUSSOVÁ, Marta. *Rozhlasová umělecká publicistika*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1990. 57 s. ISBN 80-7066-115-1.

MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha : Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999. 60 s.

MERRIAM-WEBSTER. 2012. *Memorabilia* [online]. [cit. 13. 12. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/memorabilia>>.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

PÍCHA, Alexandr. Diskusní poznámka A. Píchy. *Svět rozhlasu*, 2001, č. 6, s. 17.

RUSS-MOHL, Stephan, BAKIČOVÁ, Hana. *Žurnalistika : komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. 1. vyd. Praha : Grada, 2005. 292 s. ISBN 80-247-0158-8.

RADIOSERVIS. 2012. *Týdeník rozhlas* [online]. [cit. 20. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.radioservis-as.cz/archiv05/2905/29tipy2.htm>>.

ROZHLAS. 2012. *Miroslav Buriánek: Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [online]. [cit. 15. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/publicistika/_zprava/miroslav-burianek-celebrity-v-ponorce-aneb-gumove-projektily-milana-kozelky--358388>.

ROZHLAS. 2012. *Miroslav Buriánek: Celebrity v Ponorce aneb Gumové projektily Milana Kozelky* [online]. [cit. 15. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/publicistika/_zprava/miroslav-burianek-celebrity-v-ponorce-aneb-gumove-projektily-milana-kozelky--358388>.

ROZHLAS. 2013. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti.* [online]. [cit. 8. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/411041>.

ROZHLAS. 2013. *Jindřich Štreit – dokumentarista lidskosti.* [online]. [cit. 22. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/411041>.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace : Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce.* 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 1995. 149 s. ISBN 80-7067-531-4.

THE CANADIAN ENCYCLOPEDIA. 2013. *John Grierson* [online]. [cit. 23. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/john-grierson>>.

THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu : přehled světové kinematografie.* 2. opr. vyd. Praha : AMU, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

TÝDENÍK ROZHLAS. 2012. *Ludvík Vaculík* [online]. [cit. 17. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.radioservis-as.cz/archiv12/49_12/49_titul.htm>.

ZINDEL, Udo, REIN, Wolfgang. *Das Radio-Feature : ein Werkstattbuch.* Konstanz : UVK-Medien, 2007. 424 s. ISBN 978-3-89669-499-7.

Anotace

Příjmení a jméno autora: Bc. Martina Smolková

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Na (roz)scestí žánrů : Dokumentární tvorba Miroslava Buriánka

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Počet stran: 138

Počet příloh: 3

Počet titulů použité literatury: 28

Klíčová slova: rozhlasový dokument, feature, zvuk v rozhlasovém dokumentu, fiction, non-fiction, autorský subjekt, vyprávěcí mody

Diplomová práce se zabývá dokumentární tvorbou plzeňského rozhlasového režiséra Miroslava Buriánka. Autorka metodologicky vychází z publikace Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*. Provádí analýzu čtrnácti vybraných pořadů natočených v rozmezí let 1999-2011 a odvysílaných na stanici Českého rozhlasu 3 – Vltava, popřípadě na stanici Českého rozhlasu 2 – Praha. Podrobněji se zaměřuje na práci se zvukem, na jeho funkci a význam v Buriánkových rozhlasových dokumentech. Věnuje se tvůrčím postupům a inspiračním zdrojům z oblasti filmu a výtvarného umění, autorskému subjektu, roli žen-dokumentaristek a způsobu, jakým Miroslav Buriánek pracuje s fikcí a non-fikcí. Postihuje proměnlivost žánrů, s nimiž režisér pracuje a nakládá velmi volně.

Abstract

First and last name: Bc. Martina Smolková

Faculty: Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Diploma Thesis Title: Genres straight or stray : Documentary work of Miroslav Buriánek

Diploma Thesis Supervisor: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Number of Pages: 138

Number of Insertions: 3

Number of Source Books: 28

Keywords: Radio Document, Feature, Sound in Radio Document, Fiction, Non-Fiction, Subject of Author, Modes of Narration

The master thesis deals with the documentary work of Pilsen radio director Miroslav Buriánek. The thesis is based on a book *Introduction to documentary*, written by Bill Nichols. The author analyses fourteen chosen works which were recorded in the period 1999-2011 and were broadcasted for the first time on the radio stations Český rozhlas 3 – Vltava or Český rozhlas 2 – Prague. She focuses on the sound system, its function and meaning in Buriánek's documentaries. Alongside, she pays her attention to Buriánek's creative processes and sources of inspiration from the field of movie art and fine arts. She also concentrates on the authorial subject position, role of women radio directors and the ways Miroslav Buriánek handles fiction and non fiction. The author depicts the variability and changeability of genres used by this director in a very free way.

Přílohy

- 1. Fotografie Miroslava Buriánka a Tamary Salcmanové**
- 2. Seznam oceněných pořadů na soutěžních přehlídkách REPORT**
- 3. Ukázky ze scénářů analyzovaných pořadů**

1. Fotografie Miroslava Buriánka a Tamary Salcmanové

Příloha č. 1 Fotografie Miroslava Buriánka a Tamary Salcmanové při natáčení dosud posledního společného pořadu *Cesty vody odpadní* (2012)



Foto Kateřina Chmelíčková

2. Seznam oceněných pořadů na soutěžních přehlídkách REPORT

Příloha č. 2 Seznam oceněných pořadů na soutěžních přehlídkách REPORT v letech 1993-2012

REPORT 1993 (II. ročník)

Kategorie II. Dokument, feature: **1. cena za pořad *Americana***

REPORT 1994 (III. Ročník)

Hlavní cena generálního ředitele za pořad za pořad *Nesmělý host na konci lavice*

REPORT 1995 (IV. ročník)

Cenu za originální tvůrčí přístup získal pořad *Zimmer Frei*

REPORT 1996 (V. ročník)

Kategorie C Dokumentární pořady: 2. cena za pořad *Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem*

REPORT 1997 (VI. ročník)

Hlavní cena generálního ředitele Českého rozhlasu za pořad *Pravěk pod křížovatkou*

REPORT 2000 (IX. ročník)

Kategorie C: 2. místo za pořad *Překlady režiséra Vladimíra Tomeše*

REPORT 2001 (X. ročník)

Kategorie B Publicistický nebo dokumentární pořad (do 30 minut): **2. cena za pořad *Cheban Luděk Šnepp***

REPORT 2002 (XI. ročník)

Kategorie C Dokument: 3. cena za pořad *Vlkoňové v Jednadvacítce*

REPORT 2003 (XII. ročník)

Kategorie C Dokument: **2. cena za pořad *Ačkoli báseň...***

REPORT 2004 (XIII.)

Kategorie C Dokument: **3. cena za pořad *Prádelní šňůra standard***

REPORT 2005 (XIV. ročník)

Kategorie III. Dokument, feature, pásma: **3. místo za pořad *Šibenice v Bečově***

REPORT 2006 (XV. Ročník)

Kategorie II. Publicistický pořad: **1. místo za pořad *Mašinky lásky***

REPORT 2007 (XVI. ročník)

Kategorie B Publicistický pořad: **1. místo za pořad *Celebrity v Ponorce***

REPORT 2011 (XX. Ročník)

Kategorie II. Publicistika: **1. místo za pořad *Otlé ach...***

3. Ukázky ze scénářů analyzovaných pořadů

Příloha č. 3 Transkript ponechán v původním znění

Ukázka I

Sadistické variety aneb Kde končí hra (2005)

Autor a režisér: Miroslav Buriánek

Dramaturg: Jitka Škápíková

Mistr zvuku: Tomáš Gsöllhofer

mirbur

Nechtělo by se mi do toho, nevidím v tom nic vzrušivého teda...
pro sebe...

domina

Nikdy neříkejte nikdy!

(smích hlasitý s volánky lascivity)

Každopádně aspoň z mých zkušeností, tak penis vydrží strašně moc..varlata ...až je to
neuvěřitelný kolikrát...mně taky naskakovala husí kůže, ale opravdu v tomhleto
případě...

mirbur

(druhý plán, těsně na hranici slyšitelnosti)

Není poškozen?

domina

Tak pokud se prostě postupuje jako nějak normálně, neporušují se nějaký šileny zásady,
tak jako není porušen. Je malinko přiškrčen, je malinko vytažen , ale přežívá, přežívá ...
opravdu neděje se s tím nic tak strašného . Já teda jsem člověk, kterej nejde v tomhleto
případě do extrémů . Nejsem ten typ, kterej by prostě pána zavěšoval za varlata na kladku
aniž by jim byla nějaká jiná další opora. To není můj styl, ale nicméně, dá se to opravdu,
pevný materiál...no...

mirbur

To byl muž a teď je zde žena, která v podobném smyslu má též zavěšeno závaží. Jak je to
tam zachyceno, to je ...já to nedovedu ani pojmenovat...

domina

Nu...takže tohle se obvykle dává na ...malé a velké stydké pysky. Aspoň z mých
zkušeností je v tom případě mít aplikovaný piersingové kroužky, za který se potom
zachycuje to závaží, aby to na něčem drželo. Kdyby se to dávalo pouze na klipsničky, na
kolíčky, tak by v tomhleto případě to těžký závaží, tak by sjelo a neskutečným způsobem
by to poškodilo. Dívenka by mohla začít krváčet a celá akce potom je v podstatě zničená.

Jak jsem se vyjadřovala tady o mužském pohlaví, tak mě o něco víc mrazí v zádech, ale nicméně i dámské pohlaví vydrží poměrně dost.

Ukázka II

Jindřich Štreit - dokumentarista lidskosti (2007)

Autor a režisér: Miroslav Buriánek

Dramaturg: Michal Lázňovský

Mistr zvuku: Jiří Emil Silovský

mirbur

Vracíš se zpět do Sovince dneska?

Štreit

Ještě dneska musím bejt doma.

mirbur

Tak to je noční jízda.

zvukový obraz 22

ze – bubny ze Sovince

ze – zařve lev

hudba – Variácie, časkód 00.00-00.13, jasný vitální vzryv stahovat

mirbur (studio)

Na hradě Sovinec před zahájením výstavy sochaře Michala Gabriela.

(kroky na cestě v písku)

mirbur

Tak jsme na hradě Sovinec. A s Michalem ...

Gabriel

Na pátém nádvoří, nevím přesně, nepočítal jsem to, ale to poslední.

mirbur

Tam je poslední nádvoří a výstava.

Gabriel

Tam je výstava.

mirbur

Vstup na výstavu.

(šramoty)

mirbur

Tady už je zvíře.

Gabriel

Tady je skupinka zvířat. Jsou to něco mezi levhartem, pumou, jaguárem.

(dvojí kroky na dřevěném schodišti)

Gabriel

Ono se to nezdá, ale těch soch je poměrně hodně a víc jako nezvládli, co se týče dopravy.

mirbur (studio)

S Jindřichem Štreitem na nádvoří hradu Sovinec před vernisáží Gabrielovy výstavy.
Ohlédnutí.

Ukázka III

Noční můra Plzně aneb Tíseň lásky

Autor a režisér: Miroslav Buriánek

Dramaturg: Jiří Kamen

Mistr zvuku: Jiří Emil Silovský

Hrají: Jana Kubátová a Pavel Kikinčuk

studio S-4(kukaň)

mirbur

(čte popis zvukového obrazu, který je slyšet ve II.plánu, a to asynchronně)

Noc na Denisovo nábřeží v Plzni před zašlou, zchátralou budovou městských lázní, zatroubí klakson, přes opravený most nad Radbuzou s rachotem přejede noční tramvaj linky číslo 1, z blízkého nádraží zahouká elektrická lokomotiva, kroky dvou lidí, ženy a muže, jsou to žena láska a muž láska, chmurní milenci. Energicky klapou kramflíčky dámských střevíčků, v závěsu unaveně šlapou pánské polobotky na vlhce olezlé, kluzké dlažbě nábřeží směrem přes most U Jána k opuštěné, temné, zpusťšené budově bývalých Městských lázní .

zvukový obraz (dtto)

dialog

studio S-3-plenér

(herci si repliky vyměňují v chůzi, na detailu kroky, ve II. plánu zní zvuková impresie noci na Denisovo nábřeží před zdevastovanou budovou městských lázní v Plzni)

žena láska

Už vylezl.

muž láska

Měsíc?

žena

... je v úplňku.

muž

Nemám se rád.

žena

Nech toho, prosím tě. Nepřeháněj!

muž

Nepřeháním.