

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ**

**Divadelní fakulta**

**Doktorský studijní program: Dramatická umění**



**AUDIO DOKUMENTARISTIKA**

**V ZRCADLE**

**INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE**

**Rozvoj mezinárodní audio komunity v kontextu  
soutěžních i nesoutěžních přehlídek**

**Disertační práce**

**Autorka práce:** MgA. Tereza Reková

**Školitelka:** prof. PhDr. Alena Blažejovská

**Brno 2021**

## **Bibliografický záznam**

REKOVÁ, Tereza. *Audio dokumentaristika v zrcadle International Feature Conference*, podtitul: *Rozvoj mezinárodní audio komunity v kontextu soutěžních i nesoutěžních přehlídek [Audio Documentary as Reflected by the International Feature Conference: The Evolution of the International Audio Community through Competitive and Non-competitive Exhibitions]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Doktorský studijní program: Dramatická umění, 2021. 261 s. Vedoucí disertační práce prof. PhDr. Alena Blažejovská.

## **Anotace**

Disertační práce „*Audio dokumentaristika v zrcadle International Feature Conference: Rozvoj mezinárodní audio komunity v kontextu soutěžních i nesoutěžních přehlídek*“ pojednává o International Feature Conference (IFC), každoročním pracovním setkání rozhlasových tvůrců z celého světa. Část této práce poskytuje vhled do dějin rozhlasové dokumentaristiky a mapuje, jak se audio komunita (primárně evropská) proměnila za 45 let existence IFC, nakolik vznik IFC ovlivnil její směřování a s jakými problémy se žánr rozhlasového dokumentu / featuru musel za ta léta vyrovnat. Kromě zaměření na IFC obsahuje tato práce také podrobnou reflexi dalších významných akcí odehrávajících se na poli audia, které jsou následně komparovány s IFC. Konkrétně se jedná o přehlídky *Prix Europa*, *Prix Italia*, *Third Coast International Audio Festival* a *HearSay Audio Arts Festival*.

## **Annotation**

The doctoral thesis “*Audio Documentary as Reflected by the International Feature Conference: The Evolution of the International Audio Community through Competitive and Non-competitive Exhibitions*” deals with the main focus points of the International Feature Conference (IFC) – the annual gathering of radio content creators from all over the globe. The thesis delves into the history of radio documentary and examines the changes that happened to the primarily European community in the 45 years of the IFC’s existence, the impact

of the IFC's birth on later direction of radio documentary and the issues that radio documentary/feature had to overcome to become what it is known as today. The thesis then continues with an elaborate reflection on other significant events in the radio documentary field, which are compared with the IFC to pinpoint notable differences and similarities. The events are listed as follows: *Prix Europa*, *Prix Italia*, *the Third Coast International Audio Festival* and *the HearSay Audio Arts Festival*.

## **Klíčová slova**

Rozhlasová dokumentaristika, dokument, feature, reportáž, pásmo, audio, International Feature Conference, IFC, Prix Europa, Prix Italia, Third Coast International Audio Festival, HearSay Audio Arts Festival, mezinárodní diskuzní platforma, specifika tvorby, vývoj.

## **Keywords**

Radio documentary, feature, reportage, radio, audio, International Feature Conference, IFC, stereophony, specifics of radio production, Prix Europa, Prix Italia, Third Coast International Audio Festival, HearSay Audio Arts Festival, radio studies.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Reková', with a stylized flourish at the end.

V Brně dne 1. února 2021

MgA. Tereza Reková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala mé školitelce prof. PhDr. Aleně Blažejovské, která trpělivě a stále dokola a dokola četla mé texty, které mi už nedávaly smysl, ale jí smysl dávaly. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Evě Kuchtové, která se zaměřila na to, jestli jsem se neztratila v anglických překladech, a v neposlední řadě Mgr. Nadě Satkové Ph.D., která zasáhla ve chvíli, kdy se mi písmena na papíře proměnila už v pouhé hieroglyfy.

Hlavně ale děkuji celé audio komunitě, která se mi otevřela, vpustila mě mezi sebe, a jejíž zástupci mi zcela bez zábran odpovídali na všechny otázky, které mě v průběhu let napadly. Vážím si té obrovské důvěry.

Voices have a poetry that is  
Unlike  
Just  
Meaning.

The way people speak  
With pauses,  
Stutters, stumbles, abrupt –  
Eruptions and  
...pauses...

And Undertones that underlie the words, raised and  
Low volumes  
High and Bass pitch  
When people are excited or tired or perhaps  
...lying or telling the truth...

This all makes a difference in the context  
The meaning  
Old/young/rural/urban/male/female/quiet/loud

All the variances and nuance give depth and texture to the words they speak.  
The flow. The rhythms.  
The way we over–  
–lap in conversation and fill in each other's sentences.  
I love listening to people speak.

Dmae Roberts

The best documentaries have this in common:

they are about human short-comings,  
about the chasm between dreams and deeds,  
about people who want to but cannot.  
They are, therefore, about something that is  
unfinished, unfulfilled, incomplete.

They are about the melancholy of the impossible or the prohibited,  
but they are also about the enjoyment  
and the pleasure of every step in the right direction,  
or of challenging or flirting with what we call fate.

The good documentary balances on the knife-edge of life.

Here, the documentary maker is all ears.

Big ears.

New ears.

Warm ears.

Edwin Brys, 1999

# OBSAH

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| <b>1</b> | <b>ÚVOD</b> .....  | <b>1</b>  |
| <b>2</b> | <b>CHARAKTERISTIKA DOKUMENTÁRNÍCH ROZHLASOVÝCH ŽÁNŘŮ</b> ..... | <b>7</b>  |
| 2.1      | ROZHLASOVÝ DOKUMENT .....                                      | 19        |
| 2.1.1    | TERMINOLOGIE .....   | 19        |
| 2.1.2    | CHARAKTERISTIKA .....  | 22        |
| 2.2      | ROZHLASOVÝ FEATURE .....                                       | 23        |
| 2.2.1    | TERMINOLOGIE .....   | 23        |
| 2.2.2    | VÝVOJ ROZHLASOVÉHO FEATURU .....                               | 30        |
| 2.2.2.1  | POČÁTKY .....  | 30        |
| 2.2.2.2  | NÁSTUP STEREOFONIE .....                                       | 34        |
| 2.2.2.3  | FEATURE V ČESKÉ REPUBLICE .....                                | 38        |
| 2.3      | DOKUMENT VERSUS FEATURE .....                                  | 40        |
| 2.4      | VLASTNÍ CHARAKTERISTIKA .....                                  | 43        |
| <b>3</b> | <b>THE INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE</b> .....              | <b>47</b> |
| 3.1      | POČÁTKY .....  | 50        |
| 3.2      | HIEARCHIE .....  | 55        |
| 3.3      | ÅKE BLOMSTRÖM AWARD .....                                      | 59        |
| 3.4      | TÉMATA DISKUZÍ NA IFC .....                                    | 61        |
| 3.4.1    | PRÁCE SE ZVUKEM .....  | 63        |
| 3.4.2    | ROZDÍLNOST JEDNOTLIVÝCH ZEMÍ .....                             | 66        |
| 3.4.3    | AUTORSKÝ PŘÍSTUP A DRAMATURGIE .....                           | 67        |
| 3.4.4    | NARACE .....   | 72        |
| 3.4.5    | VÝBĚR TÉMATU .....   | 75        |
| 3.4.6    | KTERÝ MATERIÁL POUŽÍT A KTERÝ NE? .....                        | 77        |
| 3.4.7    | POUŽITÍ HUDBY .....  | 78        |
| 3.4.8    | DABING .....   | 80        |
| 3.4.9    | TECHNICKÉ POKROKY .....  | 82        |



|          |   |            |
|----------|---|------------|
| 3.5      | SOS FEATURE.....  | 83         |
| 3.6      | ČEŠI NA IFC A VZNIK SOUTĚŽNÍ PŘEHLÍDKY REPORT .....                                   | 85         |
| <b>4</b> | <b>THE INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE 2018: VE ZNAMENÍ ZMĚN.....</b>                | <b>89</b>  |
| 4.1      | TÉMA KONFERENCE .....   | 89         |
| 4.2      | NOVÉ POJETÍ DISKUZÍ.....  | 93         |
| 4.3      | „PAPERLESS“ KONFERENCE .....  | 94         |
| 4.4      | PARALELNÍ PROGRAM A FINANCE.....  | 96         |
| 4.5      | FEATURE AND PLAY – IFC BAND .....   | 98         |
| 4.6      | KVALITA POŘADŮ A JEJICH VÝBĚR.....  | 98         |
| 4.6.1    | CELKOVÝ DOJEM.....  | 98         |
| 4.6.2    | PODCASTY .....  | 99         |
| 4.6.2.1  | ZAPOMÍNÁME NA ŘEMESLO?.....   | 99         |
| 4.6.2.2  | POSLECH „ON-DEMAND“ .....   | 103        |
| 4.6.2.3  | AUTORSKÝ PODCAST .....  | 105        |
| 4.6.2.4  | DOKUMENTÁRNÍ PODCASTY .....   | 107        |
| 4.6.3    | KONKRÉTNÍ PŘÍKLADY .....  | 110        |
| 4.6.3.1  | MEAT.....   | 110        |
| 4.6.3.2  | A VERY DIFFERENT TIME.....  | 111        |
| 4.6.3.3  | SUMMER RAIN.....  | 112        |
| 4.7      | ZHODNOCENÍ.....   | 113        |
| <b>5</b> | <b>THE INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE 2019: JUBILEJNÍ PĚTAČTYŘICÁTÝ ROČNÍK.....</b> | <b>114</b> |
| 5.1      | MÍSTO KONÁNÍ.....   | 115        |
| 5.2      | ZMĚNA DÉLKY POSLECHŮ.....   | 117        |
| 5.2.1    | STORY SHOWCASE.....   | 118        |
| 5.2.2    | PROCES VÝBĚRU .....   | 120        |
| 5.3      | IRSKÝ PŘÍSTUP NA IFC 2019 .....   | 121        |
| 5.3.1    | OPĚT PAPERLESS .....  | 122        |

|          |   |            |
|----------|---|------------|
| 5.3.2    | V ROZHOVORU S.....                      | 124        |
| 5.3.3    | OSLAVA AUDIA.....                       | 124        |
| 5.4      | TÉMATA NA KONFERENCI.....               | 127        |
| 5.4.1    | EVROPSKÁ VERSUS ZAOCEÁNSKÁ TVORBA.....  | 127        |
| 5.4.2    | FENOMÉN SERIALITY.....                  | 132        |
| 5.4.3    | KONKRÉTNÍ PŘÍKLADY.....                 | 134        |
| 5.4.3.1  | THE RIDING SCHOOL.....                  | 134        |
| 5.4.3.2  | WHAT CAN YOU HEAR?.....                 | 135        |
| 5.4.3.3  | MÁ SOUKROMÁ RUSOFOBIE.....              | 136        |
| 5.5      | KONEC HIEARCHIE?.....                   | 137        |
| <b>6</b> | <b>HEARSAY AUDIO ARTS FESTIVAL.....</b> | <b>140</b> |
| 6.1      | OBSAH FESTIVALU.....                    | 140        |
| 6.2      | PRINCIPY HEARSAY.....                   | 142        |
| 6.2.1    | OBEČNÉ.....                             | 142        |
| 6.2.2    | VSTUPENKY.....                          | 145        |
| 6.2.3    | HISTORIE.....                           | 146        |
| 6.2.4    | NÁPLŇ FESTIVALU.....                    | 150        |
| 6.3      | HEARSAY PRIZE.....                      | 154        |
| 6.3.1    | DRUHY OCENĚNÍ.....                      | 155        |
| 6.3.2    | PROCES VÝBĚRU OCENĚNÝCH POŘADŮ.....     | 156        |
| 6.4      | PROGRAM HEARSAY 2019.....               | 157        |
| 6.4.1    | DEEPEN (PROHLOUBIT).....                | 157        |
| 6.4.2    | EXPERIENCE (ZAŽÍT).....                 | 158        |
| 6.4.3    | ENCOUNTER (SETKAT SE).....              | 159        |
| 6.4.4    | CONVERSE (KONVERZOVAT).....             | 160        |
| 6.4.5    | CELEBRATE (OSLAVOVAT).....              | 161        |
| 6.4.6    | PERFORMANCE (VYSTOUPIT).....            | 161        |
| 6.4.7    | THINK (MYSLET).....                     | 162        |
| 6.5      | KOMUNITA.....                           | 163        |
| 6.5.1    | PROPOJENÍ KOMUNIT.....                  | 165        |

|          |   |            |
|----------|---|------------|
| 6.5.2    | HOMESTAYS.....  | 166        |
| 6.5.3    | DOBROVOLNÍCI.....   | 167        |
| 6.5.3.1  | LOKÁLNÍ.....  | 168        |
| 6.5.3.2  | MEZINÁRODNÍ.....  | 168        |
| 6.5.4    | DLOUHODOBÁ SPOLUPRÁCE .....                                 | 169        |
| 6.6      | HEARSAY VERSUS IFC.....                                     | 170        |
| <b>7</b> | <b>PRIX EUROPA .....</b>                                    | <b>174</b> |
| 7.1      | PRINCIPY PRIX EUROPA.....                                   | 174        |
| 7.2      | FÚZE SOUTĚŽÍ PRIX FUTURA A PRIX EUROPA .....                | 176        |
| 7.2.1    | PRIX FUTURA BERLIN .....                                    | 176        |
| 7.2.2    | ROZHLASOVÁ SEKCE NA PRIX FUTURA BERLIN.....                 | 177        |
| 7.2.3    | SPOJENÍ DVOU PŘEHLÍDEK.....                                 | 179        |
| 7.3      | PRŮBĚH PŘEHLÍDKY.....                                       | 180        |
| 7.3.1    | BEZ TIŠTĚNÝCH SCÉNÁŘŮ.....                                  | 180        |
| 7.3.2    | PROCES HODNOCENÍ.....                                       | 181        |
| 7.4      | OCENĚNÍ .....   | 183        |
| 7.5      | PRIX EUROPA VERSUS IFC .....                                | 185        |
| <b>8</b> | <b>PRIX ITALIA .....</b>                                    | <b>189</b> |
| 8.1      | HISTORIE.....   | 189        |
| 8.2      | PRŮBĚH PRIX ITALIA.....                                     | 190        |
| 8.3      | PRIX ITALIA A JEJÍ ČLENOVÉ .....                            | 194        |
| 8.3.1    | VALNÁ HROMADA .....   | 194        |
| 8.3.2    | SEKRETARIÁT.....  | 194        |
| 8.3.3    | POROTA.....   | 194        |
| 8.3.4    | PROCES HODNOCENÍ (KATEGORIE ROZHLASOVÉHO<br>DOKUMENTU)..... | 195        |
| 8.4      | OCENĚNÍ .....   | 196        |
| 8.4.1    | ROZHLASOVÁ SEKCE .....                                      | 196        |
| 8.4.1.1  | HUDBA.....  | 196        |

|           |   |            |
|-----------|---|------------|
| 8.4.1.2   | DRAMA .....   | 196        |
| 8.4.1.3   | DOKUMENT A REPORTÁŽ.....  | 196        |
| 8.4.2     | TELEVIZNÍ SEKCE.....  | 197        |
| 8.4.2.1   | PERFORMING ARTS .....   | 197        |
| 8.4.2.2   | DRAMA .....   | 197        |
| 8.4.2.3   | DOKUMENTÁRNÍ TVORBA .....   | 197        |
| 8.4.3     | SEKCE INTERNETOVÉHO VYSÍLÁNÍ.....                                       | 197        |
| 8.4.3.1   | FAKTICKÉ POŘADY .....   | 197        |
| 8.4.3.2   | ZÁBAVNÉ POŘADY .....  | 197        |
| 8.4.4     | SPECIÁLNÍ OCENĚNÍ.....  | 197        |
| 8.4.4.1   | CENA ITALSKÉHO PREZIDENTA .....   | 197        |
| 8.4.4.2   | CROSS PLATFORM SPECIAL PRIZE.....                                       | 197        |
| 8.4.4.3   | SIGNIS .....  | 198        |
| 8.5       | PRIX ITALIA VERSUS IFC .....  | 198        |
| <b>9</b>  | <b>THIRD COAST INTERNATIONAL AUDIO FESTIVAL.....</b>                    | <b>201</b> |
| 9.1       | HISTORIE.....   | 201        |
| 9.2       | PRŮBĚH FESTIVALU .....  | 203        |
| 9.3       | SOUTĚŽ THIRD COAST / RICHARD H. DRIEHAUS<br>FOUNDATION COMPETITION..... | 206        |
| 9.3.1     | NEJLEPŠÍ DOKUMENT.....  | 207        |
| 9.3.2     | NEJLEPŠÍ SERIÁL .....   | 207        |
| 9.3.3     | NEJLEPŠÍ KRÁTKÝ DOKUMENT .....  | 207        |
| 9.3.4     | NEJLEPŠÍ NOVÝ UMĚLEC .....  | 207        |
| 9.3.5     | NEJLEPŠÍ CIZOJAZYČNÝ DOKUMENT .....                                     | 207        |
| 9.3.6     | POŘAD S NEJVĚTŠÍM PŘÍNOSEM .....  | 208        |
| 9.3.7     | VOLNÁ AUDIO TVORBA.....   | 208        |
| 9.3.8     | CENA ORGANIZÁTORŮ .....   | 208        |
| 9.3.9     | NEJLEPŠÍ ZPRAVODAJSKÝ PŘÍSPĚVEK.....                                    | 208        |
| 9.4       | THIRD COAST VERSUS IFC .....  | 208        |
| <b>10</b> | <b>ZÁVĚR.....</b>   | <b>218</b> |

|           |  |            |
|-----------|--|------------|
| <b>11</b> | <b>LITERATURA .....</b>                                  | <b>224</b> |
| 11.1      | ROZHOVORY PROVEDENÉ METODOU ORAL HISTORY (OH)<br>229     |            |
| 11.2      | INTERNETOVÉ ZDROJE .....                                 | 231        |
| 11.3      | DALŠÍ MATERIÁLY .....                                    | 236        |
| 11.4      | OSOBNÍ ARCHIV EDWINA BRYSE.....                          | 237        |
| 11.5      | FESTIVALOVÉ KATALOGY.....                                | 238        |
| <b>12</b> | <b>PŘÍLOHY: .....</b>                                    | <b>239</b> |
| 12.1      | PŘÍLOHA A – ŽIVOTOPIS: PETER LEONHARD BRAUN.....         | 239        |
| 12.2      | PŘÍLOHA B – ŽIVOTOPIS: ÅKE BLOMSTRÖM.....                | 241        |
| 12.3      | PŘÍLOHA C – ŽIVOTOPIS: ANDRIES POPPE.....                | 243        |
| 12.4      | PŘÍLOHA D – ŽIVOTOPIS: EDWIN BRYD .....                  | 245        |
| 12.5      | PŘÍLOHA E – ŽIVOTOPIS: WILLEM DAVIDS .....               | 247        |
| 12.6      | PŘÍLOHA F – ŽIVOTOPIS: ZDENĚK BOUČEK .....               | 249        |
| 12.7      | PŘÍLOHA G – ŽIVOTOPIS: SILVIA LAHNER.....                | 252        |
| 12.8      | PŘÍLOHA H – SEZNAM ZEMÍ, VE KTERÝCH SE KONALO IFC<br>253 |            |
| 12.9      | PŘÍLOHA CH – FOTOGRAFIE IFC .....                        | 255        |

# 1 ÚVOD

S poslechem rádia si lidé často spojují hudbu (populární písně) nebo publicistické rozhovory se zajímavými osobnostmi. Dokumentární tvorbu si potom většina publika představí primárně jako audiovizuální – to, že existuje rozhlasová a audio dokumentární tvorba, ví výrazně menší procento posluchačů. Ještě menší skupina rozhlasových a audio nadšenců nebo odborníků poté v charakteristice této tvorby rozlišuje mezi žánry, jako je pásmo, dokument, reportáž, feature a podobně.

Cíleně uvádím *rozhlasová a audio tvorba*, neboť v obou výrazech existuje rozdíl. Zatímco do rozhlasové tvorby by měly patřit pořady vyrobené primárně pro vysílání v rozhlasu (a svou strukturou tomu odpovídající), do audio tvorby spadají také podcasty, zvukové instalace, zvukové experimenty, koláže a podobně, které se často na vlnách rozhlasu vůbec nevysílají. Na druhou stranu valná většina tvůrců používá oba pojmy poměrně ledabyle, neboť práci pro rozhlas kombinuje s vlastní uměleckou tvorbou podcastů či různých zvukových novotvarů. Zároveň je v lidech stále vžitý výraz „rozhlasová“ či „radio“ tvorba, který používají i pro označení pořadů vzniklých například čistě pro šíření po internetu – pojmosloví se zkrátka pojí s technickým pokrokem, nicméně změny ve způsobech šíření jsou otázkou teprve posledních několika (desítek) let a publikum i tvůrci tomu většinou ještě nepřizpůsobili svůj slovník. Stejně tak tento text vznikl v průběhu několika let, během kterých jsem i já hlouběji pronikala do zákulisí rozhlasové i audio dokumentaristiky, a mé názory se vyvíjely a formovaly. Postupně jsem začala tvořit pro různá média – od prvních krůčků na školní půdě Janáčkovy akademie múzických umění až po autorská díla určená pro Český rozhlas, solitéry pro nezávislé organizace, koprodukcí s produkční společností Grey Heron Media pro irskou stanici RTÉ<sup>1</sup> či můj nástup na poloviční úvazek na post slovesné dramaturgyně v Tvůrčí skupině Dokument pro cyklus Dokumoment. V roce 2015 se mi poprvé naskytla možnost vycestovat do polského Lublinu, kde se konal 41. ročník rozhlasové konference *International Feature Conference*, kterou založil jeden z otců světové rozhlasové dokumentaristiky, Peter Leonhard Braun.<sup>2</sup>

*International Feature Conference* (dále jen IFC) je každoročním pracovním setkáním primárně rozhlasových tvůrců z celého světa, kteří navzájem poslouchají své pořady a během odborných diskuzí hodnotí specifika, klady i zápory jednotlivých děl. Smyslem není pořady srovnávat a vyhlašovat vítěze, ale navzájem se informovat a vytvořit atmosféru podpory (Hanáčková 2005: 67). Důležitost této konference tkví právě ve vzácném mezinárodním propojení jednotlivých tvůrců, v otevřených debatách a možnosti navázat pracovní kontakty po celém světě. První ročník IFC proběhl v roce

---

<sup>1</sup> RTÉ = zkratka Raidió Teilifís Éireann. Jedná se o částečně státní společnost a irskou celonárodní veřejnoprávní stanici. RTÉ produkuje televizní, rozhlasové i internetové pořady.

<sup>2</sup> Peter Leonhard Braun (\*1929, Německo) je významný tvůrce rozhlasových dokumentů a featurů, průkopník stereofonie, zakladatel *International Feature Conference*. Touto konferencí se budu zabývat dále v textu. Podrobnější Braunův životopis je součástí příloh této práce.

1975 v Berlíně za účasti pouhých jednotek zájemců, nyní se počet návštěvníků IFC pravidelně pohybuje kolem stovky. Konference se každý rok koná v jiném státě a má nejdelší historii ze všech nesoutěžních celoevropských přehlídek zaměřených na rozhlasovou produkci. Kořeny konference leží v Evropě a spolupráci s European Broadcasting Union<sup>3</sup> (dále jen EBU). Pořady uvedené na IFC nereprezentují to nejlepší z jednotlivých zemí, ale spíše to nejzajímavější, nejvíce kontroverzní nebo nejvíce inspirativní. Zakladatel konference Peter Leonhard Braun chtěl, aby autoři k poslechu nevozili pouze nejdokonalejší produkce, ale hlavně pořady, které se svou stavbou a strukturou liší, jsou experimentální, skandální či nějakým způsobem výjimečné.

Výjezd do Lublinu mi změnil nahlížení na rozhlasovou dokumentaristiku a pomohl mi uvědomit si její celosvětový význam. Od roku 2015 navštěvuji IFC pravidelně, a nejen to – postupně jsem zjistila, že dokumentaristický svět není omezen jen na tuto jednu přehlídku, je jich mnohem více. Historie IFC se ovšem neodmyslitelně pojí s historií evropské rozhlasové dokumentární tvorby (a do jisté míry také celosvětové tvorby). Na půdorysu konference a skrze rozhovory se zakladateli a návštěvníky této platformy je každoročně možné monitorování vývoje rozhlasového dokumentu v zahraničí, konkrétních odlišností v tvorbě v jednotlivých státech i proměn chápání v terminologii týkající se rozhlasové dokumentaristiky. Pozoruhodné jsou především rozdíly v autorském vnímání žánrů rozhlasový dokument a rozhlasový feature. Oba žánry se totiž v praxi na mezinárodním poli často zaměňují, a to může způsobit jistou nepřehlednost v terminologii. Zajímá mě, jestli je skutečně mezi oběma termíny zásadní rozdíl a nakolik je respektován jak v české, tak v zahraniční produkci. K tomuto zkoumání mě inspiroval také fakt, že zmíněná konference nese přímo v názvu výraz *feature*, i když se v jejím průběhu poslouchají a odborně rozebírají i pořady vyrobené a prezentované jako *dokumenty*. Terminologií a charakteristikou obou žánrů, které se prolínají, se zabývám dále v textu. Rozhlasový feature je navíc něco, čím se v Česku detailně zabývá pouze rozhlasová tvůrkyně a teoretička Andrea Hanáčková<sup>4</sup> (nejen

---

<sup>3</sup> The European Broadcasting Union (Evropská vysílací unie) je sdružení převážně veřejnoprávních, ale i několika komerčních rozhlasových a televizních stanic. EBU byla založena 12. února 1950 a momentálně sídlí v Ženevě. EBU podporuje vzájemnou spolupráci národních institucí a usnadňuje výměnu audiovizuálního obsahu – programy, hudba, sportovní přenosy, a chce posílit klíčovou roli veřejnoprávního vysílání. Úzce spolupracuje s OSN, UNESCO a World Broadcasting Union (WBU). Za Českou republiku do EBU spadá Český rozhlas a Česká televize.

<sup>4</sup> Docentka Andrea Hanáčková (\*1972, Česká republika) je oceňovaná česká rozhlasová teoretička, dokumentaristka, scenáristka, zakladatelka a administrátorka specializované internetové stránky RADIODOCK.cz (v provozu od listopadu 2012). Na Katedře divadelních a filmových studií na Univerzitě Palackého v Olomouci vyučuje předměty zabývající se publicistickými žánry s důrazem na dokument a feature – sleduje jejich světovou i českou historii, teorii a trendy. Jako host přednáší také na Divadelní fakultě JAMU, Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity či na Univerzitě Karlově. Hanáčková se ve své práci zabývá také přímo konferencí IFC, a sice například v *Pátečním večeru* pro Český rozhlas 3 – Vltava s názvem *Kodaňské rekviem za rozhlasový feature* (2007). Zároveň se zasloužila o český překlad *Antologie světového rozhlasového feature* (1974 – 2004), který byl otištěn ve Světě rozhlasu (Ješutová 2013: 58).

v průběžných teoretických studiích, ale také ve své disertační práci *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů* a habilitační práci *Performativní modus v autorském rozhlasovém dokumentu*), a to je podle mého názoru – vzhledem k tvůrčímu potenciálu daného žánru – poněkud málo. Hanáčková působí jako teoretička v oboru *radio studies*<sup>5</sup> na Univerzitě Palackého a shromáždila zahraniční odbornou literaturu, která u nás dříve nebyla dostupná, sama ale připomněla, že v roce 1998 Martin Shingler označil *radio studies* za obor „velmi mladý, oproti existenci rozhlasového média (zhruba od roku 1922) opožděný, a tudíž i málo vyvinutý“ (Hanáčková 2016: 16). O rozhlasovém dokumentu a featureu totiž většinou referují sami praktici, kteří mnohdy nemají potřebné akademické vzdělání a o své profesi nepublikují na odborné bázi. Na portálu RadioDoc Review sice lze najít několik desítek odborných textů o konkrétních dokumentárních pořadech nebo tvůrčích postupech, stále se však nejedná o všeobjímající platformu (stránky byly založeny teprve v roce 2013). V českém prostředí podobně funguje neoborný portál dok.revue, který ale není zaměřen pouze na rozhlasový dokument – ten je okrajovým tématem zde publikovaných článků. Chci tedy v jistém směru navázat na dílo Hanáčkové, ale na rozdíl od ní se dokumentem a featurem zabývat především v zrcadle IFC – jedné z nejvýznamnějších periodických událostí ve světě rozhlasové dokumentaristiky.

Část mé práce tvoří historický vhled do dějin rozhlasové dokumentaristiky. Při psaní jsem ale stála před zásadní otázkou – v jakém kontextu a z jakého úhlu pohledu mám o těchto dějinách psát? Rozhodla jsem se zmapovat, jak se komunita rozhlasových a audio dokumentaristů proměnila za 45 let existence IFC, nakolik vznik IFC ovlivnil směřování audio komunity (primárně evropské, ale posléze i celosvětové) a s jakými problémy se žánr rozhlasového dokumentu / featureu musel za ta léta vyrovnat.

Použité informace jsem načerpala z české i zahraniční odborné literatury zabývající se rozhlasovou i televizní dokumentaristikou, z osobních archivů jednotlivých tvůrců či z rozsáhlého internetového archivu IFC. Významně mi pomohly rovněž rozhovory s rozhlasovými profesionály z celého světa, které jsem pořídila metodou oral history (dále jen OH).<sup>6</sup> Uplatnila jsem obě základní formy OH – dotazovaných jsem se ptala jak na určité historické události, tak na průběh celého jejich života v kontextu jejich osobních i společenských vztahů, významných historických událostí i každodenního

---

<sup>5</sup> V předmluvě své knihy *Key Concepts in Radio Studies (Klíčové pojmy oboru Rozhlasová studia)* rozhlasový teoretik Hugh Chignell uvádí, že se jedná o historicky první knihu s výrazem „radio studies“ (v překladu „studia zabývající se rozhlasem“) ve svém názvu. Připouští, že rozhlasem jako takovým se už (hlavně po technické stránce) zaobírala spousta teoretiků, ale odborné literatury o historii a tvorbě rozhlasových pořadů je pomálu (Chignell 2009: 1). Již několik let ale existuje také celosvětová skupina RADIO STUDIES tvořená rozhlasovými tvůrci a nadšenci, kteří si přes službu Gmail posílají nejnovější informace z prostředí audio tvorby, tipy na literaturu k tématu či se vzájemně žádají o rady z oboru a debatují o trendech a tendencích panujících všude po světě.

<sup>6</sup> Oral history je v původním významu označení pro ústně podávanou historii. Jedná se o prameny vytvořené v průběhu vzpomínání dotazovaného na prožité události a objektivizované ústním (nebo písemným) projevem.



života (Vaněk 2004: 53). Při svém bádání jsem provedla kvalitativní výzkum se zaměřením na polostrukturovaný rozhovor. Tyto rozhovory jsou v podstatě základem mé práce. Respondenti hodnotili stav audio komunity v konkrétních letech, technologický vývoj i pokrok ve sdělovacích prostředcích a též proměnu podoby samotné konference IFC. Zajímalo mě, čím to je, že se daří tuto unikátní formu setkávání udržet naživu už téměř půl století, a kdo jsou lidé, kteří svůj život zasvětili rozhlasu. Ze všech výpovědí jsem vybrala relevantní úseky, které jsem následně použila v textu.

Jelikož se sama profesně věnuji dokumentaristice a tvorbě featurů, proces psaní této práce mi připadal do jisté míry shodný s procesem tvorby featuru – pořídila jsem velké množství materiálu, ve kterém jsem hledala průsečíky, příběhy a detaily. Domnívám se, že můj text je vlastně jistou formou featuru – i když se opírá o odbornou literaturu a fakta, promlouvají v něm konkrétní lidé, kteří nám přibližují své příběhy, a na těchto detailech je možné demonstrovat širší problematiku. Samozřejmě, že vzhledem k povaze OH jsem se musela potýkat s otázkou subjektivního náhledu jednotlivých respondentů na diskutované téma. Vždy jsem se ale snažila řídit kritériem validity, reliability a reprezentativnosti. Většinu rozhovorů jsem s respondenty vedla v angličtině, veškeré překlady jsem vytvořila sama, přičemž v některých případech se nejedná o doslovné překlady. V samotném textu vždy uvádím českou verzi, v poznámce pod čarou pak anglický originál pro srovnání.

Komunita rozhlasových tvůrců je velká – někteří jsou veřejně známí, jiní ne. Ráda bych podotkla, že tím, že v této práci vyzdvihuji některá jména, je nechci svatořečit či tvrdit, že mají absolutní pravdu. Taková pravda neexistuje. S mnoha kvalitními tvůrci jsem zkrátka pouze neměla tu čest se setkat. Respondenti, se kterými jsem rozhovory pořídila, reprezentují různé organizace, mají odlišné zázemí a tradice v audio tvorbě, pochází z rozdílných kultur. Mým cílem je upozornit na mezinárodní rozhlasovou komunitu, propojit ji, poukázat na různé přístupy k dokumentaristické tvorbě. Ty se totiž liší nejen v závislosti na tom, ze které země tvůrci pocházejí, či jaké kulturní zázemí mají, ale také jaký mají autorský přístup a celkové smýšlení o světě. Nejednotné jsou také termíny, jakými se samotní tvůrci označují. Někteří se nazývají rozhlasovými esejisty, jiní se považují za audio umělce, autory, žurnalisty, dokumentaristy, konstruktéry zvukových příběhů, básníky, novináře, vypravěče a podobně. Nakonec ale asi není tak důležité, jak se kdo při tvorbě označuje, ale hlavně to, co vytvoří a přinese posluchačům (Biewen 2010: 4). Všichni dokumentaristé chtějí docílit toho, aby jejich posluchači něco „cítily“ – nechtějí pouze shromažďovat fakta, ale přinášet příběhy, hrát si se slovy, zvuky a hudbou, brát posluchače na audio dobrodružství, přinést mu poslechem zážitek. Chtějí, aby příběhy, které tvoří, posluchačem hnuly, a často nejen psychicky, ale také fyzicky – aby se jim při poslechu změnil výraz tváře, aby zatínali ruce v pěst, aby je téma třeba i nadzdvihlo ze židle. Vše, co mají dokumentaristé společné, je spojuje – nehledě na to, jak si mohou vzájemně konkurovat (Nichols 2010: 40). Zvukový materiál, který každý tvůrce pořídí, sice může mít sílu sám o sobě, ale teprve svědomitým zkomponováním a sestřiháním vznikne ona „chemická reakce“, která posluchače přiměje vyslechnout si

pořad až do konce. Jak uvádí britský dokumentarista Alan Hall, teprve po zásahu zručného audio tvůrce se z pouhého materiálu stane zlato (Biewen 2010: 8). Tento proces jsem se také snažila zmapovat a přiblížit čtenářům. A i když v textu zmiňuji některá pravidla uplatňovaná při tvorbě pořadů, hlavním pravidlem zůstává, že žádná pravidla neexistují – každý tvůrce si může vytvořit vlastní. Možnost zkoumání tohoto tématu a vedení diskuze s tolika profesionály, kteří se mi otevřeli a prozradili mi své tvůrčí „know-how“ – to vše beru jako velké privilegium. V textu používám specifický dokumentaristický slovník, který je pro tuto komunitu charakteristický, přesto věřím, že se mi povedlo jednotlivé výrazy dostatečně vysvětlit.

Kromě zaměření na IFC obsahuje můj výzkum také podrobnou reflexi dalších významných rozhlasových událostí, které následně komparuji s IFC. Konkrétně jsem se rozhodla IFC porovnat s přehlídkami *Prix Europa*, *Prix Italia*, *Third Coast International Audio Festival* a *HearSay Audio Arts Festival*.

*Prix Europa* je největší pravidelně se konající evropský festival zabývající se mediální tvorbou – konkrétně rozhlasovými, televizními i online produkcemi. Od roku 1987 se každoročně koná třetí týden v říjnu v Berlíně. *Prix Italia* je naopak nejstarší přehlídkou s podobným zaměřením (soutěž byla založena na Capri v roce 1948 společností Radiotelevisione Italiana). Festival *Third Coast International Audio Festival* vznikl v roce 2001 a od té doby se pravidelně pořádá v Chicagu. Americký přístup k tvorbě i organizaci festivalu pro mě byl velmi inspirativní a zastává zcela nezaměnitelnou pozici v kontrastu k evropskému smýšlení o rozhlasové dokumentaristice. *HearSay Audio Arts Festival* je kombinací zaoceánského a evropského pohledu na tzv. kreativní audio. Přehlídka se koná každé dva roky v malém irském městě Kilfinane a pravidelně se jí účastní tvůrci z celého světa. Existují samozřejmě i jiné mezinárodní přehlídky, například *Prix Marulic*, *Prix Bohemia*, *Premios Ondas*, *Audiocraft*, *Radiodays Europe*, konference MIRP a další. Nadšenci ze skupiny In The Dark navíc organizují poslechové audio večery v kinech a site-specific prostorech v Británii, Irsku, Austrálii, Belgii a Německu, na kterých promítají zahraniční pořady s anglickými titulky (IN THE DARK, ©2020), nicméně v jejich případě se nejedná o festival, ale pouze o nárazové poslechové večery. Vzhledem k tomu, že se má práce primárně zaměřuje na IFC a evropskou komunitu dokumentaristů, zvolila jsem komparované přehlídky tak, aby korespondovaly s tématem a doplňovaly mozaiku rozdílných přístupů.

Hlavním tématem této práce je IFC, komunita, která kolem konference vznikla, a historie rozhlasové dokumentaristiky, která je v úzkém spojení s historií IFC. Úvodní část práce věnuji představení žánru rozhlasového dokumentu a featuru, které je nezbytné pro pochopení celé komunity. Vzhledem k tomu, že jsem vývoj IFC monitorovala v průběhu několika let, rozebírám také tento aspekt a demonstruji na něm i změny v mezinárodním přístupu k dokumentaristické tvorbě. V textu nekladu důraz na reflexe konkrétních pořadů, neboť to není cílem mé práce. Přestože jich několik uvádím, je to

spíše okrajové téma. Je nutné předeslat, že text si neklade požadavek na úplnost a cílem je spíše zmapování dané problematiky, díky kterému si čtenář udělá obrázek o způsobu reflexe v jiných zemích.

## 2 CHARAKTERISTIKA DOKUMENTÁRNÍCH ROZHLASOVÝCH ŽÁNŘŮ

Rozhlas býval často (i v posměšném slova smyslu) označován za „slepé médium“ nebo „divadlo pro slepé“, v Německu se dokonce vžil pojem „akustický dalekohled“, který vyjadřoval, že rozhlas přibližuje, ale zároveň omezuje (Kožík 1940: 29). Tuto teorii ve svých pracích, například v knize *Understanding Radio (Rozumět rozhlasu)*, rozebírá britský teoretik Andrew Crisell.<sup>7</sup>

Podle Crisella je slepota rozhlasového média kompenzována například neustálými zvukovými jingly objevujícími se v proudovém vysílání, které posluchači připomínají, kterou stanicí či pořad zrovna poslouchá. Zároveň Crisell vnímá slepotu jako devízu. Posluchač totiž při poslechu rozhlasových děl musí zapojit svou imaginaci, která tvoří intimní pouto mezi ním a tvůrcem (Chignell 2009). „Rozhlasový dokument, lhostejný k vizuálním prioritám televizní tvorby, může vzít na první pohled nevýraznou každodenní aktivitu a vytvořit z ní cosi ‚bohatého na významy‘. [...] Z programu o sbírání (třeba pivních tácků, nahrávek nebo hmyzu) se může rychle stát příběh s mnohem hlubším významem – program o vášni, posedlosti, samotě či přátelství, anebo o všem zmíněném, a ještě o něčem navíc“<sup>8</sup> (Chignell 2009: 22).<sup>9</sup> I když posluchač zvukový materiál nevidí, zvuky stimulují jeho představivost a on si tak může ke slyšenému hlasu a dalším zvukům ve své imaginaci dosadit libovolnou tvář či vzhled prostředí, ve kterém se příběh odehrává. „Na rozdíl od televize, ve které je obraz limitován velikostí obrazovky, jsou rozhlasové obrazy tak velké, jak si je představíte. [...] V podstatě se můžeme vžít do jakékoliv situace, pokud je naše představivost podpořena vhodnou hudbou a náležitými zvukovými efekty,“<sup>10</sup> tvrdí rozhlasový autor a teoretik Robert McLeish ve své knize *Radio Production (Rozhlasová produkce)* (McLeish 2016: 2). „[Rozhlas] přináší svět těm,

---

<sup>7</sup> Andrew Crisell (\*1943, Velká Británie) je profesor oboru Broadcasting Studies na britské univerzitě v Sunderlandu. Napsal několik významných knih zabývajících se historií a vývojem rozhlasu, například *Understanding Radio* (1994), *An Introductory History of British Broadcasting (Úvod do historie britského vysílání)* (2002) a *A Study of Modern Television (Studie moderní televize)* (2006).

<sup>8</sup> “Radio documentary, unconcerned by the visual priorities of television, can take seemingly bland, everyday phenomena and create something ‘rich in meanings’. [...] A programme about collecting (for example collecting beer mats, records or insects) can quickly take on wider significance to become a programme about passion, or obsession, or loneliness, or sociability, or indeed all of these and more” (Chignell 2009: 22).

<sup>9</sup> Všechny citované pasáže jsou z originálů přeloženy autorkou práce, neboť dotyčné dokumenty nebyly vydány v českém jazyce. V poznámce pod čarou vždy uvádím i originální znění citací – vzhledem k tomu, že nejsem profesionální překladatel, má čtenář možnost porovnat si překlad s originálem, a sám posoudit případné odchylky. V případě názvů do češtiny nepřeložených cizojazyčných děl uvádím v závorce opět můj překlad.

<sup>10</sup> “Unlike television, where the pictures are limited by the size of the screen, radio’s pictures are any size you care to make them. [...] Created by appropriate sound effects and supported by the right music, virtually any situation can be brought to us” (McLeish 2016: 2).

kteří nemohou číst, a pomáhá udržovat kontakt těm, kteří nemohou vidět,<sup>11</sup> pokračuje McLeish (McLeish 2016: 1). Na to navazuje belgický rozhlasový tvůrce a teoretik Edwin Brys<sup>12</sup>, který tvrdí, že rádio je jediným médiem, které nám umožňuje červenat se ve tmě<sup>13</sup> (OH Brys 2017). Vhodným působením na imaginaci posluchače lze docílit také toho, že si představí obrazy mnohem bohatší, než by kdy mohl vidět v televizi, divadle nebo v kině. Čistě z technického hlediska lze ale říct, že pokud by měl být rozhlas určen pouze pro slepce, musely by v něm být použity odlišné vyjadřovací prostředky – slepý člověk si na základě popisu představí jiné věci než ten, kdo vidí. A proto je úvodní zmínka o slepotě rozhlasu lichá.

Rozhlasová tvorba sice nemůže nahradit divadlo nebo televizi, ale ve skutečnosti zmíněné ani nahrazovat nechce. Sama je totiž „divadlem pro uši i pro duši“. Tehdejší ředitel BBC J. W. Reith se v roce 1924 nechal slyšet, že rozhlas má dokonce výhodu před divadlem, jelikož přenáší posluchačova ducha do vysněného prostředí a nevláčí ho v kaširovaných kulisách (Kožík 1940: 42). Rozhlasová tvorba je navíc založena na příbězích a vyprávění, což je jedna z nejpřirozenějších lidských potřeb už odnepaměti. V dobách, kdy nebyla televize ani rádio (a není tomu vlastně tak dávno) si lidé zkrátka vyprávěli. Ještě nenarozená miminka v břiše matky nemohou vidět svět kolem sebe, nemohou se dotýkat různých objektů – mohou ale poslouchat. Je běžné, že matky „svému bříšku“ pouští hudbu nebo vypráví příběhy. Je to snad ten moment, kdy se spouští naše představivost? (Biewen 2010: 17). Zároveň v každém okamžiku můžeme zavřít oči a „vypnout“ náš zrak, ale sluch vypnout nelze. Uchem neustále vnímáme, co se děje. Sdílení zážitků je pro nás důležité, stejně jako poslouchání příběhů jiných lidí. Když s někým telefonujeme, sdělujeme svému partnerovi zážitky z uplynulého dne nebo píšeme příspěvek na sociální média – mluvíme v příbězích. Příběh nemůže zemřít, dokud žije vyprávění (Kubiček, Hrabal, Bílek 2013: 33). A dokud žije vyprávění, má rozhlas z čeho čerpat.

Podpoření imaginace a intimity rozhlasového média – to jsou věci, které se ve spojitosti s audio tvorbou často zmiňují. Audio pořady by neměly jen přinášet informace, ale evokovat posluchači v hlavě obrazy, hrát si s jeho imaginací. Doby, kdy bylo (v bývalém Československu) vysílání podřízeno státní, tedy komunistické ideologii a kdy jeho úkolem bylo oslovovat masy, jsou již pryč. Dnes se snaží rozhlasové stanice oslovovat jednotlivce, rozmlouvat s posluchačem tak, aby měl pocit, že vše, co mu

---

<sup>11</sup> “It brings that world to those who cannot read and helps maintain a contact for those who cannot see” (McLeish 2016: 1).

<sup>12</sup> Edwin Brys (\*1945, Belgie) je belgický rozhlasový tvůrce, dlouhá léta vedl Radio Documentary Department na VRT (Vlaamse Radio- en Televisieomroep), člen European Broadcasting Union (EBU) Radio Documentary Project Group, držitel mnoha ocenění a zakladatel EBU Master School pro mladé dokumentaristy. Podrobnější Brysův životopis naleznete v příloze této práce.

<sup>13</sup> “Radio is the only medium that can make us blush in the dark” (OH Brys 2017).

nabízejí, je určeno pouze pro něj (Navrátil 2006: 70).<sup>14</sup> Posluchač si rádio často naladí o samotě (třeba v autě, u sportu, při úklidu) a způsob moderátorovy narace je zvolen tak, aby posluchače přitáhl a už nepustil – aby měl pocit, že si zrovna naladil něco, co si nemůže nechat ujít. Tón, kterým s někým mluvíme mezi čtyřma očima, se totiž liší od toho, který použijeme, když promlouváme ve velkém auditoriu (Kožík 1940: 31). V dnešní době navíc mnoho lidí poslouchá audio pořady do sluchátek – a v tu chvíli slyší hlas řečníka pouze oni, pořad se odehrává takřka jenom „v jejich hlavě“. Smějí se, a ostatní neví čemu, pláčou, a ostatní neví proč. Pořad, který zrovna poslouchají ve sluchátkách, totiž slyší sami (a společně s nimi ve stejný moment třeba další milion lidí, ale mnoho z nich také o samotě). Takový stupeň intimity nelze nikdy navodit například u audiovizuálních děl, protože i kdyby náhodný kolemjdoucí neslyšel zvukovou stopu, vždy může vidět stopu obrazovou. V případě audia ale do „uší“ posluchače nikdo nahlédnout nemůže (McLeish 2016: 3). I proto by měl tvůrce vždy přesně vědět, kdo je jeho cílovým posluchačem – jsou to mladí intelektuálové, doktoři, chorvatská menšina žijící v Austrálii, děti, nebo zahrádkáři? Pokud tvůrce ví, ke komu zrovna promlouvá, ulehčí mu to mnoho rozhodnutí v průběhu tvorby pořadu. Pro patřičný dopad pořadu je pak lepší také používat konkrétní oslovení posluchače – nikoliv „někteří lidé se možná setkali s problémem...“, ale „možná jste i vy řešili, že...“ (McLeish 2016: 73).

Rozhlasová tvorba má specifickou rozhlasovou gramatiku – hlas, který pouze slyšíme, je zpravidla vnímán citlivěji, než vidíme-li jeho zdroj. Ucho nicméně rychle zapomíná a při delším vnímání jen sluchem podléháme únavě.<sup>15</sup> Proto je potřeba se v rozhlasové tvorbě vyjadřovat v minimu dlouhých souvětí, vztažných vět, přechodníků a podobně. Naopak žádoucí jsou krátké, jednoduché jasné a jadrné věty (Kožík 1940: 20). „Ve vysílání byste nikdy neměli říct nic, co byste neřekli v běžné konverzaci u večeře“<sup>16</sup> (Biewen 2010: 55). Tento způsob vyjadřování je důležitý také proto, že pokud posluchač pořad slyší v proudovém vysílání (nepouští si jej například ve formě podcastu, který si může poslechnout opakovaně), nemá šanci se v poslechu vrátit, nemůže si znovu přehrát to, co mu uteklo. V knize se může vrátit o pár stran zpátky, v proudovém vysílání ale ne (samozřejmě, že v dnešní době už je možné si dokumenty či podcasty pouštět opakovaně, ale mnoho lidí této možnosti nevyužívá). Proto by vše řečené ve vysílání mělo být pochopitelné na první poslech. Pamatovat musíme také na to, že důrazy, které klademe na různá slova, mohou změnit vyznění řečeného (McLeish 2016: 72). Čím více posluchači ulehčíme to, aby vnímal a chápal naše sdělení, tím více jej oslovíme a potenciálně si udržíme i do budoucna. I když se snažíme naši naraci přizpůsobit posluchači tak, aby měl pocit, že jsme tu pouze pro něj, musíme mít stále na paměti, že

---

<sup>14</sup> Samozřejmě to neznamená, že by rozhlas nadále nebyl masmédiem – mluvím zde o způsobu vyjadřování.

<sup>15</sup> Podle Štefana Horského jsme schopni si plně uvědomit přibližně 80 % z toho, co vidíme, avšak pouze 10 % z toho, co slyšíme. V paměti člověk udrží 10 % toho, co si přečte, 20 % toho, co vyslechne, ale až 50 % z toho, co vidí a slyší současně (Horský 1983: 33).

<sup>16</sup> “You should never say a sentence on the air that you couldn’t say in a normal dinner conversation” (Biewen 2010: 55).

rozhlas, ač mluví ke každému soukromě, mluví zároveň ke statisícům. A na rozdíl od televize má v sobě cosi, v čem český teoretik František Kožík viděl závratné možnosti – a sice lidskost (Kožík 1940: 32).

Fakt, že si posluchač rádio často pouští o samotě, je ale zároveň negativní – znamená to totiž, že rozhlas nebo audio pořady<sup>17</sup> nezřídka poslouchá při nějaké jiné činnosti (ať už se jedná o žehlení, chůzi do školy, či posilování). I proto se někdy rozhlas označuje jako druhotné médium<sup>18</sup> (Chignell 2009: 99). To, že mnoho lidí začalo v dnešní době konzumovat audio tvorbu jako „zvukový doprovod primárních činností“, znamená, že pořadu nevěnují takovou pozornost, jakou by si zasloužil. „Poslouchání“ pořadu se v mnoha případech změnilo na pouhé „slyšení“ (Chignell 2009: 101). I proto některé audio pořady obsahují jednoduchou naraci a stále se opakující informace – předpokládají, že posluchač nebude u poslechu plně soustředěný (tématem se více zabývám v kapitole *Podcasty*).

Andrew Crisell se domnívá, že výhodou rozhlasové a audio produkce je fakt, že na rozdíl od televizní a audiovizuální produkce je mnohem levnější. Zmíněné tvrzení mohou podpořit vlastní zkušenosti, neboť již mnoho let působím na volné noze a tvořím pořady jak pro rozhlas, tak pro televizi. Jednomu audio dokumentaristovi stačí pouze přenosný mikrofon, sluchátka a kvalitní střihací program na počítači a je schopen natočit a střihem upravit libovolně dlouhý a komplikovaný pořad.<sup>19</sup> Naopak při audiovizuálním natáčení je většinou zapotřebí několikačlenného štábu, rozličné techniky (kamera, mikrofony, světla...) a postprodukce je zpravidla mnohem složitější – natáčení je tedy i nákladnější. A zatímco při natáčení audio dokumentu bývá často autor tím, kdo drží mikrofon a hlídá si průběh natáčení (i když i zde existují výjimky), při filmovém natáčení se autor snímku, zpravidla režisér, musí spoléhat na schopnosti kameramana, zvukaře a dalších členů štábu, což sice může přinášet nové a zajímavé podněty, zároveň však přístup kolegů nemusí autorovi vyhovovat, někdo může něco splést či pokazit a podobně. Rozhlasové vysílání navíc umožňuje jednodušší putování časem a prostorem – pokud v rozhlase uvedete dokument o Shakespearovi, klidně do něj můžete vložit hrané pasáže stylizované do té doby a jedině, co k tomu potřebujete, je hlas herce a tematická hudba. Pro tvorbu televizního dokumentu na stejné téma byste však potřebovali nákladné

---

<sup>17</sup> V průběhu práce budu místy rozlišovat mezi rozhlasovou a audio tvorbou. Rozhlasová tvorba je určena primárně pro rozhlasové vysílání, zatímco pod audio tvorbu se řadí podcasty, internetové vysílání, zvukové instalace, zvukové koláže a další hraniční útvary, které pro rozhlasové vysílání určeny nejsou.

<sup>18</sup> Rozhlas bývá označován jako druhotné médium proto, že bývá často poslouchán při výkonu jiné primární aktivity. Zároveň je takto ale také označován v porovnání s televizí, která pro mnohé lidi slouží jako primární a důležitější médium (Chignell 2009: 99).

<sup>19</sup> Samozřejmě, že i u tvorby autorského dokumentu nastávají situace, kdy tvůrce není schopen natočený materiál sám zpracovat. U tvorby rozhlasových her, četeb na pokračování a dalších je poté zapotřebí většího týmu než jednoho člověka a tato tvorba celkově podléhá jiným pravidlům.

kostýmy, kulisy, maskérku, vhodné prostředí a podobně. Rozhlasová i televizní dokumentaristika mají vlastní nezaměnitelnou charakteristiku.

Na základě vlastní zkušenosti mohu říct, že výhody rozhlasové dokumentaristiky vidím v jednodušší práci s respondentem. Před kamerou se totiž zpovídaný člověk často tolik neuvolní – má tendence se dívat přímo do objektivu, kontrolovat svůj vzhled i vzhled okolí, má strach z toho, co na to řeknou ostatní, až uvidí jeho tvář v televizi. Před malým rozhlasovým mikrofonem naopak zpovídaní lidé rychle zapomínají, že jsou natáčeni – točit se může klidně potmě a v neuklizeném prostředí. I díky malému množství lidí potřebných u natáčení je možné v těchto chvílích navodit uvolněnější atmosféru než u natáčení s pětičlenným štábem na tři kamery. Nic ze zmíněného samozřejmě neplatí stoprocentně – charakter respondenta může mít na natáčení větší vliv než typ média a podobně. V různých situacích je nicméně natáčení audio dokumentu mnohem jednodušší a přístupnější než natáčení audiovizuálního materiálu – v dnešní době lze kvalitní zvuk natočit i na mobilní telefon, který můžeme jen nenápadně držet v ruce. Na mobil je často možné natočit i kvalitní video, ale natáčející člověk stejně musí vytvořit záběr, v případě více „kamer“ zesynchronizovat materiály, pohlídat si zvukovou stopu... Tímto rozhodně nechci říct, že by audio tvorba byla „lepší“ než audiovizuální tvorba – obě jsou mé lásky. Tvorba audio dokumentů je nicméně v mnoha ohledech méně komplikovaná než práce s audiovizuálním materiálem.

Přesto bych ráda zdůraznila, že audio tvorba není jen „jednoduchým rádiem“. Rozhlas jako takový není jen to, že kdosi něco říká do mikrofonu a občas k tomu zahraje písničku, ale jedná se o svěbytné a dlouhá léta kultivované zpravodajské, publicistické i umělecké médium. Zatímco komerční rádio si vlastně vystačí se dvěma „žánry“, a sice rozhovorem a monologem (Navrátil 2006: 70), a komplikovanějším útvarům se zpravidla nevěnuje, na veřejnoprávních rozhlasových stanicích se objevují další formáty, jako jsou například dokument či rozhlasová hra, a ty (i když je jejich tvorba jednodušší než u audiovizuálních pořadů) jsou mnohdy svou stavbou komplikované a vyžadují mnoho týdnů i měsíců práce. „Dokument funguje nejlépe, pokud se nejedná pouze o dlouhý žurnalistický pořad napěchovaný fakty, ale nefikční drama uvedené na audio jevišti se svými kulisami, charaktery, vypravěčským obloukem, dramatickým napětím a někdy také tichem. [...] Často se cítím více jako režisér na hereckém castingu než jako žurnalista“<sup>20</sup> (Biewen 2010: 148). V celém tomto textu se budu zaměřovat především na dokumentární tvorbu, která, i když je marginální v měřítku toho, co se běžně pro rozhlasové vysílání produkuje, pro mě osobně zůstává vlajkovou lodí audio produkce, a je zároveň něčím, čemu se věnuji i profesně.

---

<sup>20</sup> “The documentary functions best when it is not merely a long piece of fact-jammed journalism, but a nonfiction drama set on an audio stage with scenes, characters, narrative arc, dramatic tension, and even silence. [...] I often feel more like a casting director than a journalist” (Biewen 2010: 148).



Jak v knize *ABC lovců zvuku* uvádí Zdeněk Bouček<sup>21</sup>, dramatického charakteru pořadu se dá dosáhnout mnoha způsoby, například:

- metodou ostrého střihu (za jednou scénou okamžitě, bez jakéhokoli úvodu, následuje další scéna)
- kontrastem (řadíme vedle sebe protichůdné názory, fakta, informace, zvuky...)
- konfrontací
- dedukcí (postup od všeobecného ke zvláštnímu, vyvozování výroku z jiných výroků na základě logických pravidel závěru)
- indukci (srovnání obecného a zvláštního, například celkový dojem z akce a prožitky konkrétních osob)
- zkratkou (hutné postižení časově náročného procesu, rychlé překlenutí nepodstatných míst)
- zrychlováním a zpomalováním děje
- pomlkami
- střídáním napjatých a klidných pasáží
- použitím hudby
- zvukovým odlišením prostorů
- opakováním důležitých pasáží a podobně (Bouček, Rottenberg 1974: 180).

Pro pochopení současné podoby rozhlasové dokumentaristiky je nutné vyjasnit si charakteristiky týkající se tvorby rozhlasových pořadů obsahujících dokumentární prvky. Budu nejprve mluvit o dokumentárním způsobu natáčení, pravidlech v tvorbě, charakteristice či o posluchačské percepci dokumentárních pořadů.

Dokumentární (nebo také nefikční) tvorba patří k nejnáročnějším odvětvím rozhlasové tvorby. Jejím hlavním úkolem je přinášet zprávu o lidech a jejich osudech – její nedílnou součástí je storytelling.<sup>22</sup> „Samozřejmě, že všichni rádi posloucháme příběhy. Máme je rádi už od dětství, kdy nám je naši rodiče vyprávěli při uspávání. *Bible* je plná příběhů. Pohádky jsou plné příběhů. Hollywood je plný příběhů. Potřebujeme sledovat lidi v pohybu a při řešení problémů. Když mají vítr v zádech, či naopak proti sobě. A jak se vypořádávají s překážkami a někdy nad nimi zvítězí, a jindy zase prohrají. O to v životě jde,“<sup>23</sup> soudí oceňovaný belgický rozhlasový tvůrce a teoretik Edwin Brys

---

<sup>21</sup> Zdeněk Bouček (1941 Československo – 2005, Česká republika) byl reportér, dokumentarista, režisér, teoretik, publicista, lektor, zástupce České republiky v EBU, spoluzakladatel SRT (Sdružení pro rozhlasovou tvorbu). Boučkův podrobnější životopis je součástí příloh této práce.

<sup>22</sup> Storytelling je ve zkratce řečeno vyprávění příběhů. Zároveň se jedná o specifickou divadelní disciplínu, která využívá mnoha druhů cvičení, her, a především představivosti vypravěčů (interpretů příběhu). V tomto textu ovšem tento pojem nepoužívám v divadelním kontextu.

<sup>23</sup> “Yes, of course we all like to hear stories. From our childhood when we were put to the bed by our parents, we like stories. *The Bible*, full of stories. Fairy tales – full of stories. Hollywood – full of stories.

(OH Brys 2017). Mnoho populárních příběhů (ať už ztvárněných filmově, či rozhlasově) je navíc založeno na reálných událostech, což pro posluchače a diváky zvyšuje jejich přitažlivost. Publikum zajímá zpracování příběhů, které se skutečně staly – a tím více, pokud některé z těch příběhů působí fantaskně nebo nereálně. A zatímco v televizi a filmu jsou vzhled postav (vzhled herců), síla jejich emocí (jak je herci ztvárňují) i prostředí, ve kterém se příběh odehrává (kulisy), již dané a neměnné, při poslechu audio nahrávek si posluchač může jednotlivé složky domýšlet a dotvářet ve své fantazii. Česko-německý autor Helmut Kopetzky<sup>24</sup> tvrdí, že audio dokument nikdy nezanikne právě díky možnosti posluchačské vizualizace mluveného slova, a tím vlastně i spoluúčasti posluchačů na pořadu (Kopetzky 2014).

V teoretických reflexích se zhruba od 60. let 20. století objevují různé definice toho, co je to rozhlasová dokumentaristika. Běžné je tvrzení, že dokumentární tvorba a žánry, které pod ni spadají, by měly být především objektivní: „Dokument usiluje o vyváženost a objektivitu, autor zůstává v pozadí představeného tématu“ (Hanáčková 2016: 18). Koncept objektivnosti by sám vydal na další disertační práci, nicméně je důležité zdůraznit, že stoprocentní objektivita neexistuje.<sup>25</sup> Všechna rozhodnutí, která jakýkoliv historik, dokumentarista či vědec učiní ve svém „objektivním výkladu či pojednání“, jsou učiněna právě jím, a proto se také stávají pouze subjektivním výběrem z reality. I když se kdokoliv může snažit popsat realitu co nejpřesněji, vždy opomene některé detaily – protože je v tu chvíli nepovažuje za podstatné, zapomene na ně nebo u nich prostě nebyl – a tím realitu deformuje.<sup>26</sup> „V tomto postmoderním věku<sup>27</sup> bychom měli chápat, že neexistuje absolutní a objektivní pravda – a rozhodně ne taková, kterou bychom mohli nasát pomocí mikrofonu, zabalit do perfektního ranečku zvukové reality a naservírovat ji posluchači. Každý krok, který tvůrce provede, je předmětem sporu. Informovat [např.

---

Yes, we need to see people move and be struggling against, or having the wind in the back or the wind against one. And having obstacles in life, and we like to see how they are stronger than the obstacle sometimes, and sometimes they are losers. It's all in the life” (OH Brys 2017).

<sup>24</sup> Helmut Kopetzky (\*1940, Československo) je rozhlasový tvůrce i teoretik, který mimo jiné blíže spolupracoval se Zdeňkem Boučkem, významným českým dokumentaristou. Narodil se v Šumperku, ale jeho rodina se brzy přestěhovala do Německa, kde později začal působit také jako žurnalista, redaktor a dokumentarista. I přesto, že Kopetzky primárně působí v Německu, československé kořeny mají vliv na jeho tvorbu.

<sup>25</sup> Tématem se zabírá například Pierre Bourdieu ve svých *Pravidlech umění* nebo z historického hlediska také Hayden White v knize *Tropika diskursu: Kulturně-kritické eseje* (například kapitola *Interpretace v historii*).

<sup>26</sup> Na druhou stranu ale není důležité zaznamenat všechny detaily. Pravdu můžeme zobrazit také tím, že vybereme jeden důležitý detail, na kterém vše demonstrujeme. Jde přece především o pochopení pravdivé podstaty tématu a nalezení způsobu, jak ji zvukem zprostředkovat.

<sup>27</sup> Citovaný text vznikl v roce 2010. Dnes se ale říká, že žijeme v době postfaktické (tyto řádky vznikají v roce 2020) a pojem „objektivní pravda“ je ještě diskutabilnější. Je nutné pamatovat na to, že ne všechny takzvané pravdy mají stejnou platnost – je potřeba si ověřovat fakta, neboť pouze ta nám pomáhají se přinejmenším domluvit na „společném základu“ při určování pravdy.

prostřednictvím dokumentů – pozn. autorky] znamená rozhodovat se, rozhodovat se a rozhodovat se“<sup>28</sup> (Biewen 2010: 5). „V českém kontextu trvalo déle než jinde připustit možnost, že subjektivní pohled neznamená pohodlnost autora, který si odmítá nebo není schopen zajistit názor protistrany a vyvážit argumentačně pozice respondentů svého pořadu. Dědictví totalitního myšlení vyvolávalo dojem, že subjektivní pohled lze vložit do non fikčního díla jaksi dodatečně, jako doplněk, sdělení vlastního názoru na představený problém“ (Hanáčková 2016: 11).

Každý dokumentarista (či jakýkoliv jiný autor) má v rukou obrovskou moc – může střihem poupravit výpovědi svých respondentů tak, aby měly třeba i opačné vyznění či aby šly proti skutečnému názoru respondenta. Manipulace s materiálem, a následně i posluchačem, je velmi jednoduchá a snadno zneužitelná, zároveň však neetická a autor by se jí rozhodně neměl dopouštět. Každý střih v materiálu nese svůj význam a automaticky mění reálný čas událostí, ve kterém byly natočeny. Autor by si měl vždy dávat pozor na to, v jakém kontextu střih vytvořil, ať už se jedná o střih v mluveném slově, nebo ve zvuku, neboť nejen slova, ale i zvuky mají svou výpovědní hodnotu a „žádný zvuk není nevinný“ (Biewen 2010: 98).

Účel sestřihávání materiálu by měl být jeden z níže uvedených:

- Přeskupení natočeného materiálu do více logické posloupnosti
- Odstranění nezajímavých, opakujících se nebo technicky nevyhovujících pasáží
- Zkrácení díla<sup>29</sup>
- Vytvoření nové kreativní kompozice mluveného slova, hudby, zvuků a ticha (McLeish 2016: 44).

Pojmy jako „pravda“ a „realita“ jsou ve spojitosti s dokumentaristikou problémové. Dosažení „úplné pravdy“ je v dokumentu takřka nemožné, i když se zmíněné stále často uvádí jako hlavní motivace dokumentaristů. Dokumentární pořady totiž závisí na pořízeném materiálu, na pravdivosti tvrzení, která se k autorům dostanou (Chapman 2009: 4), navíc respondent vždy na mikrofon sděluje pouze „svou“ pravdu, a tedy tato pravda je relativní. Podle McLeishe je každý respondent nevyhnutelně ovlivněn svým věkem, prostředím, kulturou, dobou, ve které žije a podobně. Rozhlasový

---

<sup>28</sup> “In this postmodern age, we’re supposed to understand that there is no absolute, objective truth ‘out there’ – certainly not one that we can vacuum up through a microphone, assemble into a perfect bundle of sonic reality and transmit to the listener. Every choice the producer makes is subject to dispute. [...] To report is to decide, and decide, and decide” (Biewen 2010: 5).

<sup>29</sup> Pro zkrácení díla a mnohdy i lepší plynulost výpovědi se odstraňují například otázky reportéra či pauzy mezi výpověďmi a slovy. Nejběžnější chybou se stává odstranění nádechů respondenta pro zrychlení jeho výpovědi. Mluvené slovo pak ale nezni přirozeně a uvěřitelně (McLeish 2016: 44).

tvůrce by ale měl „číst pravdu mezi řádky“ – hledat ji ve výpovědích respondentů, i když je třeba v rozporu s jejich tvrzením. Problémem zůstává, že v konečném důsledku se dokumentarista musí spoléhat na to, co mu řeknou jeho respondenti a jakým způsobem jednají (i když to často nemusí být založeno na objektivní pravdě). V dnešní době je tentýž člověk pro někoho teroristou, zatímco pro souseda může být „bojovníkem za svobodu“. Proto je důležitá motivace dokumentaristy. Sám by si měl před tvorbou každého pořadu zodpovědět otázku – PROČ chce dané téma zpracovat a proč zrovna tímto způsobem. Jde mu o to vypovědět pravdu, nebo chce spíše poukázat na nějaké konkrétní téma? (McLeish 2016: 65)

Často se stává, že i když má tvůrce svou motivaci předem přesně promyšlenou, příběh se začne odvíjet jiným směrem, protože se pořád jedná o dokumentaristiku – a životy lidí (na rozdíl od hraného scénáře) naplánovat nemůžete. „Pomáhá mi, když se mě někdo zeptá ‚Co se stalo?‘ A pak se zaměřím na to, jak na tu otázku odpovím. Kerouac řekl: ‚Všechno, co jsem napsal, byla pravda, protože jsem věřil tomu, co jsem viděl‘“<sup>30</sup> (Biewen 2010: 29).

Tím se zabývá už Josef Maršík<sup>31</sup> ve svém *Výběrovém slovníčku termínů slovesné rozhlasové tvorby*: „Rozhlasový dokument není jen pasivní zvukovou fotografií reality, ale obsahuje také subjektivní prvky. Vyplynají z autorova tvůrčího přístupu k tématu, např. k výběru faktů (archivních mgf. záznamů, citátů z písemných materiálů, svědeckých výpovědí apod.), k jejich uspořádání, interpretaci a k hledání nových vztahů a souvislostí. Subjektivní prvky obsahují rovněž samy dokumenty, např. archivní záznamy výpovědí osob“ (Maršík 1999: 9).

V předmluvě k českému vydání knihy *Úvod do dokumentárního filmu*, kterou napsal americký teoretik Bill Nichols, se Andrea Slováková a Petr Kubica zamýšlejí nad předsudky, se kterými se dokumentární tvorba musí vypořádávat. Obecně si lidé myslí, že dokument „ctí fakta, vypráví o skutečných lidech a o tom, co se skutečně stalo. Ale pravda ještě neznamená vnitřní pravdivost a autenticita nemusí být předpokladem věrohodnosti“ (Nichols 2010: 9). Podle Billa Nicholse<sup>32</sup> nesmíme k dokumentům přistupovat s vlastními strnulými definicemi, ale aktivně vnímat neustále se vyvíjející pojetí dokumentu a dynamickou povahu tohoto žánru. Dokument podle Nicholse není kopií světa, ale jeho svrchovanou reprezentací (Nichols 2010: 9).

---

<sup>30</sup> “For me it helps to have someone ask: ‘What happened?’ and then pay attention to how I answer the question. Kerouac said: ‘Everything I wrote was true because I believed in what I saw’” (Biewen 2010: 29).

<sup>31</sup> PhDr. Josef Maršík, CSc. (\*1948, Československo), se věnuje teorii a praxi rozhlasové žurnalistické tvorby.

<sup>32</sup> Bill Nichols (\*1942, USA) je americký kritik a teoretik, který se zabývá především studiem filmové dokumentaristiky. Jako první se zasadil o aplikaci moderní filmové teorie na dokumentární tvorbu, a díky jeho práci jsou dnes studia zabývající se filmem uznána za akademickou disciplínu.

Ve snaze zachytit co nejaktuálnější fakta se může někdy stírat hranice mezi dokumentární tvorbou a publicistikou (v zahraničí označovanou jako *current affairs*<sup>33</sup>). Druhé zmíněné by však mělo obsahovat více žurnalistických prvků, informací a investigativního přístupu autora. Publicistika se zabývá především klíčovými aktuálními tématy ovlivňujícími širší společnost. Dokumentární tvorba se naopak často (i když to není pravidlem) věnuje detailům z každodenního života a intimním zpovědím či je emočně zabarvená.

I když žurnalistika není totožná s dokumentaristikou, domnívám se, že i v dokumentaristice je možné uplatnit tato žurnalistická pravidla – žurnalista by měl:

- ctít objektivní pravdu a realitu
- zodpovídat se společnosti
- dodržovat profesní integritu
- umožnit společnosti přístup a participaci
- respektovat soukromí a ctít lidská práva
- respektovat zájmy lidu a demokratických institucí
- zajímat se o morální principy a dodržovat je, respektovat kulturní diversitu a podobně (McLeish 2016: 64).

Přesto, že při tvorbě žurnalistických a dokumentárních pořadů mohou platit podobná pravidla, výsledná díla se od sebe liší. V dokumentární tvorbě není výjimkou, že tvůrce sleduje svého respondenta dlouhodobě a materiál, se kterým pracuje, je časově sáhodný. Tvůrce tím umožňuje respondentovi představit se posluchačům komplexně, jít do hloubky, pozastavit se nad konkrétními tématy. Tvorba rozhlasového dokumentu zpravidla trvá déle než tvorba žurnalistického příspěvku, který se často točí o aktuálním dění, a proto ani prodleva při jeho tvorbě není žádoucí. Čas a péče, která je v dokumentaristice dílům věnována navíc, je pak na výsledném formátu rozpoznatelná (Biewen 2010: 7).

Kvůli tomu, že se v souvislosti s dokumentem často objevují pojmy jako „fakta“, „objektivita“ a „věcnost“, může takové označení pořadu posluchače (či diváky v případě filmového dokumentu) odradit. Obecně se lidé mnohdy domnívají, že dokumentární tvorba znamená něco didaktického, popisného, nezáživného. Něco, co vyžaduje vysokou míru soustředění – a co tedy není vhodné k běžnému poslechu či volnočasové projekci. Z pozice tvůrce dokumentů mohu říct, že se často setkávám s tím, že potenciální posluchači či diváci označí dílo za tematicky zajímavé a že „se na ně těší“, ale „poslechnou si ho později, až na to bude vhodná chvíle“, protože „teď se nemohou plně

---

<sup>33</sup>Current affairs je označení pro publicistické aktuální reportáže z místa dění, které obsahují dokumentární prvky, ale měly by být hlavně faktické. Na mezinárodní soutěži *Prix Europa*, kterou se budu zabývat v dalších kapitolách této práce, existuje samostatná soutěžní kategorie Current Affairs.

soustředit“. Tato hledání vhodné chvíle pak vedou k tomu, že si dokument neposlechnou nikdy. Rovnou totiž předpokládají, že poslech něčeho takového vyžaduje intelektuální vypětí – které ale velká část publika po celém dni v práci vynakládat nechce... Publikum se chce bavit. I přesto má v sobě dokumentaristika něco lákavého – možnost nahlédnout do životů jiných je, a vždy byla, něčím vzrušující. Z mého pohledu, aby o tento prvek nebylo ochuzeno většinové publikum, které shledává klasickou dokumentární tvorbu nedostatečně zábavnou, vznikly reality show. V těch divák vlastně sleduje dokumentární materiál a proniká do životů různých lidí – stejně jako v klasické dokumentární tvorbě. Na rozdíl od dokumentů jsou ale reality show většinou vytvořeny pouze pro zábavu publika a s autentičností a objektivitou je v nich významně manipulováno. Autorům mnohdy nejde o to, aby nějaké téma prozkoumali a objevili, ani aby rozpoutali veřejnou debatu, ale hlavně aby šokovali a bavili.<sup>34</sup>

„Kolem roku 1998 jsme zakládali American RadioWorks – novou platformu rozhlasových dokumentů pro veřejnoprávní vysílání. Manažer jedné velké stanice nám udílel rady ohledně marketingu a kladl nám na srdce, abychom své pořady rozhodně neoznačovali za dokumenty. To je prý jistá smrt. Stanice je nebudou chtít vysílat. Dramaturgové se budou bát, že přijdou o velké množství posluchačů, budou si představovat, jak posluchači po celé zemi přeladují jinam. Říkal nám: Raději to nazvěte ‚speciál‘, ‚speciální reportáž‘ nebo ‚zvukový spektakl‘..., vlastně jakkoliv, jen ne ‚dokument‘!“<sup>35</sup> vzpomíná John Biewen<sup>36</sup> v úvodu ke knize *Reality Radio: Telling True Stories in Sound* (Biewen 2010: 1). „Tato rada byla pochopitelná, i když zastaralá. Je ale pravda, že ve dvacátém století výraz ‚dokument‘ mnoha lidem evokoval vzpomínky na historické filmy, které museli povinně sledovat ve škole... s bradou opřenu o ruce, s očima zamřzenýma, pokud je vůbec udrželi otevřené... kdy vypravěč bez emocí popisoval svým nesnesitelně nízko položeným hlasem pohyb stáda“<sup>37</sup> (Biewen 2010: 1).

---

<sup>34</sup> Samozřejmě nechci toto téma bagatelizovat, existují také různé reality show s dokumentárním přesahem, nicméně většinově není hlavním cílem reality show poznání, nýbrž zábava.

<sup>35</sup> “Around 1998 [...] we were getting ready to launch American RadioWorks, a new documentary production unit for the public radio system. [...] A manager at a major station offered us some marketing advice. Whatever you do, he said, don’t call these shows documentaries. That’s instant death. Stations won’t air them. Program directors will fear mass abandonment by their audiences; they’ll imagine the twisting of radio dials across the land. Call it a ‘special’, or ‘a special report’. A ‘sonic extravaganza’, or something. Anything but a ‘documentary’!” (Biewen 2010: 1).

<sup>36</sup> John Biewen je rozhlasový režisér, žurnalista, dokumentarista a teoretik, rozhlasu se věnuje již více než třicet let. Momentálně působí v Center for Documentary Studies na Duke University v Severní Karolině, USA.

<sup>37</sup> “This advice was understandable, if outdated. To a lot of people back in the twentieth century, the word ‘documentary’ evoked memories of films watched from a schoolroom desk, chin propped on folded arms, eyes glazed if open at all. [...] The herd’s movements described dispassionately by that narrator with the impossibly low voice” (Biewen 2010: 1).

Současně se zde ale otevírá prostor pro polemiku – přestože většinové publikum dokumentární tvorbu masově nevyhledává, mezi mládeží se tento žánr začíná v posledních letech těšit čím dál větší oblibě, a to ve všech podobách. Souběžně s vývojem nových technologií a způsobů poslechu (podcasty a podobně) se posluchačské pole rozšiřuje. Na serverech jako YouTube, Facebook, Vimeo, Instagram a dalších se poslední dobou často objevují mockumenty, kvazi dokumenty, semi dokumenty, pseudo dokumenty a další formáty,<sup>38</sup> které zpracovávají neotřelé náměty formou přístupnou mladším generacím. Za tvůrce odnože dokumentárního formátu lze považovat také youtubery,<sup>39</sup> kterých je v posledních letech čím dál více. V dnešní době nových médií, mezi která se řadí internetové vysílání, podcasting, mobilní vysílání a mnohé další cesty, už zkrátka technologie a způsob šíření informací nehraje takovou roli – tím nejpodstatnějším zůstává obsah (Polák 2006: 10). „Internet s téměř nulovými distribučními náklady a jedinečnými formami sdílení projevů individuálního entuziasmu spolu s rostoucím hladem po svěžích úhlech pohledu a alternativních vizích dávají dokumentární formě možnost i nadále sílit a vzkvétat,“ domnívá se Bill Nichols (Nichols 2010: 22).

Při experimentování, tvoření nových formátů, ale i při tvorbě těch klasických je potřeba myslet na to, co rozhlasový veterán Bill Bunbury označuje za „poslouchatelnost“. Uvádí, že ho při tvorbě příběhu nejvíce zajímá, jak bude pořad nakonec znít. Nesnaží se tvořit žurnalistiku, ale ani umění pro umění. Chce, aby byl způsob sdělení informací efektivní a aby byli posluchači schopni a ochotni informace přijmout. Příběh zkrátka musí být vyprávěn stravitelnou formou (Lindgren, McHugh 2013: 106).

V České republice roste popularita rozhlasových dokumentů a zvětšuje se množství rozhlasových cyklů, ve kterých jsou dokumenty pouštěny,<sup>40</sup> a běžný posluchač má díky tomu větší šanci narazit při proudovém poslechu právě na dokument. Dokumentaristé se u nás také začínají více prezentovat na sociálních sítích<sup>41</sup> a v roce 2017 mimo jiné proběhla fúze *Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů MFDF Ji.hlava* a celostátní soutěžní přehlídky rozhlasových dokumentů *REPORT* (tématem se více zabývám v podkapitole *Češi na IFC a vznik soutěžní přehlídky REPORT*). Díky tomu se

---

<sup>38</sup> Mockument = film, který dokumentární formou prezentuje fiktivní události jako skutečné; semi dokumenty = filmy, ve kterých je částečně použit dokumentární materiál.

<sup>39</sup> Youtuber je označení pro jedince, který nahrává na sociální síť YouTube videa, ve kterých sám vystupuje a vyjadřuje se v nich k nějakým tématům nebo je naplňuje vlastním obsahem. Cílem je zaujmout diváka a předat mu konkrétní sdělení či ho pobavit. Jako youtuber se označuje někdo, kdo na internet nahrává videa opakovaně.

<sup>40</sup> Například *Radiodokument* na ČRo Vltava, *Dokument* na ČRo Dvojce, *DokuVlna* a *Dokumoment* na Rádiu Wave, *Dokument* na ČRo Plus, již ukončený cyklus *Dobrá vůle* na ČRo Dvojce a další.

<sup>41</sup> Na Facebooku si čeští dokumentaristé založili skupinu s názvem AudioDokument žije, kde propagují svou aktuální tvorbu a diskutují o palčivých tématech.

rozšířilo povědomí filmového publika navštěvujícího *Ji.hlavu* o rozhlasovém dokumentu a popularizovala se audio tvorba. Mezi prvními reakcemi mladších návštěvníků *Ji.hlavu 2017* se objevily postřehy, že rozhlasový dokument je pro ně něco jako „underground“, a proto se jím mladé publikum cítilo přitahováno. Samozřejmě, že tyto názory nejsou příliš relevantní, na druhou stranu z nich plyne, že rozhlasové dokumenty mohou u mladé generaci rezonovat a zájem o ně se do budoucna může zvyšovat. „V jednadvacátém století už výraz *dokument*, alespoň pro posluchače veřejnoprávního rozhlasu, neevokuje zvukový ekvivalent růžičkové kapusty. Právě naopak – dokumentární tvorba je vlastně skoro cool,“<sup>42</sup> glosuje ve své knize Biewen (Biewen 2010: 3). Pokud se tedy komunita rozhlasových dokumentaristů nezapouzdří a bude se nadále rozvíjet a rozšiřovat, může se žánr stát obecně známým a mít také větší dosah.

Rozhlasový dokument se v některých zemích označuje jako feature. Rozkolísanou terminologií se zabývalo již mnoho teoretiků (v České republice především Andrea Hanáčková). Praktici se však otázkou názvosloví příliš nezaobírají: „Mezi rozhlasovým dokumentem a featurem dnes není žádný rozdíl,“<sup>43</sup> domnívá se jeden z předních rozhlasových tvůrců Peter Leonhard Braun (OH Braun 2017). Jeho pohledem na vývoj dokumentární tvorby se budu zabývat dále v textu. Nyní považuji za nezbytné uvést základní charakteristiku pojmů dokument a feature tak, jak ji lze najít v odborných publikacích, neboť teoretici (a praktici<sup>44</sup>) z oboru radio studies považují oba žánry za svébytné, i když pojmy často (stejně jako Braun) směšují.

## 2.1 ROZHLASOVÝ DOKUMENT

### 2.1.1 TERMINOLOGIE

Jedna z prvních definic Johna Griersona, který se ve třicátých letech dvacátého století snažil vystihnout podstatu filmového dokumentu, zní, že dokument je tvůrčím zpracováním skutečnosti. Dokumentární forma tedy vyvažuje tvůrčí vizi respektem k žitému světu, tedy ke světu, ve kterém se pohybujeme a který je inspirací pro dokumentární tvorbu (Nichols 2010: 26). „Dokument není ani fikční invencí, ani faktickou reprodukcí, avšak čerpá z historické reality, odvolává se na ni a zobrazuje ji ze specifické perspektivy,“ uvádí Bill Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* (Nichols 2010: 27). Akademici zabývající se rozhlasovým dokumentem se někdy obrací k definicím, které byly původně určeny pro dokumentární filmy. Kromě formy média by

---

<sup>42</sup> “Here in the twenty-first century, the word ‘documentary’, at least to public radio listeners, has come to evoke something other than sonic Brussels sprouts. It’s come to stand for something almost cool” (Biewen 2010: 3).

<sup>43</sup> “There is no difference between feature and documentary today” (OH Braun 2017).

<sup>44</sup> Poměrně mladý obor „radio studies“ jsou souhrnný název pro studia zabývající se rozhlasem. Jeho ještě mladším odvětvím jsou studia rozhlasové dokumentaristiky. Většina prací vznikajících v tomto odvětví je tvořena praktiky, kteří reflektují vlastní tvorbu, a akademiky, kteří sledují produkci konkrétních autorů.



tyto definice měly být platné i pro audio tvorbu. Rozhlasová tvorba ovšem nese také velké množství specifík, o kterých se v akademických pracích věnovaných audiovizuální tvorbě nepíše – ta povětšinou zkoumají praktici v oboru.

Jak uvádí Josef Maršík, slovo dokument pochází z latinského „documentum“, což je svědectví, důkaz, doklad, poučení, a z „document“, anglického a francouzského výrazu pro listinu, dokument a podobně (Maršík 1999: 9). V dokumentární tvorbě by se neměly objevovat nepodložené informace a přílišné alegorie. Podrobnější analýzou se zabývají autoři Barbora Osvaldová a Jan Halada ve své *Encyklopedii praktické žurnalistiky*. Uvádějí, že dokument je:

1. písemný, zvukový nebo obrazový doklad (zápisek, list, noviny, časopisy, kniha, výstřížek, záznam<sup>45</sup>) podávající důkazy o osobách, jevech, událostech nebo o době obecně a osvědčující jejich pravdivost. Dokumenty by měly být ověřené z oficiálního pramene nebo ze dvou nezávislých zdrojů;

2. v audiovizuální tvorbě obecné označení pro všechny druhy a žánry (filmové, televizní, video aj.) založené na principu dokumentárního zobrazování skutečnosti metodou přímé a konkrétní svědecké výpovědi v podobě autentického, průkazného a faktograficky co nejpřesnějšího obrazu a zvuku (Halada 2002: 57). Podle Maršíka je dokument v tomto významu „obecné označení skupiny žánrů uplatňujících jako základní tvůrčí princip zaznamenání autentického zvukového svědectví o osobách a událostech“ (Maršík 1999: 9).

Samostatný žánr charakterizuje také reportérka a dramaturgyně Blanka Stárková, pro kterou rozhlasový dokument není svědectvím či záznamem verbální nebo zvukové reality, ale označením širokého rozhlasového žánru, který z předchozích obsahů vychází, ve stejné chvíli se však vyznačuje velmi vysokou mírou záměrné autorské organizace zvukového materiálu a vědomou kompozicí více strukturních prvků, z nichž každý má v celku díla zřetelnou sémantickou funkci (Stárková 2005). Maršík zároveň připouští, že rozhlasová dokumentaristika na rozdíl od publicistických postupů podřizuje autorův subjekt ve prospěch objektu. Dokument by tedy měl být především autentický a sílu jednotlivých materiálů je možné zdůraznit střihovou skladbou či komentářem –

---

<sup>45</sup> František Horvat ve svém pojednání *Zvukové dokumenty a rozhlasové vysílání* rozděluje zvukový dokument a zvukový záznam takto: *Zvukový záznam* = vše, co se kdy odvysílalo, pokud se nejedná o živé vysílání, při kterém se záznam nepořizuje (ovšem dnes se záznam pořizuje pro kontrolní účely vždy). *Zvukový dokument* = pouze část z těchto záznamů, vybraná redaktorem či pracovníkem archivu podle určitých kritérií, která se na takový výběr aplikují (především hledisko trvalé historicko-dokumentární a umělecké hodnoty pro potřeby vysílání a pro historiografické či studijní důvody). Zvukový dokument je tedy každá výjimečná myšlenka, jev či událost zaznamenaná, zakonzervovaná a znovu reprodukovatelná prostřednictvím technického zařízení, a vzniká během procesu hodnocení a výběru zvukových záznamů (srov. Oríšek 1983).

dokumentární materiál se totiž vždy stříhem atomizuje na menší části, které se vzápětí spojí dohromady v novém pořadí vytvářejícím celistvý, významově přesnější program.

Podle Pavla Káchy je rozhlasový dokument žánr, který lze na první pohled zaměnit s publicistickým pásmem, ale vystupuje u něho výrazněji objektivizovaný přístup k materiálu. Autor by se podle něj měl stát spíše zprostředkovatelem děje, který do finálního tvaru organizuje rozhlasový i jiný materiál (rozhlasové záznamy, písemné dokumenty, dobovou hudbu a podobně) tak, aby podal pokud možno objektivní svědectví o nějakém ději, který se odehrál v minulosti. Z tohoto tvrzení nicméně plyne, že v plynoucím čase nabývají vlastnosti dokumentu vlastně všechny části rozhlasového vysílání, pokud jsou zaznamenány a uloženy. Důležitým rysem rozhlasové dokumentaristiky je ale umění výběru reprezentativních vzorků a pramenů (zvukových i slovesných dokumentů, autentických výpovědí aktérů...) a jejich co nejpůsobivější interpretace, což je úkol pro autora – dokumentaristu. Rozhlasový dokument vznikne teprve pečlivou a trpělivou prací autora. Emotivní náboj dokumentu by neměl být dodáván „vnějšími prostředky“ (jako jsou hudba a herecký projev), ale především způsobem využití a prezentací autentických dokumentárních prvků (Navrátil 2006: 75).

Americký kritik Bill Nichols se ve své práci sice zabývá především filmovou dokumentaristikou, přesto lze jeho definice uplatnit i na audio dokumenty. Nichols přináší typologii filmové dokumentární tvorby a šest hlavních modů, podle kterých tvůrci pracují. Jak v předmluvě k českému vydání Nicholsovy knihy *Úvod do dokumentárního filmu* uvádí Andrea Slováková, Nicholsovo myšlení je systematické a nezapomíná na etické otázky. Analýza postupu vytváření dokumentárního díla je pro něj základnou pro popis rámců tvorby, etiky i vnímání.

Tyto módy je možné uplatnit také na audio tvorbu. Jedná se o:

- **POETICKÝ MODUS:** klade důraz na asociace, hudební a rytmické aspekty, popisné pasáže a též formální uspořádání. Tento modus se přibližuje experimentální, osobní a avantgardní tvorbě;
- **VÝKLADOVÝ MODUS:** klade důraz na slovní komentář a argumentativní logiku – právě tento modus si lidé většinou spojují s pojmem „dokument“;
- **OBSERVAČNÍ MODUS:** klade důraz na přímou účast v každodenním životě pozorovaných subjektů;
- **PARTICIPAČNÍ MODUS:** klade důraz na interakci mezi autorem a subjektem (natáčejí se zejména rozhovory či ještě bezprostřednější formy spoluúčasti, od konverzací po různé provokace, často bývá doprovázen archivním materiálem k prověření historických témat);
- **REFLEXIVNÍ MODUS:** upozorňuje na předpoklady a konvence vládnoucí

dokumentární tvorbě, prohlubuje naše vědomí vykonstruovanosti filmové či audio reprezentace skutečnosti;

- **PERFORMATIVNÍ MODUS:** klade důraz na subjektivní či expresivní aspekt vlastního vztahu tvůrce k subjektu, snaží se tento vztah přiblížit publiku (odmítá představy o objektivitě a soustředí se na vyvolávání asociací a dojmů). Díla natočená v tomto modu se v některých rysech shodují s díly experimentálními, osobními a avantgardními, upřednostňují však emocionální a společenský vliv na diváka (Nichols 2010: 50).

Nichols uvádí, že dokumenty „nabízejí sluchovou [...] podobu či reprezentaci některé součásti žitého světa. Zastupují či reprezentují názory jedinců, skupin a institucí. Vyjadřují dojmy, činí návrhy, shromažďují argumenty či nabízejí své vlastní perspektivy, a to tak, aby nás přiměly přijmout jejich názor“ (Nichols 2010: 62).

### 2.1.2 CHARAKTERISTIKA

Ve 20. a 30. letech 20. století vznikalo množství vzdělávacích rozhlasových pásem, která často bývají spojována s prvními rozhlasovými dokumenty. Ještě několik desítek let poté ale zdaleka neměl rozhlasový dokument takovou podobu, jakou známe dnes. Rozhlasový dokument by podle Andrey Hanáčkové měl být „postaven výhradně na faktech, prezentovaných buď respondenty, citací odborné literatury, nebo archivními záběry. Autorský přístup je prezentován skrze výběr tématu, akcentaci důležitých faktů, stříhovou skladbu. Autor se však zdržuje komentářů a průvodní slovo omezuje na minimum nebo ho zcela eliminuje“ (Hanáčková 2010: 187). Jednoduše řečeno má být dokument věcný a vyvážený, založený na faktickém popisu reality zprostředkovaném především pomocí rozhovorů, pozorování a aktualizace (Hanáčková 2016: 19). S tím se pojí nejen několik různých autorských přístupů, kterými se budu zabývat dále v textu, ale také několik způsobů dokumentárního natáčení, které rozebírá Halada a Osvaldová:

- natáčení bezprostřední, autentické a reportážní zpravidla jedinečných a neopakovatelných událostí, do jejichž průběhu nemůže autor nijak zasahovat, ani je upravovat;
- natáčení upravené, rekonstrukční snímání, jemuž předchází obvykle důkladné studium materiálu a promyšlený přístup k zobrazení jevu, včetně účelné úpravy, rekonstrukce či inscenace jeho důležitých momentů, aniž by byla přítom deformována jeho autenticita a pravdivost;
- stříhový postup využívající archivní obrazové a zvukové materiály (statické i kinetické, mnohdy nově objevené amatérské záběry nebo zatím nepublikované odtajněné dokumenty) k novému pohledu a hodnocení historických událostí doby (Halada 2002).

Podle Hanáčkové mohou být v dokumentu použity herecké hlasy, nicméně ty slouží k tomu, aby promlouvaly maximálně věcně a v minimální stylizaci. Dramatičnosti

dosahuje autor nikoliv pomocí emotivních hereckých projevů, ale díky kompozičním prvkům nebo prostřednictvím archivních záběrů. Ty lze používat různými způsoby – a sice buď podle tzv. „dvojtečkové dramaturgie“, ve které hlasatel uvede dané téma, jméno účinkujícího, ohlásí konkrétní archivní snímek a poté pustí daný záběr, nebo jako dramatické prvky bez vysvětlujícího moderátorského slova, čímž může vzniknout působivý zvukový obraz (Hanáčková 2010: 39).

Základní metodou (a žánrem) v rozhlasové práci, stejně jako v dokumentární tvorbě, je tedy rozhovor. Metoda otázek a odpovědí je odedávna tím nejrychlejším a nejsnazším způsobem, jak získat informace. Existuje mnoho typů rozhovorů (prostý/informativní, reportážní, anketa, informativní telefonát, rozhovor ve studiu, telefonický rozhovor, beseda, interview a další) s různou informační hodnotou. Každý člověk snad každý den sám absolvuje hned několik rozhovorů (v tomto kontextu nenatáčených) – ať už se jedná o rozhovory o počasí nebo o tom, že u obchodu byla opět fronta. Tyto rozhovory ale mívají poměrně mizivou informační hodnotu a často nejsou vedeny za cílem zjištění nějaké nové informace. Rozhovory za tímto účelem totiž vyžadují poctivou přípravu a řídí se podle různých zásad (Navrátil 2006: 71). Tazatel by měl být při rozhovorech stoprocentně soustředěný.

Přesto, že bez rozhovoru by většina dokumentaristické tvorby nemohla vzniknout (neboť i když jsou otázky reportéra třeba vystříženy a ve výsledném díle se nakonec neobjeví, většinou slouží jako výchozí bod pro odpovědi respondenta), existují i specifické zvukové pořady, ve kterých je použito jen malé množství mluveného slova, nebo monologické útvary, při jejichž tvorbě rozhovory nehrají tak významnou roli.

Pravidla, podle kterých jsou rozhlasové dokumenty tvořeny, se neustále vyvíjejí, avšak výše jsem uvedla zažitě definice, které se mohou v průběhu let proměňovat, ale jejich podstata stále platí. Zmíněným se více zabývám v kapitole *Témata diskuzí na IFC*.

## **2.2 ROZHLASOVÝ FEATURE**

### **2.2.1 TERMINOLOGIE**

Feature je žánr, který doposud nenašel adekvátní české pojmenování. Jedná se o specifický rozhlasový tvar, ve kterém jsou zúročeny hlavní rysy rozhlasového pořadu. Zjednodušeně se dá feature chápat jako umělecko-publicistický nebo umělecko-dokumentární pořad, ve kterém se na konkrétních rysech popisované skutečnosti ukazuje obecnější problematika – tak se může třeba jedinečný lidský osud stát obrazem určité události, procesu nebo historické epochy. Jedna kapka symbolizuje celý oceán. Při tvorbě feature je využíváno postupů z různých oblastí, často se mezi ně řadí i postupy vlastní dramatické tvorbě. Lze říct, že feature je jakousi trestí rozhlasové tvorby – žánr, ve kterém se snoubí různé rozhlasové prostředky, ve kterém se objevuje emocionální kvalita díla, a který oslovuje posluchače s velkou naléhavostí a silou – a i když často pojednává o osudech konkrétních lidí, tyto příběhy jsou zpracovány nadčasově (Navrátil 2006: 75).

Maršík ve svém *Slovníčku* uvádí, že feature pochází z anglického výrazu pro rys, znak, prvek například obličej, kultury či krajiny, charakteristickou stránku nebo hlavní zajímavost. Z publicistických tvůrčích postupů využívá feature zejména dokumentárnost, z literárních může uplatnit stylizaci, fabulaci, dramatickou kompoziční stavbu, někdy také fikci – prvky vzájemně spojuje metodou montáže. Smyslem featureu je podle Maršíka zobrazení nanejvýše aktuálního tématu v různých rovinách a souvislostech, v kombinaci racionálních postupů s emocionální působivostí na posluchače (Maršík 1999: 12).

V českém prostředí byl největším průkopníkem featureu rozhlasový dokumentarista a teoretik Zdeněk Bouček, který vnímal tento žánr jako „reflexi o světě a o nás v něm ve všech situacích a podobách, úspěších a frustracích“ (Bouček 1992: 15). Podle něj by se feature na rozdíl od dokumentu, který často pojednává o velkých tématech v celé šíři, měl soustředit spíše na zachycení výjimečného detailu, skrze nějž ve výsledku může poukázat na celý kontext, jeho komplikovanost a komplexnost. Celkově by měl být osobnější a umělečtější. Dále Bouček definuje feature jako zvukově nápaditý, příběhem či stavbou vyklenutý, ve struktuře zpravidla dynamický, často polyfonní, citlivě vyvážený a vždy plně autentický výsostně rozhlasový tvar v trvání od 15 až po 50 minut. Dle Boučka může feature kombinovat prakticky neomezené množství prostředků, ale pouze za podmínky, že postupuje non-fikční cestou. Kvalitní feature má obsahovat hned několik plánů, jejichž střídání ale neprobíhá mechanicky a předvídatelně, neboť to je rys žurnalistiky. Pro Boučka byl ideálem tzv. čistý feature, ve kterém primárně promlouvali natáčení respondenti, a nevznikal tak příliš velký prostor pro vysvětlující či didaktické komentáře vypravěče (Albrechtová 2006: 19).

Andrea Hanáčková ve své disertační práci naopak uvádí, že feature se vyznačuje silnou pozicí autora, který často vyjadřuje svůj postoj k dané problematice. Skutečně je běžné, že si v tomto žánru čtou narace autoři sami a stávají se tak průvodci celým pořadem. Většinou také sami nahrávají veškerý materiál, jsou tedy současně i zvukaři a dramaturgy na místě natáčení. Není výjimkou, že si tvůrce featureu vybuduje s respondentem (neboli sociálním hercem) blízký vztah založený na důvěře. Výpovědi díky tomu bývají otevřenější a intimnější a tvůrci se někdy sami stávají hybateli děje. Posléze natočený materiál ve střihových programech editují, míchají zvukové stopy,<sup>46</sup> zabývají se soundscapem<sup>47</sup> a ve finální fázi pořad také sami propagují.

Hanáčková dále dodává, že „zachování pravdivosti výpovědi je hlavní ambicí autora stejně jako v dokumentu. Syžet krystalizuje postupně při střihu a komponování záběrů. Stěžejní výpovědní hodnotu má celkový zvuk dokumentu, jenž autor vytváří

---

<sup>46</sup> Vyrovnávají úroveň hlasitosti, odstraňují šum z nahrávek, čistí výpovědi respondentů od nadbytečných „parazitních“ slov, kladou důraz na sdělení a tak dále.

<sup>47</sup> Soundscape je termín často používaný při odborných diskuzích. Jedná se o „akustické prostředí“ pořadu, jednotlivé zvukové vrstvy a jejich způsob smíchání a tak dále. I naše životy mají svůj vlastní soundscape – a sice všechny zvuky, které kolem sebe vnímáme. Podobně je tomu i v rozhlase.

z promluv, reportážních i uměle vytvořených zvuků, hudby a ticha. Pro podporu svého tématu volí v narativní verbální složce featuru i literární nebo poetické prvky. Autor vždy usiluje o zvukovou bohatost pořadu, dbá už ve fázi natáčení o co nejpřesnější zachycení autentického zvukového prostředí respondenta. Mění záběr mikrofonu od polodetailu k detailu, od polocelků k celku;<sup>48</sup> využívá vícezdrojové natáčení, mění velikost záběrů i úhel mikrofonu. Časosběrná metoda natáčení je spíše standardem, nežli výjimkou v běžném profesním životě autora featurů“ (Hanáčková 2016: 16–17).

O featuru padla zmínka už v ročence britské stanice British Broadcasting Company<sup>49</sup> z roku 1929 (*BBC Year Book 1929*). Jednalo se tehdy o tzv. „featured programmes“, neboli o pásma tvořená především mluveným slovem a hudbou, určená pro vánoční a novoroční vysílání. Josef Branžovský<sup>50</sup> ve své knize *O featuru a pásmu* parafrázuje slova Felixe Feltona a píše, že koncovka „d“ časem odpadla a označení „feature“ zůstalo pro všechny podobné typy pořadů (Branžovský 2005: 62). Termín „feature“ tedy nevznikl z potřeby vymyslet trefný název, ale spíše náhodně. V anglickém slovníku lze dohledat, že v případě featuru vysílaného v rozhlasu či televizi, se většinou jedná o nějaký hlavní program, kterému je dána zvláštní pozornost. Akustický feature je pak jakákoliv zvuková složka přítomná ve zvuku řeči, kterou je možné samostatně pozorovat a monitorovat (Reverso Dictionary, ©2020).

Obsah charakteristiky featuru se během let výrazně změnil. Koncem 50. let 20. století byly za featury označovány vyfabulované příběhy sepsané u redaktorského stolu a natočené s herci ve studiu. O deset let později však posluchači pod stejným názvem mohli slyšet zvukové snímky reportážního charakteru založené na autentickém prožitku autora. Průkopník českého featuru Zdeněk Bouček v Týdeníku Rozhlas z roku 1994 uvedl, že původně byl feature vlastně reportážní črtou, autorsky nápaditým dokumentem či pásmem. Ale to se v průběhu let změnilo. Zatímco dominantou uměleckého dokumentu 40.–60. let byl psaný scénář, podle kterého se točilo, přelom 60.–70. let deklaroval, že prakticky každý objekt rozhlasového vysílání má svou vlastní dramatičnost a zvukovou jedinečnost.

Co to jsou snímky reportážního charakteru? Podle Jiřího Hrašeho a Jana Punčocháře je základním předpokladem reportáže to, že redaktor působí jako reportér, který posluchače seznámí s tím, kde je, proč tam je a co tam vidí (Hraše, Punčochář 2006: 26). Podle Josefa Maršíka je reportáž svébytný žánr na rozhraní zpravodajství a publicistiky, který je tvořen prvky dokumentárními i uměleckými. Základním

---

<sup>48</sup> Stejně jako u filmového natáčení i u rozhlasového existují velikosti záběrů. Pokud je respondentovi dán mikrofon blízko k ústům, jedná se o detailní záběr, ve kterém slyšíme hlas velmi zblízka. Pokud stojí respondent dále, jedná se o polodetail, polo celek či celek (v závislosti na jeho vzdálenosti).

<sup>49</sup> Předchůdce dnešní BBC – British Broadcasting Corporation.

<sup>50</sup> Josef Branžovský (1909–1992) byl rozhlasový teoretik a spisovatel, který se intenzivně věnoval výchově rozhlasových pracovníků a působil jako zástupce vedoucího studijního oddělení Československého rozhlasu.

principem reportáže je autentické, okamžité a věcné svědectví reportéra, který pozoruje určité dění a své poznání bezprostředně sděluje posluchačům. Ti se tak stávají spoluúčastníky události. Reportér může k vyjasnění děje používat rozhovorů s dalšími přítomnými osobami, dokumentárního zvukového zachycení prostředí a podobně. Zaměřuje se nicméně zejména na podstatné rysy, hledá jejich souvislosti, hodnotí je a sděluje své stanovisko. Existují nicméně různé druhy reportáže – ta může být i hraná / rekonstruovaná, časosběrná, může se jednat o reportážní vstupy, reportážní pásmo, rozhovor či zprávu, nebo reportážní zkratku.

V Británii se za předchůdce featuru považují také tzv. rozhlasové balady (v originále *Radio ballad*), které v letech 1958–1964 pro stanici BBC tvořila trojice Ewan MacColl, Peggy Seeger a Charles Parker. Celkem se jednalo o osm pořadů, ve kterých trojice tvůrců dbala na práci s nahrávkami z terénu a hlasy respondentů, instrumentální hudbu, písně a zvukové efekty. Právě nahrávky obyčejných lidí – respondentů – byly revoluční, neboť při tvorbě featurů se v té době pracovalo pouze se školenými hlasy moderátorů, kteří předčítali scénář (BBC, ©2020).

Nejednoznačnost definice se nicméně prolíná celou historií žánru feature. Některé definice si dokonce odporují. „Každá definice je svědkem doby a stupně poznání“ (Bouček 1992: 15). Mezi některé poměrně poetické charakteristiky například patří, že feature je „fragment reality znovu vytvořený pro rozhlas“<sup>51</sup> nebo také „svědek doby“<sup>52</sup> (Theocharis 2000).

Režisér a teoretik John Biewen zastává názor, že „feature, tedy výraz užívaný v Kanadě, Austrálii a Evropě, odkazuje k žánru, který je odvážnější a umělečtější než cokoliv, co můžeme slyšet v této zemi (USA). (Chris) Brookes píše o snaze ‚nevysvětlovat věci, ale předkládat posluchačům kousky skládačky..., které se spojí až později‘“<sup>53</sup> (Biewen 2010: 10). Na to navazuje také americká tvůrkyně Sarah Geiz,<sup>54</sup> podle níž se v Americe výraz *feature* běžně nepoužívá. Zatímco v Evropě se tvorba uměleckých featurů těší dlouholeté tradici a jednotlivé pořady se mohou dotýkat různých témat, v USA se většinou jednalo o delší zpravodajský pořad pevně spjatý s hlasem reportéra. Tematicky tvůrci často sahali po aktuálních aférách, které se snažili přiblížit posluchačům (OH Geiz 208).

Jako skládačku, o které mluví Biewen, je možné označit i další definice žánru feature. Branžovský se zabývá featurem jako monotematickým pásmem, buď

---

<sup>51</sup> “A fragment of reality recreated for radio” (Theocharis 2000).

<sup>52</sup> “A witness of the times” (Theocharis 2000).

<sup>53</sup> “Feature, as the word is used in Canada, Australia, and Europe, refers to a radio genre more boldly artistic than anything regularly heard in this country (US). (Chris) Brookes writes of trying ‘not to explain things but to give listeners bits of a puzzle that... come together later’” (Biewen 2010: 10).

<sup>54</sup> Sarah Geiz je nezávislou producentkou, která momentálně vyučuje audio tvorbu na University of Chicago a Center for Documentary Studies. Zároveň pracuje pro Gimlet Creative.

publicistickým, nebo vzdělávacím, které používá prvky polymorfie, přetržitosti a fabulizace (Branžovský 1969: 65). Podobně se na feature dívá i Alena Štěrbová:<sup>55</sup> „Vývoj klasického i moderního českého rozhlasového pásma mě přesvědčuje, že není třeba dělat zásadní rozdíl mezi pásmem a featurem“ (Štěrbová 1995: 116).

Vedle pásma bývá feature často zaměňován s reportáží. „Reportáž se zabývá tím, co se stalo a kde a kdy k tomu došlo. Musí být krátká. Je aktuální, většinou pojednává o tom, co se stalo dnes. Může vyprávět i o událostech z minulosti, ale hlavním znakem je krátká stopáž. Oproti tomu feature jde mnohem více do hloubky. A primárně si klade otázku: Jak se to stalo? Proč? Jedna z nejzajímavějších otázek v životě zní: Jak to mohlo zajít tak daleko?“<sup>56</sup> rozlišuje rozdíly mezi dvěma žánry Belgičan Edwin Brys (OH Brys 2017). Reportáží se detailně zabývá i Josef Maršík, který uvádí, že v tradici české rozhlasové publicistické tvorby má feature nejbližší právě k reportáží. Ovšem je důležité rozlišovat mezi reportáží jako metodou rozhlasové žurnalistické tvorby, která bývá uplatňována především v publicistických formách (reportážní rozhovor, pásmo, komentář, fejeton), a reportáží jako svébytným žánrem na rozhraní zpravodajství a publicistiky (Maršík 1999: 24). V další charakteristice reportáže Maršík uvádí, že jejím základním principem je autentické, okamžité, přesné, věcné, očitě svědectví reportéra, který pozoruje určité dění (zpravidla časově ohraničené) a své poznání bezprostředně sděluje prostřednictvím popisu a vypravování posluchačům, kteří se tak stávají spoluúčastníky události. K vysvětlení děje autor používá rozhovorů, dokumentárního zvukového zachycení prostředí, zaměřuje se na podstatné rysy, hledá souvislosti, hodnotí je a sděluje své stanovisko (Maršík 1999: 24). Reportáž má tedy mnoho společných znaků s oběma žánry – dokumentem i featurem. Přesto se jedná o odlišný žánr, pouze úzce spjatý se dvěma zmíněnými. „Feature zahrnuje vše, ničemu se nebrání, obsahuje prvky prózy, poezie, rozhovoru, reportáže, ticha, zvuků i hluků v jakékoliv kombinaci či poměru,“<sup>57</sup> domnívá se kanadský tvůrce Don Mowatt<sup>58</sup> (Mowatt 1982). Nakonec je ale v praxi možná rozhodující intuice autora a jeho vlastní rozhodnutí o tom, do které škatulky svůj pořad zařadí.

Zdeněk Bouček dělil feature orientačně na dva typy:

---

<sup>55</sup> Docentka Alena Štěrbová (\*1939, Česká republika) je bohemistka, literární historička se zaměřením na dějiny české literatury, divadla a dramatu, rozhlasová teoretička.

<sup>56</sup> “Reportage is about what happened, where and when. It has to be short. It’s up to date, it’s happened mostly today. It can have happened in the past but it had a short form. The feature goes much more further than that and puts the question: How has it happened? Or why? One of the most interesting question in life is: How could it come so far?” (OH Brys 2017).

<sup>57</sup> “The feature is inclusive rather than exclusive, containing elements of prose, poetry, conversation, reportage, silence, sounds and noise in any combinations or proportions” (Mowatt 1982).

<sup>58</sup> Don Mowatt je oceňovaný kanadský autor featurů a libretista, který se dokumentární tvorbě učil u Petera Leonharda Brauna, průkopníka rozhlasové dokumentaristiky. Braunův styl a poznatky o stereofonii, akustické kompozici, stavbě zvuků a tak dále Mowatt v letech 1970–1990 uplatňoval v Kanadě na stanici CBC (OH Braun 2017).



- **Žurnalistický feature** – základem jsou autentické reportážní záběry upravené střihem a montáží a dodatečně doplněné průvodním slovem, komentářem, literárními citacemi, archivními záběry a hudbou. Stavba bývá jednoduchá, nevyžaduje náročnou mixáž. Podle dostupných pramenů se délka takového jednoduchého featuru pohybuje v rámci minut, nikoliv desítek minut. Žurnalistický feature převažuje v anglicky hovořících regionech, v jižní Americe a v afrických zemích.
- **Velký komponovaný feature** – základem jsou autentické záběry (v řídkých případech je zastupuje psaný text obdobně jako v některých rozhlasových pásmech), náročným a vícevrstevnatým postupem komponované do zvukově barvitého celku. Nejčastější stopáž je 45 a 60 minut. Tyto featury se vyrábí především v Evropě, Austrálii, na Dálném Východě či v severní Americe – zkrátka v zemích s rozvinutou rozhlasovou tradicí (Bouček 1994).

Jak plyne z Boučkova dělení, délka featurů může být různá. Například na mezinárodní konferenci *International Feature Conference* se v roce 1982 mezi nejkratšími prezentovanými featury objevil patnáctiminutový pořad *Ernani – Behind the Scenes at the Dallas Opera* (*Ernani – v zákulisí dallaské opery*) z USA. V roce 2018 byl na stejné konferenci prezentován třímínutový dánský feature *Summer Rain* (*Letní déšť*), kdežto Francii v roce 1982 reprezentoval feature o délce dvou a půl hodin.<sup>59</sup> Nelze přesně určit, jaká je vhodná délka pořadu, neboť každé téma vyžaduje jiný přístup i jinak velký prostor. V šedesátých letech bylo v Německu běžné (to můžeme vidět i na tvorbě Petera Leonharda Brauna), že dokumenty trvaly zhruba hodinu. Dnes, v roce 2021, dokumentární pořady často zabírají jen poloviční čas. Osobně jsem spíše zastáncem kratších a hutnějších dokumentů a featurů – avšak uznávám, že některá témata do půlhodiny vtěsnat nelze, a pakliže se to podaří, potřebují pokračování, a vznikne tak dokumentární cyklus. Vzhledem k rozdílnosti délky pořadů a odlišnému postavení žánrů v jednotlivých zemích mají také jednotlivé národy rozdílné vysílací časy vymezené pro featury. V každém státě existuje jiný vysílací blok prezentovaný v jiné dny i v jinou dobu, neboť v každém státě se featury těší jiné popularitě.<sup>60</sup>

Udo Zindel a Wolfgang Rein<sup>61</sup> uvádí, že feature nemá jednoznačně předurčenou formu. Každá látka si hledá své pojetí. Neexistují všeobecně platné šablony, formální

---

<sup>59</sup> Francie byla zastoupena dokonce dvěma podobně dlouhými pořady, a sice *Cowboys – or the Return to North America Trough the Bering Strait* (*Kovbojové – návrat do Severní Ameriky přes Beringův průliv*) a *Pologne – Polska – Polcha*.

<sup>60</sup> Například ve Francii měli v roce 1982 vymezenou vysílací dobu pro dokument každou neděli od 20.40 do 23.00 (série z pařížského Atelier de Création Radiophonique), na BBC London se tehdy produkovaly kratší pořady, které se vysílaly večer a reprízovaly se ráno o dva dny později. Publikum bylo většinou mnohem početnější právě v ranní vysílací časy (Mowatt 1982).

<sup>61</sup> Udo Zindel je teoretik a redaktor na volné noze spolupracující se stanicí Süddeutscher Rundfunk ve Stuttgartu. Wolfgang Rein pracuje jako zvukový mistr ve featurové a hudební produkci stanice Süddeutscher Rundfunk.

pestrost není jednoznačně definovatelná. Lze ji pouze naznačit pomocí těchto šesti příkladů:

- montáž původních zvuků
- montáž textu
- koláž (Z velkého množství akustických prvků – ruchů, původních zvuků, hudby a jiných – je vytvořena kompozice. Koláž, stejně jako montáž původních zvuků a textů, neobsahuje vysvětlující autorské texty. Vysvětlení akustického děje buď vyplyne, nebo má záměrně zůstat nevysvětleno.)
- velká smíšená forma (Využívá autorských textů, původních zvuků, nahrávek ruchů, hudbu, skutečné i fiktivní dialogy, citace z literárních děl i historických pramenů. Jednotlivé prvky se spojují v nepřetržitý proud vyprávění, jehož zvukový obraz je tvořen v souladu s hudebními zákonitostmi.)
- čistá vypravěčská forma (Je založena na epickém talentu autora, na originalitě a přesnosti pozorování, na srozumitelných a trefných formulacích. Není doplňována nahrávkami původních zvuků, zná nanejvýš „reprodukované“ zvuky, tedy hlasatelem reprodukované původní zvuky, které do toku vyprávění bez problémů zapadají. Ani původní ruchy nebo hudba nehrají přísně vzato žádnou, maximálně podřadnou roli.)
- zvukový obraz (Ve své čisté formě upouští od původních zvuků a jakéhokoli vysvětlujícího textu. Ruchy a případně v terénu nahraná hudba mohou být clonovými a montážními technikami zručně vetkány do celistvého zvukového koberce. Nedají se tak sice zprostředkovat žádné čistě novinářské informace, zato ale nálada. Aby bylo dosaženo maximálního účinku, je třeba pracovat v maximální kvalitě. Umění nespočívá v pouhém „realistickém“ napodobení zvuků a ruchů, ale ve zkomponování hojného akustického materiálu v melodii, souzvuk.)

(Zindel, Rein 1997: 15).

V roce 1982 australská dokumentaristka Kaye Mortley<sup>62</sup> uvedla, že i když se podle ní pojem „feature“ jako označení žánru relativně usadil, nemusí to nutně znamenat, že pod touto nálepkou všichni autoři produkují nebo vůbec chtějí produkovat stejný typ pořadů. Přesto se domnívá, že je zbytečné se v diskuzích stále zabírat otázkou, co je a co není feature namísto toho, aby se řešilo, co dělá feature DOBRÝM (Mortley 1982).

Historii rozhlasového featuru – hybridu mezi dramatem a dokumentem, jak se někdy uvádí – se zabývá také oceňovaný tvůrce Alan Hall ve svém featuru *The Ballad Of The Radio Feature (Balada o rozhlasovém featuru)*, který v roce 2008 natočil pro BBC. Hall poskládal výpovědi prominentních dokumentaristů z celého světa do působivého a hravého, a ve stejnou chvíli poučného, celku.

---

<sup>62</sup> Kaye Mortley (\*1943, Austrálie) je původem australská dokumentaristka od roku 1981 žijící v Paříži, držitelka mnoha ocenění a lektorka rozhlasových workshopů.

Featurey objevují akustické možnosti, kvality i rozmanitost zvuku jako takového – včetně různých podob lidské mluvy, ať už se jedná o spontánní výpověď, či čtenou prózu nebo poezii. Zároveň tvůrci umožňují pracovat s hudbou a zvukovými efekty (obojí může být umělé i přirozené). Všechny tyto možnosti se před rozhlasovými tvůrci otevřely ve třicátých letech s počátkem zaznamenávání zvuku (Chignell 2009: 23). Formálně má feature neomezené možnosti. Lze říct, že díky velkému významu práce se stříhem a důrazu na tempo a rytmus se feature přibližuje k filmové tvorbě nebo hudbě – tvůrci featurů si hrají se slovy, zvuky, pauzami, hudbou, zvukovými efekty i dalšími dostupnými prostředky. Nemožnost přesně určit hranice featuru paradoxně odkazuje i k tomu, že se v České republice nenašel vhodný slovní ekvivalent, či prostě český název pro celý tento žánr. Charakteristiku žánru feature bych tedy ráda uzavřela slovy Josefa Branžovského, který sice ve svém výkladu mluví o pásmu, ale ani po mnohaletém pátrání po rozdílech mezi jednotlivými typy pásma<sup>63</sup> a featurem vlastně nedospěl k přesnému rozlišení, a jeho slova se tak vztahují k oběma žánrům: „Může být delší než hodinu, ale i kratší než deset minut, může použít fiktivních prvků, ale také se bez nich obejít, může budovat na reportážních záběrech, ale i na psaném textu, může nasadit všechny formy publicistického i uměleckého slova, prozaického i veršovaného, k tomu hudbu i zvuk, ale může se také spokojit s jednoduchým vypravěčstvím, může hýřit bohatstvím, ale též se odívat prostotou“ (Branžovský 1990: 7). Z toho plyne, že žádná přesná a závazná definice featuru vlastně neexistuje. Svoboda tvorby není (a ani nemůže být) omezena nařízením a definicemi. Jakákoliv definice žánru je zároveň pokusem o jeho zakonzervování a omezuje jeho vývoj. Jediné pravidlo, které by se při tvorbě featurů mělo dodržovat, je to, že každé setkání s featurem by pro posluchače mělo být nezapomenutelným zážitkem (Bouček 1994). „Feature je vyjádřením myšlenky“<sup>64</sup> (Gilliam 1950: 9) – autorovy myšlenky.

## 2.2.2 VÝVOJ ROZHLASOVÉHO FEATURU

### 2.2.2.1 POČÁTKY

O rozhlasovém featuru a jeho historii již vzniklo několik odborných publikací a článků, stále se ale jedná o téma nedostatečně prozkoumané. Tam, kde ve filmu a literatuře mají své místo notoricky známí klasici, jejichž díla jsou běžně přístupná, v rozhlase historické zdroje pokulhávají – a pořady, které ve vývoji rozhlasového featuru a dokumentu sehrály zásadní roli, nejsou snadno dostupné.

Počátky featuru můžeme zasadit do 20. let 20. století v Anglii. O přesném roce, kdy bylo poprvé použito označení feature, se vedou polemiky. Podle Branžovského byl termín feature poprvé použit v roce 1929.<sup>65</sup> Hanáčková však odkazuje na Cecila Lewise,

---

<sup>63</sup> Pásmo – zpráva, pásmo – komentář, pásmo – fejeton, pásmo – přednáška, pásmo – vyprávění, pásmo – reportáž, pásmo – hra, pásmo – dokument, pásmo – diskuze, pásmo – feature.

<sup>64</sup> “The feature is an expression of one mind” (Gilliam 1950: 9).

<sup>65</sup> Jako feature se v BBC Year Book označoval nový typ vánočního pořadu (Branžovský 1969: 61).

který o featuru hovořil už v roce 1928 jako o tom „nejlepším, co rádio jest“<sup>66</sup> (Hanáčková 2008: 42). V oddělení BBC s názvem Research Section se v té době měly „experimentálně zkoumat nové možnosti rozhlasu, jež by byly vlastní jen jemu“ (Branžovský 2005: 62). Podle Františka Kožíka se prý C. A. Lewis jako první odvážil vyslovit teorii, že texty, které se natáčejí pro rozhlas, je potřeba psát jinak, než texty literární (Kožík 1940: 42).

Rozhlasová tvorba hrála velkou roli v období druhé světové války a po ní, kdy často sloužila k propagandistickému účelu. V té době však vznikaly také autorské pořady například v BBC, kde mimo jiné působil Laurence Gilliam,<sup>67</sup> Cecil Lewis, Louise McNeice či D. G. Bridson, kteří tvořili featury s válečnou tematikou – například *The Secret Correspondence of Hitler and Mussolini (Tajná korespondence Hitlera a Mussoliniho)*, *The Story of the D-day (Příběh dne D)* a tak dále. Všechny tyto pořady byly natočeny podle předem napsaného scénáře a do výsledného materiálu se zvuky přidaly uměle.

Průkopníky tvorby featurů byli v té době Lance Sieveking a Laurence Gilliam, který se domníval, že rozhlasový feature obsahuje širokou škálu různých programových složek (nejčastěji faktických a dokumentárních) prezentovaných různými způsoby. Feature byl podle něj zvláštním hybridem, ve své jedinečnosti nenapodobitelným v televizi či v jakémkoliv jiném médiu (Chignell 2009: 22). Jeho spolupracovníci někdy činili měsíce dlouhé rešerše, aby prozkoumali třeba válečné téma (*Radar, The Secret Weapon – Radar, tajná zbraň*) a neměli strach z jakékoli formální odvážnosti (*Song of a Road – Píseň dálnice* je pořad, ve kterém je zpracovaná stavba dálnice M1 formou opery).

Zásadní zlom nastal v roce 1949 v podobě tvorby Hamburské školy,<sup>68</sup> „jejíž zakladatelem byl činorodý rozhlasový tvůrce Ernst Schnabel, ke kterému se přidali nápadití dokumentaristé Alfred Andersch a Axel Eggebrecht, pozdější vedoucí redakce featuru Peter von Zahn a další. Koncem padesátých let a počátkem šedesátých let docházelo k jisté stagnaci psaných featurů, kterou však brzy vystřídal rozkvět: posun k větší dynamičnosti, hledání rozhlasovosti, soustředění se na zvukové rozeznání dokumentu, a to opět ruku v ruce s vývojem techniky, která umožňuje snadnější střih

---

<sup>66</sup> V originále: “radio at its best”.

<sup>67</sup> Laurence Duval Gilliam (1907–1964, Velká Británie) měl během svého tvůrčího období na starosti featury na britské BBC. Mimo jiné byl také žurnalistou, hercem a editorem britského magazínu Radio Times.

<sup>68</sup> Hamburk byl v té době vhodným místem pro rozvoj rozhlasu, neboť spadal do anglické poválečné zóny rozděleného Německa. Do německé rozhlasové tvorby se díky tomu dostaly anglické vlivy – včetně pravidel platících pro tvorbu featuru. Feature jako žánr se v Německu poprvé objevil ve vysílání stanice Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR), a to především ve tvorbě Ernsta Schnabela. Schnabel také v roce 1949 založil Hamburskou školu. Featury zdejších autorů byly charakteristické zejména vzdělávacím a osvětovým charakterem a zpracováním se blížily rozhlasové hře. Více o Hamburské škole píše ve své disertaci Andrea Hanáčková (Hanáčková 2010: 43).

a bezproblémové natáčení v plenéru. Rozhlasové dokumenty a featury se v této době produktivním způsobem rozvíjeli také v Československém rozhlasu, ovšem říkalo se jim prozatím jinak“ (Semotamová 2012: 4). Rádio bylo po válce informačním a komunikačním zprostředkovatelem číslo jedna. Rozhlas, za Třetí říše zneužitý jako instrument propagace, si brzy znova získal důvěru obyvatelstva. Vznikla obrovská potřeba dohonit kulturní hodnoty a vědecké poznatky, které se ve světě zrodily za dvanáct let, kdy Německo duchovně stagnovalo (Zindel 1997: 9). K tomu se v polovině padesátých let přidal nástup televize. Většina posluchačů usedala večer před televizní obrazovky. Zdálo se, že éra rozhlasu pominula. Rozhlas měl před sebou krušné období. Vysílání sice pokračovalo, ale úbytek posluchačů měl své následky. Feature přišel o mnohé nadané autory a režiséry, kteří přešli k televizi, a jeho stěžejní oblastí se stala publicistika. Feature dokázal předložit témata k veřejné diskuzi, snažil se získat porozumění pro znevýhodněné menšiny, významně přispěl k překonání současných politických problémů, podporoval politiku uvolnění, politiku sociálních a vnitřních reforem. Zprávy a analýzy vznikaly na základě poctivých a důkladných rešerší, chytře argumentovaly a byly logicky uspořádané. Přesto chybělo něco, čím se médium stává fascinující a živé – bezprostřednost, smyslnost, emoce, přímý zásah do reality. Podle tehdejšího pojetí byly hlavními kritérii pro úspěšný feature literární kvality – jazyk, forma a styl. Jít do ulic s mikrofonom znamenalo vzdát se uměleckých nároků a návrat do dob staré rozhlasové reportáže (Zindel 1997: 11).

V Německu byl v té době populární žánr rozhlasového pásma (nazývaný Hörfolge nebo Hörbild), Branžovský však uvádí, že zmíněný „starý typ pásma zplaněl“ (Branžovský 2005: 62). V Berlíně se sice již od třicátých let natáčelo pásmo Aufriss (nárys, náčrt), které zpracováním vypadalo jako přednášková montáž, k featuru mu ale podle Branžovského (na rozdíl od featurů uvedených na BBC) chyběly dokumentární a publicistické rysy (Branžovský 2005: 62–63). Tvůrci z okruhu Hamburské školy začali oddělovat pásmo od featuru a berlínský žurnalista Patrick Conley uvedl jako dobu, kdy se zrodil německojazyčný feature, až rok 1947. Tehdy byl odvysílán první německý feature Petera von Zahna *London. Anatomie světového města*<sup>69</sup> (Štěrbová 2009: 13).

V roce 1963 vzniklo na stanici Rundfunk der DDR<sup>70</sup> samostatné oddělení pro feature. V té době stále nebyla rozhlasová dokumentaristika na mezinárodní úrovni příliš rozvinutá. Ačkoliv byly rozhlasové featury produkovány ve většině evropských zemí, konkrétní tvůrci o sobě navzájem nevěděli a nepodporovali se. Rozhlasová dokumentární tvorba navíc měla daleko k tomu, v jaké podobě ji známe dnes. Dokumentární pořady byly podle psaného scénáře nahrávány ve studiu, nikoliv v exteriérech. Jednalo se většinou o monologický part vypravěče, obohacený o žurnalistické a literární prvky a

---

<sup>69</sup> *London. Anatomie einer Weltstadt*, 1947.

<sup>70</sup> Rundfunk der DDR, neboli Deutscher Demokratischer Rundfunk, je bývalý název pro jednu z hlavních vysílacích stanic pro Východní Německo v letech 1952–1991. Po sjednocení Německa se stanice přejmenovala na Funkhaus Berlin (Broadcasting Center Berlin).

svou stavbou připomínající reportáž nebo esej (Braun 1999). Hlavní funkcí dokumentárního pořadu bylo sdělit posluchači informace. V této době pravděpodobně začaly vznikat předsudky, které se s dokumentární tvorbou pojí dodnes – a sice že dokument je nudný, didaktický a rozhodně v něm není prostor pro humor. Prvotní dokumenty tak totiž skutečně vypadaly – veškerý potenciál rozhlasu (postřihání materiálu do složitější kompozice, použití natočených situací, práce se zvukovým prostředím pořadu a podobně) byl buď ignorován, nebo byl v té době dost možná ještě nepoznán a nepochopen. „Rozhlasový dokument byla v podstatě ve studiu nahraná litanie vyprávěná nějakým hlasatelem. Rozhlasový dokument fungoval jen jako mluvící hlava, která postrádala všechno to ‚dole‘: hrudník, břicho – a hlavně genitálie,“<sup>71</sup> (Braun 1999) vzpomíná na počátky tvorby featureu v 60. letech Peter Leonhard Braun, který se o rozvoj tohoto žánru sám zásadně zasloužil. „Šlo především o scénář, scénář a zase scénář. A možná trochu hudby. Byli jsme, chcete-li to tak nazvat, dokumentárními romanopisci,“<sup>72</sup> hodnotí minulost Braun (OH Braun 2017).

Svědectví Petera Leonharda Brauna je pro pochopení procesu vývoje dokumentární tvorby naprosto zásadní: „Na začátku možná převládal pocit, že dokument tvořený dokumentárními materiály je o něco realističtější [než feature, pozn. autorky]. Ale výraz feature odkazuje do historie. Pokaždé, když je vynalezeno něco nového – nové hnutí, nový směr – okamžitě se zformuje skupina lidí, kterou nazývám dobrodruzi. V tomto případě bylo ve 20. letech minulého století vynalezeno v Británii rádio. Většina tvůrců přišla do rozhlasu z novin. A tehdy, když novinář řekl, že chce ‚feature something‘ [doslova ‚něco vyzdvihnout‘ – pozn. autorky], znamenalo to přidat tématu na důležitosti, dát mu větší význam. Takže výraz feature znamená zaměřit se na určité téma a přidat k němu trochu pozadí. Termín pochází z Británie a už byl převzat do mnoha jazyků, ale ztratil svůj původní význam“<sup>73</sup> (OH Braun 2017).

Poslední Braunova věta je, myslím, zajímavá právě sdělením, že výraz „feature“ ztratil svůj význam. Podle mého názoru není situace tak definitivní, feature si svůj význam stále drží. Na druhou stranu se v dnešní době objevuje ledabylost, se kterou se

---

<sup>71</sup> Český překlad byl použit z disertační práce Andrey Hanáčkové (Hanáčková 2010: 68). Originál zní: “Radio documentary was primarily a studio-recorded litany recited by narrators. [...] Radio documentary was a talking head which lacked practically everything below it: a chest, belly – and especially genitals” (Braun 1999).

<sup>72</sup> “So the radio feature has been script, script, script. Or a tiny bit of music. So we have been, if you’d like to say so, documentarian novelists, yes?” (OH Braun 2017).

<sup>73</sup> “In the beginning, it might have been felt that the documentary being made of documents is a bit more realistic, but the feature is a historic expression. And as it is always when something new starts – a new movement, a new way – it connects immediately a type of human beings, I would call them adventurers. In this context the radio came, a new medium in the 20s in the United Kingdom. Most of authors came from the newspaper. And in the newspaper in the 20s of the last century when you said ‘I feature something’ you made it a bit more important, a bit bigger. So ‘feature’ means a kind of focus and a bit more background, coming from the UK and being taken into many languages but having lost the original meaning” (OH Braun 2017).

žánrově označují vysílané pořady. Je velmi jednoduché sáhnout po označení feature, pokud si autor není jistý, jaký formát vlastně vytvořil – a to zřejmě právě kvůli širokosti pole, které feature zabírá.

V textu *Svědék ušima – téměř sto let radio featuru* se Braun zmiňuje také o tom, že na výraz feature byli tvůrci dlouhodobě zvyklí, a proto ho používali v různých významech. „Za feature jsme označovali téměř vše, co bylo jiné, něčím nové. Feature, to byly zvláštní postupy. Kaleidoskop nečekaných směrů úvah a komplexní montážní styl. První velký feature, který jsem dělal, se jmenoval ‚*Wheel of Time*‘ [*Kolo času* – pozn. autorky], jen hudba s básněmi, a to v roce 1926!“<sup>74</sup>

V této práci se zabývám featurem především tak, jak jej definoval právě Peter Leonhard Braun, který určil směr mnoha tvůrcům. Je ale nutné zdůraznit, že v době rozmachu featurů existovalo hned několik různých směrů – dalo by se říct několik různých „škol featuru“. Zatímco Braun se přikláněl k variantě „psaní zvukem“, jiní tvůrci se zaměřovali spíše na práci s hudbou či menším množstvím postav. Nešlo jim o to, aby posluchači přinesli ten nejlepší příběh, jako spíše o co největší přiblížení diskutovaného tématu publiku. Vzniklé pořady tak často neměly umělecký přesah a byly především informativního charakteru. Přesto se ale stále jednalo o featury. Někteří tvůrci také zůstali u tradice psaných featurů, u kterých začínal i Braun. I tato varianta byla a je stále legitimní – a pořady vzniklé touto cestou jsou plnohodnotnými featury. Braun a jeho následovníci se ovšem rozhodli pro tvorbu pořadů, ze kterých posluchač „cítí život“ a ve kterých má práce s autentickými nahrávkami důležité postavení.

Podrobným ponorem do historie různých německých „škol“ a způsobů tvorby featuru se po několik let zabýval německý tvůrce Ingo Kottkamp,<sup>75</sup> který si se svým týmem poslechl stovky historických nahrávek. Následně je zpracoval do přehledových pořadů, ve kterých se snaží zorientovat v celé šíři dokumentárních pořadů a featurů a ve způsobech jejich zpracování<sup>76</sup> (Deutschlandfunk Kultur, ©2020).

### 2.2.2.2 NÁSTUP STEREOFONIE

Zlom v celosvětové rozhlasové tvorbě přišel ve druhé polovině šedesátých let s počátkem stereofonie. „V Berlíně měli techniku na stereo nahrávání již v roce 1938. V té době ještě ani nezačala válka! Ale byl vynalezen magnetický pás, a to byla pobídka ke stereo nahrávání. Jak s tím naložili? Nahrávali koncerty se dvěma mikrofony postavenými v určitém úhlu, X a Y. A tak zvuk symfonie, kterou nahráli, zněl prostorově. Hudba se

<sup>74</sup> Uvedený text je překladem Braunova spisu *Der Ohrenzeuge – Fast 100 Jahre Radiofeature*, který pro mě přeložila Tereza Semotamová. Text mi poskytl Peter Leonhard Braun ze svého osobního archivu.

<sup>75</sup> Ingo Kottkamp (\*1972, Německo) vystudoval literaturu, ale mnoho let již pracuje v rozhlase. Věnuje se vlastní tvorbě a režii na stanici Deutschlandfunk Kultur, od roku 2007 působí také jako redaktor například pro rubriku *Hörspiel und Feature*.

<sup>76</sup> Kupříkladu v pořadu z roku 2019 *Ihr könnt mir viel erzählen (Můžete mi toho hodně říct)* (Deutschlandfunk Kultur, ©2020).

nezměnila, byla jen jinak nahrána a mohli jste ji slyšet jakoby v prostoru. Byl obrovský rozdíl, poslouchat velký, řekněme stočlenný, orchestr v monu<sup>77</sup> nebo ve stereu<sup>78</sup>, tedy v přirozeném prostředí velkého koncertního sálu. Úsměvné je, že v té době byl v Německu jediný člověk, který si mohl užít poslech sterea, protože jako jediný vlastnil stereo set, a tím byl Joseph Goebbels,<sup>79</sup> vzpomíná na technické těžkosti Peter Leonhard Braun (OH Braun 2017).

V šedesátých letech se stereofonie začala plně rozvíjet, a to částečně právě díky Braunovi. Jeho hodinový feature s názvem *Hühner (Slepice, 1967)* bývá považován za zásadní mezník v rozhlasové tvorbě. Braun se tehdy nechal inspirovat krátkým novinovým článkem a natočil pořad o drastickém zacházení s drůbeží ve velkochovech. A přitom stačilo málo, a dokument by nikdy nevznikl – sám Braun přiznává, že jeho nadřízení byli proti natáčení: „V té době jsem bydlel v Londýně a byl jsem přítomen zdejším prvním pokusům se stereofonní technikou. Napsal jsem svým nadřízeným v Berlíně: ‚Rád bych natočil slepice ve stereu.‘ A oni mi odpověděli, cituji: ‚Slepice ve stereu znamenají jen kokokodák zleva zprava, to nám nedává smysl.‘ I přesto jsem to udělal“<sup>80</sup> (OH Braun 2017).

Braun si pamatuje nemalé obtíže, které ho na jeho cestě za natočením featureu o slepicích provázely. V té době totiž měly mikrofony jiné proporce než dnes. A i když

---

<sup>77</sup> Monofonní mikrofón používá jednu mikrofonní kapsli pro záznam do jedné stopy. Jeho kapsle je téměř vždy obrácena dopředu a je navržena tak, aby směřovala na požadovaný zdroj. Proto jsou mono mikrofony známé také jako „směrové“ mikrofony. Jsou nejvhodnější pro situace, kdy chceme zaměřit pouze signál přicházející z jednoho konkrétního zdroje, obvykle zepředu. Do značné míry ignorují zvuky přicházející z jiných směrů, například ze stran a zezadu – měřeno podle toho, jak je umístěn a namířen mikrofón.

<sup>78</sup> Stereofonní mikrofony používají dvě oddělené kapsle k záznamu do dvou zvukových stop. Toto uspořádání zaručuje přirozeně znějící záznam. Zrcadlí prostor tak, jak naše uši slyší zvuky přicházející z levé a pravé strany. Stereofonní mikrofony jsou skvělé pro zachycení přirozené atmosféry prostoru nebo prostředí, když nepotřebujete zaostřit na jeden zdroj zvuku (McLeish 2016: 48). Stereofonní nahrávky posluchači umožňují lépe vnímat prostor, jednotlivé zvukové vrstvy, pohyb respondentů i šíří hlasů a zvuků.

<sup>79</sup> “In Berlin they had started with stereo technique in 1938. The war didn’t have even started in 1938! But the magnetic tape had been invented. And the magnetic tape was an offer to try stereo technique. So what did they do? They recorded concerts with two mikes being in a certain angle, X–Y. And so they had that symphony, or whatever it was, in a space. The music didn’t change, ok? It was differently recorded and you have been capable to listen to it in a space. It was very, very different if you listen to something in mono, big symphonic orchestra, let me say 100 instruments, or if you are allowed to listen to it in the natural space of that concert hall. And the joke is there was only one person in Germany being capable to listen to stereo recordings. Because he was the only one having a stereo set – Joseph Goebbels” (OH Braun 2017).

<sup>80</sup> “Still living in London and being very much involved in London in the first experiments on stereo technique, I wrote to my station in Berlin: ‘I want to do the chicken in stereo.’ And I got a reply, I quote it to you: ‘Chicken in stereo means ga ga ga ga from right to left, it doesn’t make sense.’ I did it anyway” (OH Braun 2017).



si s sebou Braun na natáčení vzal vlastního zvukaře, manipulace s nahrávacím zařízením byla velmi náročná. V šedesátých letech již existovala první přenosná nahrávací zařízení – vypadala jako malý kufřík o rozměrech zhruba 20krát 30 cm, hluboký asi 15 cm. Braun vzpomíná, že zařízení nazývali The Ghondi,<sup>81</sup> bylo hnědé a na jedné straně mělo kliku, kterou se točilo jako na starých gramofonech. Na kazetu se v té době vešlo zhruba osm minut záznamu, ale už po šesti minutách byl signál slabší a nahrávka se zpomalovala. Při natáčení *Slepice* měl však Braun k dispozici jiné zařízení, a sice nepřenosné, které potřebovalo zapojení do elektriny. Braun měl u sebe sto metrů dlouhý kabel, což znamenalo, že pouze na tak velkou vzdálenost se mohl pohybovat. „Svůj dokument jsem začal natáčet v monu, naprosto tradičně. A když jsem se pak do té termosky<sup>82</sup> přesunul se stereo mikrofonom a slyšel jsem hlasy 10 000 slepic ve stereu, bylo to ohromující. Jako akustický Hollywood,<sup>83</sup> usmívá se Braun (OH Braun 2017). Jeho *Slepice* jsou prvním dlouhometrážním rozhlasovým dokumentem natočeným ve stereu.

Svým nadšením pro věc a pečlivou prací se Braun stal otcem odvětví nazývaného „akustický feature“. Po jeho vzoru začali němečtí tvůrci (a později i tvůrci z celé Evropy) vnímat realitu „akusticky“ – o tématech už pouze nepsali a nenačítali scénáře ve studiu, ale dění kolem sebe rovnou natáčeli. Začali si hrát se zvuky a používat je jako hlavní nositele příběhů. Braun zlom popisuje takto: „Psali jsme mikrofonom, páskovým magnetofonem, nůžkami a mixážním pultem“<sup>84</sup> (Braun 1999).

Od této chvíle se v rozhlasové dokumentární tvorbě začala dávat přednost rozhovorům se skutečnými respondenty, kteří promlouvali o svém životě. Více se sázelo na originalitu a autenticitu a upustilo se od vypravěčského čtení ve studiu (i když to se v dokumentaristice objevuje dodnes, a pakliže je komentář proveden nenásilně, může fungovat jako exkluzivní prvek vyprávění). Začalo se více pracovat s ruchy a se zvukem, dokumentární tvorba „ožila“. „Najednou jsme už nebyli vázaní na naše kanceláře, kde jsme jen seděli a psali. Najednou nám patřil celý svět,<sup>85</sup> hodnotí Braun bod zlomu ve svém textu *The Genesis Of The International Feature Conference (Vývoj IFC)* (Braun 1999). „Nově vznikající dokumentární práce jsme nazývali ‚akustickými filmy‘. Ruchy a zvuky už nebyly pouhými doplňky nebo ilustracemi tématu či děje – staly se tématem

---

<sup>81</sup> Podobné zařízení bylo v té době k dispozici i v Británii, kde ho nazývali Midget. Vypadalo stejně, jen bylo zelené.

<sup>82</sup> Braun přirovnával místnost, ve které probíhal velkochov kuřat, k termosce kvůli tomu, jak vysoká teplota v ní panovala.

<sup>83</sup> “I started *the Chicken* production in mono. It was an absolutely traditional image. And then I moved into that Thermos bottle with 10 000 chicken voices in stereo technique, and that was overwhelming, it was like acoustical Hollywood” (OH Braun 2017).

<sup>84</sup> “We wrote with the microphone, the tape recorder, the scissors and the sound mixer” (Braun 1999).

<sup>85</sup> “Suddenly, we were no longer tied to an office devoted to writing; the whole world belonged to us” (Braun 1999).

samy o sobě<sup>86</sup> (Braun 1999). Zvuk se zrovnoprávníl se slovem. Stereo přestalo být pouze nahrávací technikou, ale stalo se technikou výrazovou.

Se změnou přístupu k pojetí dokumentární tvorby se změnil způsob narace. Do té doby měl vypravěč velmi silné postavení a načítal dlouhé texty zahlcené informacemi. Zničehonic se však jeho part drasticky proměnil – pořady byly tvořeny tak, aby vypravěč nemusel děj doplňovat svým komentářem. Jeho vstupy byly svižné a krátké, někdy dokonce chyběly. „Ve Slepících už jsem měl poměr 50 % psaného textu a 50 % pouze zvuků. Ale s každým dalším pořadem jsem množství mluveného slova redukoval. Tím posledním, kde už jsem žádné psané slovo neměl, je *Operace kyčle*<sup>87</sup>,<sup>88</sup> uzavírá Braun (OH Braun 2017). Za zmínku rozhodně stojí také Braunův pořad *Hyänen, Plädoyer für ein verachtetes Raubtier (Hyeny: Obhajoba opovržené šelmy)* z roku 1971. V tomto pořadu Braun nenabízí pouze bravurně napsaný a načtený text, ale společně se zvukovým mistrem Dieterem Grossmanem se vydává do Afriky, aby natočil unikátní materiál ze života zvířat. Dvojice natočí kilometry pásků, které pak zpracuje do uceleného hodinového díla, ve kterém je zvuk uplatněn ve své dramatické i emotivní funkci. Braun nepodává pouze zprávu o tématu, ale nabízí posluchači, aby se s ním vydal na cestu – aby společně s ním hyeny pozoroval, objevoval a prožíval velké dobrodružství. Zvukový záznam nočního lovu hyen, doprovázený stručnými a hutnými komentáři, se svou mimořádnou působivostí a téměř vizuálními obrazy vryl do paměti mnoha posluchačů a představil jim další možnosti zvukového média. Zdeněk Bouček v roce 1994 v rámci cyklu *Velký evropský feature* připravil pro české obecnstvo také českou verzi tohoto pořadu, čeština ale nebyla jediným jazykem, do kterého byly Braunovy pořady přeloženy. Ve skutečnosti byly jeho akustické filmy přeloženy do patnácti světových jazyků.

V dnešní době může mít vypravěč ve featurech stále silné postavení – záleží vždy na autorovi, jak velký prostor vysvětlujícím komentářům věnuje (zmíněným se podrobněji zabývám v kapitole *Témata diskuzí na IFC*). Dbá se na to, aby byl zvukový materiál pestrý, zajímavý a přehledný a aby posluchače nenudil. Braun svým dílem inspiroval novou vlnu autorů a jeho tvorba se dodnes považuje za základní kámen rozhlasové dokumentaristiky.

---

<sup>86</sup> “We called these documentary works ‘acoustic films’. Noises and sounds were no longer simply accessories, extras or illustrations of a theme or plot, they became the theme itself” (Braun 1999).

<sup>87</sup> *Operace kyčle (8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik)* je Braunův feature z roku 1970. Ve scénáři k pořadu Braun uvádí, že program je experimentem, jehož úkolem je působit jako akustický film. V celém pořadu nevystupuje žádný vypravěč ani herec. Zvuky zde mají mluvit samy za sebe – Braun společně s technikem, který mu pomáhal, strávili celý týden na operačním sále a natáčeli autentické zvuky operací. Průběh operace provázely četné zvuky, doplňuje je lékařská zpráva o průběhu operace a vyprávění pacientky o prožitém utrpení, avšak s typickým berlínským humorem.

<sup>88</sup> “In the *Chicken*, I have a proportion of 50 % of text, 50 % of sound. And I reduced it more and more with each and the last one where I have no written text in it anymore is the *Hip Replacement, the operation*” (OH Braun 2017).

### 2.2.2.3 FEATURE V ČESKÉ REPUBLICE

Co se týče rozhlasové tvorby v České republice, pořady, které nesly znaky featureu, se objevovaly již ve třicátých letech v Československu. Nebyly však tímto termínem označeny – naopak je lze najít pod označením „rozhlasové pásmo“. Po druhé světové válce se „slovo feature jako nepřeložitelný anglismus ocitá v klatbě a na dalších zhruba třináct let ho téměř nahradil pojem pásmo“ (Hanáčková 2008: 43). To ovšem neznamená, že se nevyráběly pořady obsahově odpovídající featureu. Situaci vystihuje Branžovský, když píše: „[J]ako zboží, které se chváří samo, nemusí být feature pro posluchače označen jako ‚feature‘“ (Branžovský 2005: 64), což dokazuje, že ne všechny featury jsou v archivech označeny tak, jak by měly – stejně tak ne všechny pořady označené jako „feature“ jsou skutečně tím, čím se zdají být. Podle Pavla Káchy je rozhlasové pásmo složeným publicistickým útvarem, svébytnou syntézou základních publicistických žánrů – rozhovoru, reportáže, vystoupení a uměleckých prvků. Pásmo využívá rozhlasových výrazových prostředků k vytvoření syntetického tvaru, jeho cílem je poskytnutí komplexního posluchačského prožitku zpracovaného námětu (Navrátil 2006: 73). Tato definice je tedy skutečně velmi blízká definici featureu. Ale zatímco v českém kontextu se termín feature příliš neuchytil, v zahraničí zase nemá tradici pojem pásmo.

O nepřijetí výrazu feature referuje také Andrea Hanáčková, která mezi lety 2010, kdy vydala svou disertační práci věnující se právě problematice featureu, a 2016, kdy obhájila práci habilitační, prošla názorovým vývojem a v habilitační práci uznala, že (i vzhledem k rozhlasové praxi) je nakonec nucena své závěry výrazně revidovat a „netrvat na nešetném používání tohoto špatně skloňovatelného výrazu“ (Hanáčková 2016: 16). Namísto toho Hanáčková přinesla nový termín *autorský performativní dokument*. Přesněji řečeno, ona sama píše o *performativním modu v autorském rozhlasovém dokumentu*.

Vývoj tohoto žánru v Československu byl nicméně vrstevnatější. Na Slovensku má v dnešní době feature jinou pozici než v ČR. Zatímco v Česku se výraz *feature* příliš neuchytil, a když už se používá, tak ve svém originálním anglickém tvaru, slovenský *fíčer* má poměrně dlouhou tradici. „U nás na Slovensku se neříká dokument nebo dokumentární rozhlasová hra, ale FÍČER.<sup>89</sup> Fíčery se většinou točí na výročí – třeba úmrtí nebo narození významné osobnosti. Pak se ještě vyrábí třeba několikadílné fíčery o významném rodu, o slavném knězi, který pro Slovensko hodně udělal, a podobně,“ vysvětluje slovenský spisovatel Ladislav „Laco“ Kerata<sup>90</sup> (OH Kerata 2019). Podle Keraty se na Slovensku tvůrci *fíčrů* často uchylují k poměrně neoriginálnímu zpracování, které se podobá tomu, jak se pořady daného druhu točily ještě před Braunem zavedeným „akustickým filmem“. „Existují samozřejmě různé druhy fíčrů, protože někteří mladší tvůrci do toho jdou otevřeněji a rádi experimentují. Já jsem ale několikrát režíroval fíčry,

<sup>89</sup> V české literatuře se doposud také někdy objevuje označení „fíčer“.

<sup>90</sup> Ladislav Kerata, v uměleckých kruzích známý jako Laco, je slovenský spisovatel, herec, režisér, básník a dramatik.

ve kterých se vlastně tolik nehrálo se zvuky, ale jednalo se spíše o uzavřené dokumenty – pořady, které se týkaly padesátých let nebo druhé světové války a byly více faktografické,“ uzavírá Kerata (OH Kerata 2019).

V Česku se naopak autoři vydali podobným směrem jako Braun. Největším průkopníkem v produkci českých featurů byl Zdeněk Bouček. Ten si velmi dobře uvědomoval, že český rozhlasový dokument a feature nemá bohatou historii, a to právě kvůli mnoha letům nesvobody, která na území dnešní České republiky panovala. Proto Bouček začal aktivně navazovat mezinárodní kontakty a snažil se do Česka přinášet zahraniční pořady, které chtěl českému posluchačstvu představit a rozšířit mu obzory. Bouček se domníval, že je důležité živě reflektovat zkušenost zahraničních kolegů a seznámit se s pojetím toho, co je feature mimo Českou republiku. Rozhlasovou budoucnost viděl ve společné Evropě.

Bouček k práci na vlnách Československého rozhlasu pronikl už v šedesátých letech a rozhlasové tvorbě se věnoval celý život. Ve velké míře také v nahrávání a práci s audio materiálem podporoval rozhlasové amatéry i studenty. Ve své teoretické práci se Bouček věnoval především definování a propagaci žánru featuru, který považoval za vyšší formu dokumentu. V sedmdesátých letech se zapojil do práce v Redakci her faktu a natáčel pro ni právě hry faktu<sup>91</sup> – což byl v té době jiný název pro featury.

Boučkova vášeň pro rozhlasové featury motivovala celou řadu českých tvůrců zabývajících se tímto žánrem. V roce 1974 Bouček společně s Ivem Rottenbergem vydali knihu *ABC lovce zvuku*, v níž se zabývali amatérskou prací se zvukem a snažili se o to, aby se zde zájemci o rozhlasovou tvorbu mohli poučit a zdokonalit. Kromě různých technických údajů a užitečných rad se v knize objevují až dojemně nadšené popisy práce a návody, svým způsobem naivní, které čtenáři jasně přibližují zapálení Boučka pro rozhlasovou tvorbu: „Když chceme natáčet například hlas cvrčka, chytíme si jej na louce a doma jej dáme do krabice od bot, vysteleme ji látkou nebo jiným materiálem, aby krabice nerezonovala a aby cvrček neškrábal do papíru. Do krabice vložíme mikrofon a 25wattovou žárovku a rozsvítíme ji. Cvrček začne v teple vesele cvrlikat a my v klidu natáčíme. Chytat cvrčka a čekat na jeho projev vyžaduje ovšem velikou trpělivost. Vyzkoušet námi doporučený způsob se vzhledem k čistotě záznamu jistě vyplatí, protože jinak zachytíme ve snímcích z přírody vždy nějaký ten motocykl nebo auto“ (Albrechtová 2006: 14).

I když byl Zdeněk Bouček inovátor na poli featurů, rozhodně u nás nedržel monopol na jejich tvorbu. S nadšením podporoval ostatní a respektoval generační

---

<sup>91</sup> Hry faktu vznikaly v redakci literárně-dramatického vysílání. Jednalo se o rozhlasový útvar na pomezí žánrů dokumentu a rozhlasové hry. Hry faktu čerpaly z reálného příběhu a obsahovaly reportážní či zvukové záznamy z různých prostředí, dialogy ovšem byly většinou dopsány a dohrány autory tak, aby děj demonstrovaly, a proto často trpěly schematičností. Zdeněk Bouček vynikal především ve tvorbě těch her faktu, které se v mnohém blížily skutečnému rozhlasovému dokumentu s minimem konstruovaných promluv (Albrechtová 2006: 15).

proměnu. V roce 2000 při slavnostním předání cen vítězům soutěžní přehlídky *REPORT*, o které se více rozepisují v podkapitole *Češi na IFC a vznik soutěžní přehlídky REPORT*, Bouček vyzdvihl rozmáhající se kvalitu rozhlasové produkce mladé generace a zamýšlel se nad ústupem té staré: „Není to výraz konce dosluhující generace, spjaté s rozhlasem druhé poloviny dvacátého století? Není to střídání stráží? Zdá se, že ony mladé autorky, které se ještě nedávno batolily kdesi za mnou, přidaly tak mocně do kroku, že jejich čiperné nožky a hbité zadečky se míhají vpředu, zatímco já se potýkám s dechem. [...] Je přece přirozené, že přijde čas, kdy se mění dominantní role generací. A věru bylo v Českém rozhlasu nezdravé, když v devadesátých letech se o progresivní tvorbu pokoušela střední a starší generace, poněvadž ta mladá zkrátka nebyla. A je nanejvýš spravedlivé, že nyní již existující mladá formace se ujímá štafetového kolíku a nese ho svižněji dál. Podle logiky vývoje má pak zralá generace plnit role koncepční, výchovné, poradenské a tak dál – a samozřejmě autorské, pokud má stále co říct a ví, jak to říct, aby to nebylo pouhé opakování“ (Bouček 2000: 42).

Svým přístupem se Bouček podobal Peterovi Leonhardovi Braunovi, zakladateli mezinárodní přehlídky *International Feature Conference*. Boučkovi, stejně jako Braunovi, nejvíce záleželo na rozvoji dalších generací a propagaci a zdokonalování formátu featuru celosvětově. Oba celý svůj profesní život plnili funkci jakýchsi mentorů, kteří podporovali mladé tvůrce a otevírali jim nové dveře. Za dob Boučka se za novou generaci českých dokumentaristek / tvůrkyň featurů daly považovat například Andrea Hanáčková, Jitka Škápíková, Lenka Svobodová či Dora Kaprálová, které dnes samy působí jako mentorky dalších generací.

## 2.3 DOKUMENT VERSUS FEATURE

Jak tedy vyplývá z předchozího textu, dokument a feature jsou skutečně dva odlišné žánry, které nesou mnoho společných znaků. Z vlastní autorské zkušenosti mohu říct, že i když je má tvorba v České republice označena jako „dokument“, v zahraničí se kolegové o stejném díle často vyjadřují jako o featuru a naopak. I když má v očích různých teoretiků dokument a feature odlišnou stavbu, v praxi nakonec autoři většinou nehledí na terminologii, ale především na to, jestli je pořad „dobrý“, nebo „špatný“.

Pohled na to, co je to feature a co dokument, se liší také v jednotlivých státech. V Rusku podle Vladimira Krjučeva<sup>92</sup> vždy převládala především rozhlasová dramatická tvorba, která se těšila velké posluchačské oblibě. Dokumentaristika a tvorba featurů ve velké míře poklesla v devadesátých letech a od té doby se stále ještě plně nezregenerovala – a pokud dnes nějaká vzniká, je založena hlavně na mluveném slovu s malým procentem scén z terénu. Krjučev uvedl, že obtížně hledal hranici mezi dokumentem a featurem: „Obojí je založeno na událostech z reálného života. Osobně to беру tak, že pokud se

---

<sup>92</sup> Vladimír Krjučev je ruský novinář, který se věnuje field recordingu (pořizování nahrávek z terénu) a aktivně se účastní různých setkání rozhlasových nadšenců a tvůrců. V mezinárodním prostředí vystupuje pod anglicky přepsaným příjmením jako Kryuchev.

nejedná o fikci, označuji pořad za dokument. Ale výraz feature pokrývá širší škálu pořadů. Feature je o něco umělečtější, můžete použít více efektů, více hudby, uplatnit více fantazie. Dokument vás určitým způsobem limituje, musíte se více držet faktů. Ale stejně je to jedno, protože v budoucnu budou všechno jen podcasty,<sup>93</sup> shrnuje problematiku Krjučev (OH Krjučev 2019), který sice rozvoj podcastů podporuje, ale vidí v něm i různé nevýhody (o tématu více pojednávám v kapitole *Podcasty*).

Irský audio tvůrce a zakladatel přehlídky *HearSay Audio Arts Festival*, kterou se podrobněji zabývám ve stejnojmenné kapitole, Diarmuid McIntyre<sup>94</sup> se domnívá, že rozdíl mezi dokumentem a featurem je diktovaný především samotným pojmoslovím a potřebou přesně definovat to, co se v rozhlasových institucích produkuje – nikoliv však obsahem. Pakliže byl v irském vysílání určen čas, ve kterém si posluchači mohli naladit dokument, pak se vysílané pořady (zpravidla o délce přibližně pětáctyřicet minut) označovaly jako dokument. Feature byl naopak kratší, pohyboval se často kolem šesti minut a zaměřoval se na některý konkrétní rys diskutovaného tématu. Ani toto dělení však podle McIntyry není všeobecně platné a používání obou pojmů se dnes již výrazně prolíná.

K dané problematice se vyjádřil také německý rozhlasový teoretik a praktik Wolfgang Bauernfeind:<sup>95</sup> „Domnívám se, že pro mezinárodní užití je lepší slovo dokument. Feature je příliš všeobecný výraz na jednu i na druhou stranu. V angličtině pořad všichni říkají ‚I feature something‘ [doslova ‚něco vyzdvihuji‘ – pozn. autorky]. V tomto kontextu může být feature téměř cokoliv – nejen dokument, ale spousta dalších věcí. Za feature lze třeba označit formát o délce pouhých pěti minut. V angličtině to slovo nemá tak úzký význam. Proto si myslím, že je v mezinárodním prostředí lepší používat slovo dokument. Myslím, že je to přiléhavější výraz. Navíc posluchači nemají nejmenší tušení, co to je feature. Hlavně si ale myslím, že celou touhle debatou ztrácíte čas. Vždyť je tolik zajímavějších věcí k diskuzi. Tenhle problém nevyřešíte, a myslím, že to ani není moc důležité,“<sup>96</sup> uzavírá své úvahy Bauernfeind (OH Bauernfeind 2017), který se

---

<sup>93</sup> “It is both based on the real life events. To me unless it is fiction it is a documentary. But the term feature would apply to a broader range of pieces. Feature is a little bit more artistic thing where you can use more effects, more music, apply more fantasy. A documentary put some limits to work, you have to stick to facts more precisely. But it doesn’t matter anyway because everything is going to be podcasts in the future” (OH Krjučev 2019).

<sup>94</sup> Diarmuid McIntyre (\*1972, Irsko) je rozhlasový a televizní dokumentarista, zakladatel produkční společnosti Grey Heron Media a přehlídky *HearSay Audio Arts Festival*. McIntyre za svou tvorbu obdržel několik ocenění, mimo jiné hlavní cenu na soutěži *New York Radio Festival*, *PPI Gold Radio Award* nebo ocenění od asociace Association for International Broadcasting (HEARSAY, ©2020).

<sup>95</sup> Wolfgang Bauernfeind (\*1944, Německo) je dlouholetý kolega Petera Leonharda Brauna, držitel několika ocenění za svou rozhlasovou tvorbu, pedagog a rozhlasový teoretik.

<sup>96</sup> “I think for international thinking it’s better to use the word documentary. Feature is too general on one side and too general on the other side. It’s too general because in English all people say ‘I feature something’. And feature can be a lot of things, not a documentary alone, but a lot of different things. You can say this is a feature, it’s a short form of five minutes. And this word in English is not very special. So when you work in international field, I think it’s better to use the word documentary. I think it’s a better

pohybuje především na poli evropské dokumentaristiky.

Podobně smýšlí také britský dokumentarista Laurence Grissell,<sup>97</sup> který zastává názor, že se obecně více používá výraz dokument, neboť posluchači nevědí, co si pod pojmem feature představit. Zároveň dodává, že i když je dle některých teorií feature umělečtější formátem, tyto definice jsou již dávno překonané a vlastně nepřinášejí nic nového.

Americký pohled na téma rozdílnosti dokumentu a featuru přinesla Julie Shapiro,<sup>98</sup> zakladatelka festivalu *Third Coast*, o kterém pojednávám v kapitole *Third Coast International Audio Festival*: „Běžnější je výraz dokument. Ale ani to už dnes vlastně neslychám. Spíše se používá ‚storytelling‘. Dokonce ani o dokumentárních sériích, které mají deset epizod, lidé neuvažují jako o dokumentech – označují je za seriály. Mám pocit, že slovo ‚dokument‘ je odsouváno dál a dál“<sup>99</sup> (OH Shapiro 2019). Shapiro potvrzuje tvrzení Johna Biewena, a sice že výraz „dokument“ byl v Americe vždy prisuzován edukativním pořadům, a měl tedy u diváků a posluchačů spíše negativní konotace. Zároveň ale dodává, že po roce 2000 prošla americká dokumentární audio tvorba obrodou, a to částečně díky založení festivalu *Third Coast*. I přesto se prý pořady s dokumentární tematikou označují spíše podle svého obsahu, například jako kriminální příběhy, portréty a podobně. „Pro mě je ‚výroba featurů‘ spojená hlavně s evropskou tradicí – především se Skandinávií, Německem, Rakouskem...“<sup>100</sup> uzavírá Shapiro (OH Shapiro 2019).

V podkapitole věnované featuru jsem uvedla, že se tento žánr často zaměřuje na nějaký drobný detail, který může reprezentovat mnohem větší celek. Možná bych tedy celou problematiku trochu zjednodušeně shrnula do poučky, že téma není příběh. Tématem může být život vozíčkářů. To je ale velmi obecné a vlastně nic neříkající. Na zmíněné téma by se mohl natočit obecný dokument, ve kterém bude vystupovat několik bezejmenných vozíčkářů, několik doktorů a zdravotních sestřiček a možná i několik drahých poloviček, které žijí s vozíčkáři. Teprve příběh konkrétního člověka, Adama,

---

expression. And listeners have no idea what the feature is. But mainly I think you waste your time when you discuss it, there are a lot of more interesting problems to discuss. I think you cannot decide this problem and you cannot solve this problem, but I think it's not very important" (OH Bauernfeind 2017).

<sup>97</sup> Laurence Grissell je britský dokumentarista působící především na BBC Radio 4 a BBC Radio Documentaries Unit.

<sup>98</sup> Julie Shapiro je vedoucí výroby podcastové platformy Radiotopia. Vedle bohaté produkce vlastních pořadů stála také v roce 2000 u zrodu amerického festivalu *Third Coast International Audio Festival*.

<sup>99</sup> "The word 'documentary' is more common. But I don't even hear it anymore. It's more storytelling. Even these documentary serial stories that span ten episodes, people don't really think of them as documentaries. They say it's serials. I feel like the word documentary is being shunted off further and further" (OH Shapiro 2019).

<sup>100</sup> "For me, feature making is really steeped in that European tradition – mainly with Scandinavia, Germany, Austria..." (OH Shapiro 2019).

který jako malý kluk přišel o nohy a kvůli tomu si nemohl najít ani práci, ani přítelkyni, ale nakonec se se svým handicapem vyrovnal a dnes žije spokojeně s Evou a vede firmu na výrobu tenisek – to je ten detail, který posluchače zaujme. To je ten feature. Na příběhu Adama je přitom možné ukázat celou problematiku začlenění handicapovaných do moderní společnosti. Adamova slova mohou být slovy tisíců jiných vozíčkářů. Díky tomu, že Adamův příběh máme šanci poznat detailně, pochopíme detailně i celé téma, o kterém už vzniklo mnoho dokumentů, ale žádný jsme si vlastně nezapamatovali. Tím to nechci bagatelizovat – samozřejmě, že i dokumenty mohou být zaměřeny na detaily a mohou být působivé. Ale na rozdíl od dokumentu, který MŮŽE být působivý, ale taky může být velmi obecný, by kvalitní feature MĚL BÝT nezapomenutelný (tímto se dále zabývám v podkapitole *Výběr tématu*).

To je ale pouze moje teze. V průběhu svého akademického bádání jsem věřila, že najdu přesný klíč k rozlišování mezi dokumentem a featurem. Navázala jsem na práci Andrey Hanáčkové, která se této problematice také mnoho let věnovala a dospěla k tomu, že se v charakteristice obou žánrů skutečně objevují odchylky, nicméně rozhodnutí trvat na pregnantním oddělování žánrů od sebe je nesmyslné a v praxi téměř nemožné. Na druhou stranu bych ráda znovu zdůraznila, že používání termínů feature a dokument je celosvětově nejednotné a já budu nadále respektovat zařazení, které si pro daný pořad zvolil (po zralé úvaze) sám autor. Proto budu v následujícím textu oba výrazy používat v závislosti na tom, v jakém kontextu se objevily a kdo a jak je v dané chvíli použil.

## 2.4 VLASTNÍ CHARAKTERISTIKA

Existuje velké množství obecných teorií o tom, co je to dokumentaristika, co ji činí výjimečným oborem a proč se tvorbě dokumentů a featurů tvůrci věnují. Ze všech definic nelze poskládat jedinou, která by shrnovala všechny poznatky, proto bych ráda uvedla, co mně subjektivně připadá na dokumentaristice zajímavé a proč se jí věnuji. Věřím, že mnoho tvůrců se cítí podobně jako já.

Domnívám se, že v první řadě by rozhlasoví dokumentaristé měli využívat všech možností, které práce se zvukem nabízí, objevovat hranice a třeba je i překračovat. Je důležité nechat rozhlas dělat to, co umí nejlépe – a sice zprostředkovávat příběhy konkrétních lidí, propojovat posluchače, přinášet odpovědi i nové otázky.

Ať už je dokument založen především na rozhovorech s respondenty, nebo na natáčení situací v terénu, pro mě osobně se jedná hlavně o pokus o nalezení cesty, jak nejlépe porozumět světu, ve kterém žiji. Na tomto světě totiž společně se mnou existuje mnoho dalších lidí, kteří žijí jiným způsobem než já – prožívají jiné situace, řeší jiné problémy, mají jiné zájmy. Nežijí ale ve „svém světě“, všichni žijeme „v tomtéž světě“ – jen každý žijeme svůj vlastní a unikátní příběh. Chci poznat a porozumět co největšímu množství těchto příběhů, protože se domnívám, že snaha o porozumění světu ze mě nedělá pouze lepšího dokumentaristu, ale také lepšího člověka.



Objevování lidskosti, komplexnosti světa a propojenosti různých témat mi pomáhá k tomu, abych informace byla schopna zprostředkovat publiku a umožnila zájemcům nahlédnout do životů lidí, které sice můžeme každý den potkávat na ulici, ale nikdy jsme se neodvážili je oslovit. Nechci zabíhat do klišé a říkat, že propůjčuji hlas těm, kteří by jinak nebyli slyšet. Je ale pravda, že umožňuji šířit příběhy, o kterých by se třeba jinak veřejnost nedozvěděla. Lidský hlas jako takový je mocným médiem, které nám umožňuje dorozumívat se, a pokud nám chce někdo něco sdělit, měli bychom mu umožnit být slyšen/slyšena. „Hlas se může vplížit, vyhnout se mozku a dotknout se srdce,“<sup>101</sup> uvádí americký nezávislý audio tvůrce a novinář Jay Allison (Biewen 2010: 14). Dokumenty a featury jsou i pro neškolené řečníky možností sdělit svůj názor světu – a i pro neškolené posluchače možností si tento názor vyslechnout, souhlasit s ním či o něm polemizovat. Je důležité, aby v rozhlasovém vysílání zazněly i neškolené hlasy, které reflektují přirozenost a upřímnost řečníků (McLeish 2016: 8). Při poslechu rádia nás nerozptyluje, jestli je řečník neupravený, má velkou jizvu na hlavě či špínu za nehty – zkrátka jen posloucháme, věříme a utváříme si vlastní názor.

Neznamená to však, že každé dílo, na kterém se podílím, musí mít enormní dopad na posluchače či diváky. Nechci publiku vnucovat své názory či názory respondenta a říkat jim, jak by se měli cítit, ale přála bych si, aby každý můj pořad přispěl k pochopení diskutovaného tématu. Aby si i člověk, který se domníval, že o tématu „něco ví“, po vyslechnutí či zhlédnutí díla řekl: „Teď tomu opravdu rozumím.“ I proto se při každém rozhovoru, který vedu, snažím „být“ tam pro druhého člověka. Mít kuráž se doptávat dál a dál, ale zároveň dát druhému člověku prostor být sám sebou. Nic neočekávám, ale taky se ničemu nebráním. Nepodceňuji svou intuici, a i když jsem sebevíce připravena, vlastně většinou především improvizuji. Nechávám toho druhého mluvit, pokud se ve svých myšlenkách zatoulá daleko od tématu, dovolím mu to – každý detail mi totiž pomáhá poznat toho, s kým mluvím, pochopit jeho svět. Nelpím na svých otázkách, nechávám se unášet společně s tím druhým člověkem – mluví totiž přece o svých zážitcích a ty zná lépe než já. Pokud mu trvá se mi plně otevřít, klidně sdělím nějaký příběh ze svého života, abych v něm probudila důvěru – nesmím zapomenout na to, že i já jsem nedílnou součástí rozhovoru a můj respondent musí vědět, že jsem tu pro něj. V dnešní době vedeme na denní bázi čím dál méně hlubokých rozhovorů, lidé nemají čas hodiny a hodiny rozebírat jedno téma, proto si i respondent váží času, který spolu strávíme, a toho, že byl vyslechnut. Ptám se i na ty nejmenší detaily, překvapuji otázkami. Nestydím se pokládat i zdánlivě (pro mě) trapné otázky, ze kterých vycházím jako hlupák a můj respondent mě musí poučit – díky tomu mi přece problematiku podrobně vysvětlí! Zároveň je dobré se jednou za čas zeptat na otázku s konfliktním potenciálem – případně sdělit i svůj názor, který může být velmi laický a nesprávný. Respondent pak své téma chce obhájit a vysvětlit, a to je ten moment, kdy se do rozhovoru dostávají důležité informace a emoce, koření celé dokumentaristiky. A hlavně – nikdy nemám dost. Mikrofon nevypínám, ani když rozhovor skončí, protože zpravidla v těchto chvílích se respondent plně uvolní a

---

<sup>101</sup> “A voice can sneak in, bypass the brain, and touch the heart” (Biewen 2010: 14).

řekne to, na co jste neúspěšně čekali celý rozhovor – může se jednat o skvělý „otvírák“ pro celý pořad, nebo naopak o větu, která by se hodila do velkého finále. Nebo z ničeho nic odhalí tajemství, o kterém se předtím nezmínil. Když je načase odejít, odložím mikrofon na stůl, ale nevympnu ho. Respondenti začnou často znovu mluvit nebo ještě na poslední chvíli vysvětlovat věci z hlavního rozhovoru. V ten moment stačí jen znovu zvednout mikrofon a pokračovat v natáčení. Oni vědí, že mám mikrofon v ruce, a tudíž je nahrávám. Nedělám to potají. Nicméně už většinou mají pocit uvolnění – „Hlavní rozhovor už přeci skončil, no ne?“ – a jejich výpovědi jsou díky tomu upřímnější a otevřenější. Myslím si, že varianta, že bych někdy měla „příliš materiálu“, neexistuje. Každá nahraná vteřina, minuta či hodina navíc mi pomáhá sblížit se s respondentem, a proto není zbytečná. „U dokumentů je klíčem k tomu, abyste měli štěstí, čas – trávení dostatečně dlouhé doby s lidmi, aby vám začali věřit a řekli vám své příběhy, a abyste byli přítomni, když se věci dějí“<sup>102</sup> (Biewen 2010: 130).

Podle mého názoru je důležité, aby příběh, který dokumentarista zpracovává, měl původ v jeho nitru – aby ho skutečně zajímal, pátil. Vzhledem k tomu, že pak stráví mnoho hodin u natáčení, střihu a celkové postprodukce, je nutné, aby mu téma nebylo lhostejné. Pokud mám věnovat tolik prostoru ve svém životě nějakému pořadu,<sup>103</sup> musí mi na něm záležet, musí mě provokovat a nesmí mě nudit. Zvědavost také hraje velkou roli. Zájem o objevování, touha vědět víc a touha pochopit. Dokumentarista by se měl do tématu plně ponořit, při zpracovávání tématu si pak vyhradit dny, kdy nedělá na ničem jiném, jen pořád dokola a dokola poslouchá své respondenty, až mu uši přecházejí. Zároveň si ale pořád musí držet jistý odstup od tématu, jistý nadhled. Pořád je totiž někým, komu byla svěřena obrovská moc – toho, komu respondent naprosto věří a kdo se nesmí nechat unést pouze svými pocity. Každé rozhodnutí při střihu musí být promyšlené, každá vteřina materiálu si musí najít své místo, až se hodiny a hodiny zvuku nakonec spojí jen do několika výstižných minut. A pak, až si dokumentarista myslí, že už má vyhráno, měl by nechat materiál odležet a poslechnout si ho po nějakém čase s odstupem a jak se říká „s čistýma ušima“. Teprve pak pochopí, co všechno v prvotním střihu opomněl, a co tam naopak nechal navíc. A celá střihačská a kompoziční operace může začít nanovo.

---

<sup>102</sup> “In documentaries, the key to getting lucky is time; spending enough time for people to trust you with their stories, hanging out enough so that you’re there when things happen” (Biewen 2010: 130).

<sup>103</sup> Není výjimkou, že dokumentarista vytvoří první verzi pořadu, zašle ji dramaturgovi a ten mu posléze sdělí své poznámky a návrhy na předělání díla. Autor potom pořad střihem upraví do jiné podoby, opět jej zašle dramaturgovi a ten má opět připomínky... Tento proces se může opakovat mnohokrát. Zároveň je také vhodné nechat dokument po dostřihání nějakou dobu „uzrát“ a poté si ho vyslechnout s časovým odstupem – v tu chvíli si autor často všimne věcí, které při procesu střihu opomněl. Při utváření finálního díla dokumentaristovi také pomůže sdílení různých verzí s jeho známými a kamarády – tak totiž zjistí, jestli se mu daří pořadem předat myšlenku, kterou chtěl, či kde jsou slabá a silná místa díla.

Sama sebe při tvorbě dokumentů nepotlačuji. Nechci totiž znít jako někdo jiný. Síla dokumentů a celkově všech uměleckých děl tkví v osobitosti a zapamatovatelnosti – pokud bych se snažila znít jako stovky jiných autorů, nedocílila bych ani jednoho.

Dokumentaristé se často při hledání materiálu ohánějí frází „každý člověk má nějaký příběh, který lze vyprávět“. Toto tvrzení je pravdivé, protože životní osudy každého jedince jsou jiné a originální, každému se v životě alespoň jednou stalo něco úžasného nebo nečekaného. Ne každý ale umí svůj příběh vyprávět. V tomto lze respondentovi pomoci stříhem, kdy se jeho výpověď vyčistí od parazitních slov (jakoby, prostě, jakože...), zestruční a tím získá na palčivosti. Při stříhu je důležité rozlišovat, co respondent říká, a co tím skutečně *myslí*. Uvědomit si významy slov mnohdy není jednoduché, nicméně je to stěžejní pro tvorbu dokumentu. Díky tomu, že chápeme, co nám chce respondent sdělit, jsme schopni mu pomoci to sdělit – ať už vhodně položenými otázkami, nebo postprodukcí natočeného materiálu.

Ráda bych proto repliku „Každý člověk má nějaký příběh, který lze vyprávět“ posunula ještě o kousek dál, protože spíš než to, že každý člověk má příběh, který lze vyprávět, si myslím, že „každý člověk si zaslouží, aby mu bylo porozuměno“. V obrovské záplavě příběhů, které lze vyprávět, je totiž obtížné najít ten, který „stojí za to vyprávět“. Jak se takový příběh pozná? Z logiky věci se v této teorii automaticky počítá s publikem, jemuž se příběh bude vyprávět a které ho buď ocení, či nikoliv. Pakliže se ale rozhodneme spíše pro variantu „porozumění“, dokumentaristovi už nestojí nic v cestě. Nemusí se snažit „vyprávět někomu příběh“, ale pouze hledá cesty, jak pochopit životní osudy respondenta. A když se rozhodne své hledání zdokumentovat, může se s ním posléze na tuto společnou cestu vydat i posluchač nebo divák. Taková práce mi dává smysl a naději, a to je pro mě důležité, protože – jak už říkal Václav Havel –: „Naděje není to přesvědčení, že něco dobře dopadne, ale jistota, že má něco smysl – bez ohledu na to, jak to dopadne.“

### 3 THE INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE

*The International Feature Conference* (dále jen IFC) je každoroční nesoutěžní akce určená pro rozhlasové tvůrce a nadšence, diskuzní platforma a příležitost k navazování mezinárodní spolupráce. První ročník IFC proběhl v roce 1975 v Berlíně za účasti pouhých jednotek zájemců, nyní se počet návštěvníků IFC pravidelně pohybuje kolem stovky. Konference má nejdelší historii, co se týče nesoutěžních celoevropských přehlídek zaměřených na rozhlasovou produkci – v době jejího založení ještě neexistovala audio tvorba šířená po internetu, rozhlas byl hlavním odbytištěm audio tvorby, a proto budu v kontextu IFC mluvit primárně o rozhlasové tvorbě. Pravidelnost konference a obsah jednotlivých ročníků dopomohly k vytvoření celoevropské komunity (potažmo celosvětové, neboť dnes už na přehlídce dojíždí tvůrci z celého světa) a díky sdílení vzájemných zkušeností také k rozvoji rozhlasové umělecké dokumentaristiky. Podle vzoru IFC bylo založeno několik dalších soutěžních i nesoutěžních přehlídek, o kterých budu pojednávat v následujících kapitolách.

I když už dnes na IFC jezdí tvůrci z různých kontinentů, kořeny konference jsou stále v Evropě a spolupráci s European Broadcasting Union (dále jen EBU). Tvůrci z Ameriky, Austrálie, Číny, Nepálu a dalších zemí, které nejsou členy EBU, jsou spíše nepravidelnými návštěvníky, kořením celé konference. I díky tomu, že je konference IFC úzce spjata s EBU, sdružením převážně veřejnoprávních stanic, mají pořady uváděné na IFC původ především v rozhlase - podcastům se konference začala otevírat teprve nedávno, čímž se budu zabývat dále v textu.

V praxi probíhá IFC jako několikadenní neformální setkání rozhlasových tvůrců, kteří přivezou předem vybrané ukázky svých featurů a dokumentů. Posléze o nich diskutují a probírají různé možnosti práce se zvukem, střihem, montáží, způsobů narace, výběru témat a tak dále. V podstatě se jedná o přehlídku toho nejzajímavějšího z rozhlasové tvorby, co se v Evropě (potažmo i neevropských zemích) ten rok urodilo. IFC se koná každý rok v jiném státě – tvůrci tedy mají možnost na vlastní kůži poznat prostředí jiných vysílacích institucí (přehlídka se totiž často koná přímo v budovách rozhlasu nebo poblíž nich). I proto na IFC jezdí především zaměstnanci rozhlasových institucí jednotlivých států, ale v posledních letech se setkání začalo více otevírat i tvůrcům na volné noze, kteří se nevěnují specificky rozhlasové tvorbě, ale celkově audio tvorbě (výroba podcastů, zvukových instalací a podobně).

Pro IFC jsou signifikantní poslechy pořadů a následné diskuze. Přes čtyřicet let se v průběhu přehlídky poslouchaly pouze pětadvacetiminutové ukázky z vybraných pořadů (dohromady cca 20 ukázek) – ideálně ze začátku nebo z konce pořadu a nijak neupravené oproti vysílané verzi. Ukázka byla vždy uvedena autorem díla nebo někým z tvůrčího týmu, kdo pronesl krátké úvodní slovo a obeznámil publikum s kontextem pořadu. Stejná délka všech ukázek měla zajistit rovnoprávnost poslouchaných dokumentů – žádný neměl větší či menší prostor, o každém pořadu měli přítomní posluchači stejné informace. Toto pravidlo se ale v roce 2018 změnilo a pořady se začaly poslouchat v rozdílných délkách,

o čemž se podrobněji rozepisují kapitole *The International Feature Conference 2018: Ve znamení změn*.

Od roku 1996 se IFC koná pod kompletní záštitou skupiny EURORADIO Features Group<sup>104</sup> patřící pod European Broadcasting Union, která rozhoduje o místech konání dalších ročníků a o institucích, jež se ujmou organizace (pořádající rozhlasové stanice musí být vždy součástí EBU, a i proto se většinou jedná o evropské instituce), a dalších aspektech konference. Přestože EBU rozhoduje, nebo minimálně schvaluje většinu organizačních záležitostí každého ročníku IFC, finanční stránku musí zajišťovat hostitelská organizace. Budoucnost IFC je však díky záštitě EBU mnohem jistější, než bývala kdysi, kdy se jednalo pouze o setkání rozhlasových nadšenců. Dnes má již konference své renomé a organizátoři nemusí prosit pořádající organizace o přijetí či sponzoring každého ročníku, což vnáší do plánování dalších ročníků jistou stabilitu.

Skupina Features Group rozhoduje také o obsahu poslechových bloků – na IFC totiž rozhlasové instituce a dnes často také nezávislí autoři zašlou každoročně do výběrových kol desítky pořadů. Z těch je nutné vybrat ty nejzajímavější, které se nakonec během konference skutečně pustí, neboť kvůli omezenému trvání konference není možné poslouchat všechny přihlášené pořady (které navíc někdy ani nesplňují požadované kvalitativní parametry). Finální dvacítku poslouchaných pořadů vyberou právě členové EURORADIO Features Group.

Pořady uvedené na IFC nereprezentují to nejlepší z jednotlivých zemí, ale spíše to nejzajímavější, nejkontroverznější nebo nejinspirativnější. Peter Leonhard Braun chtěl, aby autoři k poslechu nevozili pouze nejdokonalejší produkce, ale hlavně pořady, které se svou stavbou a strukturou liší, jsou experimentální, skandální či nějakým způsobem výjimečné. Důležité také je, že IFC není soutěžní přehlídkou – jedná se o čistě pracovní setkání, jehož smyslem není pořady srovnávat, hodnotit a vyhlašovat vítěze, ale navzájem se informovat a vytvořit atmosféru podpory (Hanáčková 2005: 67). Organizátoři IFC tak chtějí zajistit širokou a různorodou škálu poslouchaných pořadů, neboť jedině v otevřené diskuzi o pořadech různého typu mohou tvůrci růst.

---

<sup>104</sup> Za účelem organizace IFC byla utvořena komise dobrovolníků, kteří ale zároveň patří pod EBU – deset členů EURORADIO Features Group (kdysi Radiodocumentary Project Group) je voleno v průběhu IFC každé dva roky. Tito lidé jsou vesměs zaměstnání v rozhlasových institucích zemí, které zastupují, a organizaci IFC se věnují především ve svém volném čase, i když to mohou mít zohledněno v úvazku. Komise se setkává pravidelně v říjnu v Berlíně v rámci *Prix Europa*, kde vždy proběhne základní schůzka, na které se hodnotí předchozí IFC a plánuje se ta následující. Komise v průběhu října připraví výzvu k přihlašování pořadů na IFC, která se pak zveřejní v prosinci či na začátku ledna. Druhá schůze EBU komise probíhá většinou v březnu, kdy se během dvou dnů plánují organizační detaily a vybírají dokumenty, které se na IFC budou pouštět. Zbývající organizace, včetně veškerých technických detailů, však zůstává na pořádající zemi a dané rozhlasové instituci.

Aby posluchači porozuměli textům v cizích jazycích, museli v minulosti autoři vždy k poslechu dodat tzv. zrcadlový scénář.<sup>105</sup> „Domnívám se, že někdo, kdo se neúčastní konference a jen nahlédne do poslechové místnosti, kde sedíme, si musí myslet, že jsme parta bláznů, kteří jen sedí, soustředěně poslouchají kupříkladu nějaký čínský dokument a čtou si scénář v angličtině za doprovodu podivných čínských zvuků... Pro někoho zvenčí to musí vypadat velmi zvláště. Pro nás je to součást naší reality a to, co nás spojuje – že jsme tady všichni přece jen trochu blázni, že jsme všichni podivní a že milujeme rozhlas... Možná, že jsme všichni tak trochu blázni, ale baví nás to,“<sup>106</sup> glosuje průběh poslechových seancí německá rozhlasová tvůrkyně Gabriela Hermer<sup>107</sup> (OH Hermer 2017). Nad jistým stylem „podivnosti“ rozhlasových tvůrců se zamýšlí také americký dokumentarista Jay Allison. Allison se ve své úvaze ptá, jaký typ lidí chce svým posluchačům z dálky šeptat do ucha, jaký typ lidí chce posluchačům posílat svůj neviditelný hlas po rozhlasových vlnách? „Fakt, že jsme odlišní, je signifikantní, protože díky tomu se nemusíme podřizovat byrokratickým pravidlům, která postihují každou organizaci. Jinakost je základem pro individualitu,“<sup>108</sup> domnívá se Jay Allison (Biewen 2010: 194).

Od roku 2018 už se ale tištěné scénáře na IFC nepoužívají. I tato konference prošla modernizací a nyní se pro každý pořad vytvářejí otitulovaná videa, díky kterým je možné poslouchat originální znění pořadů s anglickými titulky objevujícími se na velké obrazovce. Tímto se podrobně zabývám v kapitole *The International Feature Conference 2018: Ve znamení změn*.

Přestože IFC není soutěžní, existuje soutěž, která se koná souběžně s touto konferencí. Od roku 1986 se na IFC pravidelně uděluje *Åke Blomström Award*, cena představující unikátní příležitost pro mladé dokumentaristy, kteří jsou na začátku své kariéry a chtějí se ve své profesi rozvíjet. O soutěži více pojednávám v podkapitole *Åke Blomström Award*.

---

<sup>105</sup> Zrcadlový scénář je scénář, ve kterém je text z originálního jazyka přeložen do angličtiny a vytištěn tak, aby vždy na jedné straně byl původní text a na druhé straně stejně strukturovaný anglický text. Stejná struktura textu je vyžadována pro lepší orientaci.

<sup>106</sup> “I think if somebody who is not a part of the conference and he enters the hall where we sit, he really thinks it’s a bunch of totally crazy people, who just sit, very concentrated, listening to, for example, the Chinese piece and reading a translation with maybe some strange Chinese sounds... For an outsider it looks really strange. For us it’s a part of our reality and the link between us that we are all a little bit crazy here and we are all freaks and we all love radio... Maybe we are all a bit crazy, but I think we all like to be crazy” (OH Hermer 2017).

<sup>107</sup> Gabriela Hermer pracuje jako vedoucí výroby na berlínské pobočce stanice RBB. Než nastoupila do RBB, pracovala jako nezávislá filmová dokumentaristka a tvůrkyně rozhlasových featurů.

<sup>108</sup> “The fact that we are odd is significant, because it can be used to resist the regularization that happens in every bureaucracy and organization. Oddness is what constitutes individuality” (Biewen 2010: 194).

### 3.1 POČÁTKY

Díky pokroku ve vývoji stereofonie v sedmdesátých letech dvacátého století začaly poměrně promptně vznikat zvukově zajímavé a novátorské produkce. Jednotlivé státy však tvořily izolovaně, tvůrci se o své tvorbě navzájem neinformovali. Neexistovala mezinárodní platforma, na které by bylo možné sdílet audio tvorbu, tvůrci se nepotkávali a šíření pomocí internetu v té době nebylo možné vůbec. Odborné diskuze a vzájemné sdílení zkušeností se zdály jako sladký, avšak pouhý sen.

Vše se změnilo v roce 1974, kdy se v makedonském Ochridu setkali Němec Peter Leonhard Braun, Švéd Åke Blomström a Belgičan Andries Poppe.<sup>109</sup> Všichni tři zmínění sami sebe nevnímali jako rozhlasové tvůrce, nýbrž jako editory, dramaturgy. I když sami několik programů sepsali, natočili a vytvořili, především se zaměřovali na pomoc ostatním tvůrcům a často spolupracovali také se začínajícími talenty. To bylo v očích Brauna, Blomströma i Poppa to nejdůležitější – nepracovat sami pro sebe, ale především rozvíjet a inspirovat ostatní, pracovat pro druhé. I proto se trojice v Ochridu pustila do rozhovoru o potřebě propojit mezinárodní rozhlasovou komunitu, inspirovat se a učit se všichni od sebe navzájem. Tato diskuze vedla k uspořádání historicky prvního ročníku mezinárodní diskuzní platformy *The International Feature Conference*, mezinárodní konference, která se od té doby koná každoročně v různých rozhlasových centrech po celém světě (OH Braun 2017).

První ročník IFC proběhl v termínu 23.–27. června 1975 v Berlíně. „Bylo to velmi náročné na organizaci. Rozhlasoví tvůrci byli totiž ‚žebráci‘. Většinou za sebou neměli zázemí nějaké instituce, neměli finanční prostředky, pouze talent. Já se ale pokusil dát dohromady právě tyhle talentované lidi, ne funkcionáře,“<sup>110</sup> popisuje plánování poměrně expresivně Braun (OH Braun 2017). „Přesvědčil jsem našeho generálního manažera, abychom na konferenci nezvali lidi z EBU. Bylo mi jasné, že jakmile se funkcionáři dozví o prvním ročníku mezinárodní rozhlasové konference, budou chtít přijet. Já je tam ale nechtěl. Protože – pokud jsou to vedoucí dokumentárních sekcí v jednotlivých zemích, ale doteď ještě neudělali revoluci v dokumentární tvorbě, pravděpodobně to nejsou lidé na svém místě!“<sup>111</sup> vzpomíná na organizační těžkosti Braun (OH Braun 2017). Báł se, že by přítomnost funkcionářů narušila hladký průběh konference a lidé by se nemohli otevřeně bavit o tvůrčích problémech a postupech – proto chtěl naprosto ignorovat

---

<sup>109</sup> Životopisy Petera Leonharda Brauna, Åke Blomströma i Andriese Poppa jsou součástí příloh této práce.

<sup>110</sup> “It was very difficult to organise. Because the feature people have been the ‘beggars’. Most of them had no department, no budget, just the talent. So I had to try to collect the talents and not the functionaries” (OH Braun 2017).

<sup>111</sup> “I persuaded our general manager to exclude the EBU. I knew that if I send out the invitations of the first international feature meeting, that the functionaries are coming. I didn’t want the heads of departments. If they are the heads of departments and they have not made the revolution up till now, they are probably not the right people on their positions!” (OH Braun 2017).

hierarchii na jednotlivých rozhlasových stanicích a tvůrce zvat pouze na základě talentu a jejich touhy se rozvíjet (Braun 1999).

Když Braun IFC zakládal, uvědomoval si, že se v té době ještě nevyrábělo dostatek profesionálních featurů, neboť produkce tohoto žánru se teprve rozvíjela. Většina featurů byla tvořena podle poměrně konvenčních pravidel a ničím se nelišila od ostatních pořadů. Pokud chtěl Braun změnit evropský přístup k dokumentární tvorbě, musel kvalitní pořady důsledně distribuovat k poslechu v průběhu konference tak, aby návštěvníky nezahltl, ale aby je navadil a inspiroval. Proto si dal vždy velmi záležet na stavbě programu – byly v něm každý den zastoupeny prvotřídní programy i ty průměrné, aby výsledek v publiku rezonoval a probouzel otázky. Pokud by totiž umístil nejlepší produkce do jednoho dne a průměrnější díla do jiných, působil by program nevyrovnaně a výměna zkušeností by nefungovala. „Tato konference není určena jen pro pár zkušených expertů, ale pro mnoho lidí – začátečníky, průměrné tvůrce, kteří se chtějí něco naučit. Je to prostor pro trénink,“<sup>112</sup> míní Braun (OH Braun 2019).

Záměry svého jednání sepsal Braun v textu s názvem *The Genesis Of The International Feature Conference (Stvoření International Feature Conference)*, v němž uvedl tyto argumenty (snažil se, aby byla správně chápána celá IFC, která má sloužit hlavně jako diskuzní a tvůrčí platforma):

- V té době [1974, pozn. autorky] nebyla rozhlasová dokumentaristika samostatným oborem. Jen několik málo stanic mělo své vlastní dokumentární oddělení (s vlastním personálem, rozpočtem, zárukou pravidelného vysílání a pevně stanovenými vysílacími časy).
- Dokument byl často považován za chudého příbuzného rozhlasového dramatu. Většina dokumentů v té době měla tradiční stavbu, a i z organizačního a manažerského hlediska se na ně pohlíželo jako na díla bez kreativity a originality.
- Pokud měli být na konferenci pozváni tvůrci ze západního i východního Berlína, bylo nezbytné nějak „obejít“ hlavní vysílací organizace (OIRT<sup>113</sup> na východě, EBU na západě) a překonat překážky pojící se s politickým smýšlením. (Braun 1999)

Nakonec byly pozvánky zaslány konkrétním tvůrcům samostatně s tím, že prostřednictvím IFC měli proplacené letenky a každý dostal navíc 32 německých marek (16 eur) denně na stravu a 35 marek (17 eur) denně na ubytování.<sup>114</sup> Tvůrci díky této peněžní podpoře nebyli závislí na finančních možnostech svého oddělení v domovské

---

<sup>112</sup> “We are not running this conference for a handful of experts. We are running a feature conference for many people – many beginners, many people who are somewhere in the middle but want to learn something. It is a conference like a training camp” (OH Braun 2019).

<sup>113</sup> OIRT je zkratka pro Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision.

<sup>114</sup> Celá konference tak ve výsledku stála přesně 7 537,68 německých marek, což bylo v přepočtu 3 853,95 eur (Braun 1999).



instituci, pro kterou pracovali ve své zemi (a které by jim pravděpodobně na podobný výjezd vůbec nepřispělo). Alespoň na jeden týden se stali nezávislími a Braunova finanční podpora jim umožnila vycestovat za hranice svého státu a seznámit se s mezinárodní rozhlasovou komunitou.

Společenství kolem IFC se díky tomu již od počátku formovalo jako nezávislá a dobrovolná skupina lidí, která i navzdory studené válce<sup>115</sup> panující v době vzniku IFC dokázala udržet své hodnoty, naplnit novátorské vize a pravidelně se setkávat na různých místech Evropy. Braun (v kooperaci s Poppem a Blomströmem) docílil nejen akustické emancipace rozhlasového dokumentu a featuru, ale i naplnění vize o zahraniční spolupráci založené nejen na profesním, ale také na přátelském poutu.

Prvního ročníku IFC se zúčastnilo šestnáct autorů ze čtrnácti zemí světa.<sup>116</sup> Uvedené číslo ale za poslední čtyři dekády významně vzrostlo – nyní jezdí na IFC mezi 100 až 200<sup>117</sup> tvůrců a nadšenců. První ročník mimo jiné podnítil také založení nových redakcí zaměřených na tvorbu featuru v Belgii, Rakousku a Maďarsku. „Utvořil se nový svět mezinárodní rozhlasové dokumentaristiky, který spojovaly myšlenky o akustické emancipaci a vize o překračování hranic“ (Hanáčková 2006: 69).

Jako hlavní úkol během prvního ročníku konference si Braun vytyčil zmapovat, jakou pozici má rozhlasový dokument a feature v zahraničí. Chtěl se zahraničními autory vzájemně sdílet kreativní myšlenky ze světa featuru, poznatky o způsobu tvorby v jednotlivých zemích, navázat tvůrčí spolupráci a rozvíjet mezinárodní vztahy. Šestnáct přítomných tvůrců si vzájemně poslechlo své pořady, mezi nimiž byla zastoupena jak tradiční tvorba konkrétních států, tak i ta experimentální, a následně debatovalo o nejrůznějších prostředcích, které se mohou při tvorbě featurů využít.

Mezi delegáty na IFC byla hned od začátku vytvořena úmluva, že pojmem feature budou označovat pořady, které zhruba odpovídají Braunově definici „akustického filmu“ – jednotlivé vrstvy zvuku v těchto dílech tvoří kontinuální příběhové vlákno, zatímco

---

<sup>115</sup> Studená válka je termín používaný pro období let 1947–1991. Jednalo se o stav politického a vojenského napětí mezi komunistickými státy (zejména Sovětským svazem) a západním světem (zejména Spojenými státy americkými) a jejich spojenci.

<sup>116</sup> Belgie, Dánsko, Finsko, Francie, Irsko, Jugoslávie, Kanada, Nizozemsko, Norsko, Rakousko, Švédsko, Švýcarsko, USA, Německo (Braun 1999).

<sup>117</sup> Číslo se každým rokem zvyšuje, například v roce 2000 se IFC zúčastnilo 61 autorů z 23 zemí světa – včetně Číny, Korey nebo USA. V roce 2001 bylo na 27. ročníku v Sydney přítomno 77 autorů z celého světa, v roce 2013 v norském Bergenu již poslouchalo ukázky featurů 108 tvůrců (údaje pocházejí z osobního archivu Petera Leonharda Brauna). V roce 2019 na IFC do irského Corku přijelo 217 návštěvníků, ale to pravděpodobně jen díky spojení přehlídky se spřáteleným festivalem *HearSay Audio Arts Festival*. Podle internetových stránek IFC zaznamenali organizátoři během online ročníku v roce 2020 v jeden den až 653 unikátních poslechů z celého světa, počet zájemců o přehlídku tedy narostl několika násobně – to ale zřejmě pouze díky jednoduché dostupnosti pořadů na internetu. Těžko říct, jaká bude fyzická účast v dalších ročnících – otázkou se zabývám v následujících kapitolách.

vypravěč zde funguje jako průvodce či moderátor. Posléze se však tento jasně definovaný přístup ukázal jako limitující. V průběhu let se navíc i přístupy návštěvníků IFC k vnímání featuru změnil. Velmi brzy byl zmíněný druh featuru (který se vytvářel především v Německu, a to právě díky působení P. L. Brauna) nahrazen pořady tvořenými podle inovativních přístupů rodících se v Dánsku, Belgii, Velké Británii a dalších zemích, kde se dokumentární tvorba rychle rozvíjela.

P. L. Braun nechtěl mít pomyslný monopol na starou formu featuru, nechtěl prosazovat pouze „akustický film“ a vše ostatní odsoudit, proto se rozhodl dát ostatním tvůrcům jasně najevo, že akceptuje jakoukoliv inovativní tvorbu, která se na IFC začala objevovat. Někteří tvůrci Brauna označují za „otce akustického featuru“, proto chtěl ze své pozice ukázat, že plně podporuje rychlý a progresivní vývoj rozhlasové dokumentaristiky. Na osmé IFC, která se v roce 1982 jako první v historii konala mimo Evropu,<sup>118</sup> zahájil Braun svou prezentaci malou performancí obsahující vysavač, černý balón a samurajský meč. Více podrobností o tomto jistě pozoruhodném výstupu bohužel nemám, nicméně vím, že ve svém projevu dal všem tvůrcům požehnání a volnou ruku v používání novátorských postupů v žánru featuru (Mowatt 1982). Na IFC v roce 1977 zase všechny hosty vítal již na berlínském letišti Tegel v kostýmu medvěda – a měl velkou radost pokaždé, když byl delegáty odhalen. Tento gag trval celou neděli, neboť hosté přilétali v průběhu celého dne (informace pochází z Braunova osobního archivu). Braun jako mentor mnoha tvůrců zkrátka nechtěl držet své studenty zkrátka, chtěl jim ukázat svou otevřenost a to, že vlastní názor nepovažuje za jediný a nejlepší.

Třicet let po založení (a pravidelném každoročním konání) konference napsal Braun tento text: „Jsem hrdý a zároveň trochu smutný, když se podívám na seznam všech těch úžasných rozhlasových tvůrců. [...] Všichni ti černí koně dokumentu, mnoho z nich dnes již zesnulých, mnoho vzdálených, ale tady a teď přichází ten silný zlom, pořád a stále k nám přicházejí noví, mladí, svěží a vitální – jen přijďte, osamělí začátečníci, jen přijďte. Tato konference bude plná smíchu, lásky, údivu, odhalení a šoku. Přijďte, buďte vítáni a prosím, hlavně vězte, že vy sami jste nyní touto konferencí“<sup>119</sup> (Braun 2004). Familiární tón použitý v této citaci dokazuje blízké vazby, které mezi účastníky IFC

---

<sup>118</sup> První mimoevropská IFC se konala v Montrealu v termínu 14.–18. června 1982. Tehdy se historicky poprvé konference zúčastnili také tvůrci z Japonska. V Japonsku vznikl rozhlas v roce 1925, největší rozvoj rozhlasové tvorby zde pak byl zaznamenán v padesátých letech a na začátku šedesátých let. V roce 1964 většina Japonců sledovala olympijské hry v televizi a posluchačů rádia tak radikálně ubylo, dnes [informace z roku 1982, pozn. autorky] poslouchá rozhlas pouhé minimum lidí. Všechny rozhlasové dokumenty jsou v Japonsku vyráběny tvůrci, kteří zároveň pracují pro televizi (Mowatt 1982).

<sup>119</sup> “It makes sad and proud to look into the long gallery of outstanding feature persons. [...] All these crazy horses, so many now dead, so many now distant, but here and now comes the powerful turn, so many again and again new, young, fresh, vital – come in you lonely start-ups, come in. This very Conference will be laughter, will be love, will be astonishment, revelation and shock. Come in, be welcome and please do understand you are now the Conference” (Braun 2004).

panují. Sami sebe dokonce často nazývají „rodinou“<sup>120</sup> (někdy rozhlasovou, jindy feature rodinou).

Několik prvních ročníků IFC se konalo v Berlíně<sup>121</sup> (viz Příloha č. 8), postupně se ale konference začala rozpínat do mnoha zemí nejen Evropy, ale i na další kontinenty. Dnes se již IFC konala ve většině evropských států.

Od založení IFC stál v jejím čele Peter Leonhard Braun, který se pečlivě staral o program i strukturu prvních dvaadvaceti IFC. V roce 1995 předal ředitelskou židli belgickému tvůrci a teoretikovi Edwinu Brysovi.<sup>122</sup> Ve vedení IFC se zatím vystřídalí tito lidé:

- 1975–1996: Peter Leonhard Braun (RBB)<sup>123</sup>
- 1996–2003: Edwin Brys (VRT)<sup>124</sup>
- 2003–2006: Vincent Van Merwijck (RVU)<sup>125</sup>
- 2007–2017: Lorelei Harris (RTÉ)
- 2017–dosud: Silvia Lahner (ORF)<sup>126</sup>  
(IFC, ©2020).

Snahou organizátorů IFC (jako ostatně snahou všech organizátorů jakýchkoliv kulturních akcí) je, aby byl každý ročník konference nezapomenutelný, nezaměnitelný a výjimečný. Peter Leonhard Braun chtěl, aby se tato událost lišila od ostatních soutěžních i nesoutěžních mezinárodních rozhlasových přehlídek a zůstala něčím

---

<sup>120</sup> Termín „features family“ (featurová rodina) byl poprvé oficiálně použit v roce 1982 na IFC v Montrealu jako metafora pro skupinu profesionálů blízce propojených prostředím, ze kterého pocházejí i společnými zájmy a podobnou tvůrčí filozofií. I když se v tvorbě těchto lidí někdy objevovaly rozdílnosti způsobené jazykovou bariérou či odlišností v kulturních tradicích, respektovali se a vzájemně se obohacovali (Mowatt 1982). Peter Leonhard Braun si navíc každoročně vedl pečlivé zápisy o průběhu jednotlivých ročníků konference a poznamenával si i osobní poznatky jako: „Česko: Bouček je totálně přetížený, řídí úplně sám pět až šest vysílání měsíčně. Nutně potřebuje pomoc se scénáři a lehce adaptovatelné návrhy, co převzít do svého programu.“ (Informace pochází ze soukromého Braunova archivu.) Je tedy patrné, že mu na jednotlivých delegátech záleželo a snažil se o ně pečovat.

<sup>121</sup> Dle domluvy se zpočátku konference konala minimálně každý druhý rok v Berlíně, mezitím měla putovat po jiných zemích.

<sup>122</sup> Podrobnější životopis Edwina Bryse je součástí příloh této práce.

<sup>123</sup> RBB = zkratka pro německou vysílací stanici Rundfunk Berlin-Brandenburg.

<sup>124</sup> VRT = zkratka pro belgickou veřejnoprávní vysílací organizaci Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie.

<sup>125</sup> RVU = zkratka pro the Radio Volksuniversiteit (anglicky People's University Radio) – jednu z nejdéle existujících vzdělávacích vysílacích organizací v Nizozemsku (existovala v letech 1930 až 2010).

<sup>126</sup> ORF = zkratka pro rakouskou veřejnoprávní stanici Österreichischer Rundfunk.

unikátním a vzácným. Nizozemský tvůrce Willem Davids<sup>127</sup> v historicky prvním newsletteru IFC rozvíjí úvahu, zda by se návštěvníci na konferenci opakovaně vraceli i poté, co by si uvědomili, že 75 % pořadů, které zde vyslechli, je založeno na stejných principech, má stejný formát a je určeno pro stejné publikum. Zajímala by je tato tvorba? Byli by posluchači ochotni za takovými pořady jet přes celou Evropu? V textu si Davids neodpoví, ale je zřejmé, že odpověď zní „ne“. Proto organizátoři konference dbají na to, aby poznatky nabyté na IFC nebyly zastupitelné poznatky z jakékoliv jiné konference a aby IFC každý rok nabízela návštěvníkům něco navíc (Brys 2000). Davids v textu dále uvažuje o tom, zda poslouchané množství pořadů (v té době se během pěti konferenčních dní poslouchalo zhruba pětadvacet půlhodinových ukázek) není příliš velké a zda by nestálo za to číslo snížit a vytvořit tak více prostoru pro detailnější diskuze či dokonce workshopy. Jeho úvahy a podněty nakonec skutečně dopadly na úrodnou půdu a dnes je součástí každého ročníku IFC nejen doprovodný program pořádaný hostitelským rozhlasem, ale také řada přednášek. Jedná se většinou o dva půlhodinové semináře denně, v rámci kterých vybraní hosté (často dokumentaristé, ale také producenti nebo teoretici oboru) promlouvají o svých zkušenostech s tvorbou a natáčením či o tématech aktuálních v jejich domovské zemi.

V průběhu let začaly být jednotlivé ročníky také tematicky zaměřené,<sup>128</sup> a přihlašované pořady by proto měly splňovat kritéria daná pro konkrétní ročník.

## 3.2 HIEARCHIE

Zakladatel IFC Peter Leonhard Braun usiloval především o to, aby se návštěvníci konference naučili co nejvíce od sebe navzájem. IFC považoval za tréninkovou platformu pro rozhlasové tvůrce a v podstatě celý život pomáhal ostatním autorům s přípravou jejich pořadů – i když sám vytvořil jen několik pořadů (které však měly naprosto zásadní význam pro vývoj celé rozhlasové dokumentaristiky), pod jeho záštitou vznikly stovky děl. Byl (a stále je)<sup>129</sup> lektorem, který radil ostatním autorům, jak docílit co nejlepšího výsledku. Dělal to nejen v rámci své profese, avšak také v průběhu každé IFC – a chtěl rovněž od ostatních zkušených autorů, aby své vědomosti předávali dál. „Pamatuji si na první IFC v roce 1975 – bylo nás šestnáct a během konference jsme slyšeli možná dva tři mistrovské kusy. Ale většina z pouštěných pořadů byla naprosto nezajímavá. Jak to vylepšit? Tím, že se bude podrobně a přátelsky diskutovat o každém pořadu a autor bude

---

<sup>127</sup> Willem Davids (\*1952, Nizozemsko) je rozhlasový a televizní tvůrce, dokumentarista, sound artist a také správce internetových stránek IFC. Podrobnější životopis Willema Davidse je součástí příloh této práce.

<sup>128</sup> Témata jednotlivých ročníků volí hostitelská organizace.

<sup>129</sup> Tento text vznikl v roce 2020, pozn. autorky.

poslouchat, co si ostatní myslí. Sice kriticky a upřímně, ale přátelsky,<sup>130</sup> domnívá se Peter Leonhard Braun (OH Braun 2019).

Kromě toho, že se Braun vždy snažil poskládat pořady v programu tak, aby vedle sebe byly uvedeny kvalitní produkce s méně kvalitními, záleželo mu velmi i na skladbě diskuzních skupin. V minulosti žádné rozdělení do skupin neexistovalo – účastníků konference bylo mezi třiceti až čtyřiceti a stačilo tedy, když si po posleších všichni sedli k jednomu stolu a diskutovali. „Každý argument, který měl hodnotu, byl vyslechnut všemi,<sup>131</sup> míní Braun (OH Braun 2019). To trvalo zhruba do roku 1996, kdy se IFC konala v Londýně a účastníků už bylo příliš mnoho na to, aby konstruktivně diskutovali.<sup>132</sup> „Pořád je ale potřeba mít na paměti, že stejně jako v roce 1975, ani dnes to není konference mistrovských kusů,<sup>133</sup> uzavírá Braun (OH Braun 2019).

Od té chvíle, kdy již bylo účastníků na konferenci příliš velké množství, začal Braun (a po jeho vzoru posléze i ostatní organizátoři) pečlivě rozdělovat diskuzní skupiny. Snažil se, aby v každé z nich byli zástupci zkušených i méně zkušených tvůrců. Diskuzní skupiny byly zhruba patnáctičlenné a v každé byly zastoupeny alespoň dva nebo tři „silné hlasy“ (pokročilí tvůrci), které jsou schopny diskuzi zahájit a moderovat, několik nováčků, jež mohou překvapit svěžím komentářem (ale zároveň mohou pouze poslouchat), a pak také ti, kteří jsou někde uprostřed. „Ze skupiny dvaceti lidí bude mít jen čtyři pět lidí hlubokomyslný komentář. Pak tam bude mnoho lidí, kteří řeknou prostě jen líbí/nelíbí. Proto musím být při sestavování diskuzních skupin opatrný. Musím se podívat na seznam účastníků a rozdělit je do skupin podle jejich schopností. Kdybych dal všechny pokročilé tvůrce do jedné skupiny, bylo by to nešťastné a ostatní by byli ztraceni. Nemůžu účastníky rozdělit do skupin náhodně. Musím o tom pečlivě přemýšlet, jako kdybych míchal koktejl,<sup>134</sup> dodává Braun (OH Braun 2019).

---

<sup>130</sup> “I remember the first IFC in 1975 – we have been sixteen people and within the days of our feature conference we had maybe two or three masterpieces. But most of the programs was absolutely uninteresting. How can I improve that? By discussing precisely each piece after the other and making the author being responsible for sitting at the table and listening to what the other people say in friendship. Critically, honestly, but in friendship” (OH Braun 2019).

<sup>131</sup> “Each argument of a higher value was listened to by everybody” (OH Braun 2019).

<sup>132</sup> Princip hromadných diskuzí, které do roku 1996 panovaly na IFC, Braun zavedl i na *Prix Europa*, kde trvají dodnes – všichni účastníci každé soutěžní kategorie se po posleších sejdou v jedné místnosti, kde společně diskutují. O tématu se podrobněji rozepisují v kapitole *Prix Europa*.

<sup>133</sup> “It is important to remember that not only in 1975 but even today it’s not the conference of masterpieces” (OH Braun 2019).

<sup>134</sup> “In a group of twenty people only four or five would have really a profound judgment. And then there would be quite a number of people who would just say, I like, I dislike. So I have to be very careful indeed in composing my groups. I have to look at the list of my participants and I have to select those people according to their abilities. If I put all the experienced people into one group, it would be an accident and

Ve skupinách se vedle zkušených tvůrců objevují také pouzí „pozorovatelé“, kteří pozorně poslouchají názory ostatních, ale sami komentáře nepronáší. Často to může být způsobeno tím, že jde o nováčky, nebo se třeba v rozhlasové produkci zaměřují na jiné žánry, než je feature a dokument. Nicméně i pouhé pozorování je způsobem, jak načerpat potřebné informace.

Funkci zkušenějších tvůrců je možné do jisté míry považovat za úlohu dramaturgů, kteří trefnými připomínkami přivádí ostatní k lepším výkonům. Neměli by prosazovat vlastní názor, ale dobře zacílenými komentáři přimět ostatní k tomu, aby sami došli k odpovědím na položené otázky. Kvalitní dramaturg nenutí tvůrce, se kterými spolupracuje, k tomu, aby postupovali přesně tak, jak si přeje, ale dává jim kreativní podněty, které tvůrce může, ale také nemusí přijmout. Pokud by ale například u tvorby pořadu dramaturg prosazoval pouze svůj názor, byla by potlačena kreativita tvůrce a vyvstala by otázka, zdali pořad stále zůstává autorským (jak o výrazu pojednávám v kapitole *The International Feature Conference 2018: Ve znamení změn*). Ideální dramaturg a mentor by tedy měl ukazovat cestu, ale zároveň dávat na výběr, jestli se ostatní chtějí tou cestou vydat (popřípadě za jakých podmínek) – o tématu se více rozepisují v podkapitole *Autorský přístup a dramaturgie*. Irský tvůrce Diarmuid McIntyre vychází z předpokladu, že informace, které se člověk v tomto kontextu učí, už dávno zná – autoři sami slyší a cítí, co zní a co nezní dobře, ale konzultací se zkušenějšími tvůrci hledají cestu, jak si vše připomenout, celou problematiku správně pochopit a naučit se poučky používat v praxi.

Bohužel se v historii IFC nezdálo, že „silné hlasy“, které měly diskuzi zahajovat, ji sice skutečně začaly, ale také ukončily, neboť nováčci (často mladí lidé) se následně neodvážili pronést názor nekorespondující s názorem zkušenějších (a většinou i starších) tvůrců. S trochou nadsázky o tomto problému píše Andrea Hanáčková: „Uprostřed nekompromisní debaty často zaburácí světovládce vesmírného feature Peter Leonhard Braun, který tuhle konferenci v roce 1974 zakládal. Pedantskou germánskou angličtinou vysvětlí, co mu v pořadu chybělo, a že kromě zábavnosti a dobré story požaduje promyšlenou kompozici. Nešetří gesty a ataky vůči sousedům, neváhá zalomcovat drobnou Kanadankou po boku, aby demonstroval nevoli“ (Hanáčková 2006: 4). V dnešní době podobná situace naštěstí téměř nenastává – a to částečně díky velkému přívalu nováčků, kterým se zabývám v kapitole *The International Feature Conference 2019: Jubilejní pětáctýřicátý ročník*. „Ne, nemyslím si, že to tak ještě je. Už je to pryč. Ale bývalo to logické. Když jste ve firmě nový, taky třeba začnete jako recepční a za pět let z vás může být manažer. Musíte se k tomu ale propracovat. Tady to bylo stejné. Ale je to model života z osmdesátých let. To, že někdo přijde z ulice se svým prvním dokumentem, ještě neznamená, že není schopen dát výbornou zpětnou vazbu. Někdo jiný může po třicet let produkovat průměrné dokumenty, ale také dávat pouze průměrný feedback. Dnes už je každý rovnocenný a příspěvek každého má stejnou váhu. Myslím,

---

the other ones would be lost. I can't shape a group structure accidentally. I have to think carefully about my participants as if I am mixing a cocktail" (OH Braun 2019).

že časy, kdy se více cenily komentáře určitých lidí, jsou už pryč – a tak to má být,<sup>135</sup> hodnotí pokrok v diskuzích irský dokumentarista a organizátor IFC 2019 Liam O'Brien<sup>136</sup> (OH O'Brien 2019).<sup>137</sup>

I přes pokrok zmíněný O'Brienem ale problém „příliš silných hlasů“ stále někdy nastává – většinou v momentech, kdy se obecně ví, že řečník je například významný autor, který již obdržel velké množství různých ocenění, tudíž „Musí mít ve svém názoru pravdu, ne?“. Diverzita nově přichozích návštěvníků (především těch z Ameriky či Austrálie) ale vede k tomu, že mladí tvůrci neznají zástupce „starší generace evropského featuru“ – nevědí (myšleno s nadsázkou), „koho by se měli bát“. „Nevědí, kdo může být náročný delegát, nebo snad kdo dává urážlivé feedbacky... A tak prostě v diskuzích střílejí od pasu a přinášejí tak svěžest, elán a nový rytmus,<sup>138</sup> pochvaluje si propojení generací Liam O'Brien (OH O'Brien 2019).

Přes všechno zmíněné se stále objevují tací, kteří převahu starší generace vnímají. Australská tvůrkyně Helene Thomas<sup>139</sup> uvedla, že IFC 2019 byla její první zkušeností s evropskou komunitou rozhlasových dokumentaristů, a i když tváře a jména zasloužilých tvůrců neznala, přesto z nich měla respekt. „Mám pocit, že se neodvážím oslovit některé tvůrce, protože cítím jemné zastrašování. Způsob, jakým jsou zde věci prezentovány, se

---

<sup>135</sup> “No, I don’t think it is like this anymore. It is gone. But it was logical. If you join a new company, you might start as the receptionist and five years later you might be the manager. You need to work your way up. It’s the same kind of thing. But that’s a very 1980s model of life. Just because some guy walks in off the street and it’s his first radio documentary, that doesn’t mean he can’t give brilliant feedback. Some person could be making really average programs for thirty years and gives really average feedback. Today, everybody is of equal value and everybody’s contribution is of equal value. I think those days of people’s opinions being more heavily weighted than others are gone, which is the way it should be” (OH O'Brien 2019).

<sup>136</sup> Liam O'Brien pracuje na RTÉ pro cyklus *Documentary on One*, kam nastoupil v roce 2005. Jeho pozice nese název „Series Producer“, což v českém kontextu vlastně znamená práci dramaturga. Dokumenty, na kterých se O'Brien podílel, obdržely přes 250 národních i mezinárodních ocenění (RTÉ, ©2019).

<sup>137</sup> V dotazníku, který během IFC 2019 vyplnilo 101 z 217 delegátů, odpovědělo 10 % z nich „Ne“ na otázku „Máte pocit, že IFC 2019 bylo místem, kde si byli všichni delegáti rovni a na vašem názoru záleželo?“. 90 % odpovídajících v reakci na stejnou otázku označilo variantu „Ano“.

<sup>138</sup> “They don’t know who might be a difficult delegate or perhaps who give offensive feedback... So they’re just shooting from the hip and it brings a freshness, vitality and the new rhythm to it” (OH O'Brien 2019).

<sup>139</sup> Helene Thomas je australská tvůrkyně, která žije v Tasmánii. V roce 2019 obdržela cenu za nejlepší příběh (*Story Award*) na *HearSay Audio Prize 2019*. Nejvýznamnějším projektem Thomas je mobilní *The Wayfinder Studio* – malé nahrávací studio na kolech, se kterým cestuje po Tasmánii a sbírá příběhy z každodenního života lidí, které potká cestou.

nese ve velmi seriózním tónu a panuje tu okázalost<sup>140</sup> (OH Thomas 2019). Thomas ale zároveň zastává názor, že je to v pořádku, protože některá setkání jsou zkrátka oficiálnější než jiná. I přesto nám její výpověď přináší zásadní zprávu o tom, že i když je hierarchie fungující na IFC pomalu na ústupu, stále nezmizela úplně. Na informaci o tom, že konference IFC začínala jako setkání tvůrců, kteří neměli žádné peníze a bojovali o to, aby se mohli pravidelně setkávat a navzájem se inspirovat, reagovala Thomas překvapeně. Přiznala, že se na IFC necítila uvolněně – vztahy panující na konferenci nepovažovala za rodinné (jak je vnímají někteří účastníci) a setkání pro ni bylo spíše pracovní, ovšem stále velmi inspirující.

Osobně s Thomas souhlasím v tom, že IFC má skutečně poněkud oficiální ráz – není se ale čemu divit. I když se jedná o inspirativní setkání, stále je to konference, která se řídí danými pravidly a ze které si návštěvníci mají odnést nové zkušenosti a pracovní kontakty. Jednotlivci mají sice jiné národnostní i institucionální zázemí, všechny ale pojí láska k audiu a dokumentární tvorbě. „Máme štěstí, že můžeme dělat to, co děláme,“<sup>141</sup> domnívá se Willem Davids (OH Davids 2019).

### 3.3 ÅKE BLOMSTRÖM AWARD

I když je IFC nesoutěžní přehlídkou, každý rok jsou v jejím průběhu vyhlášovány výsledky soutěže *Åke Blomström Award* (nebo také *Åke Blomström Memorial Prize*), která je s IFC velmi úzce spjata. Pojmenována je po Åke Blomströmovi,<sup>142</sup> který s Peterem Leonhardem Braunem a Andriesem Poppem stál u zrodu IFC. Blomström byl sám velmi aktivní v oblasti rozvoje mladých rozhlasových talentů.

Do této soutěže se může přihlásit každý, kdo ještě nedovršil pětatřicet let, a koho zajímá dokumentaristika. Třem (někdy čtyřem) výhercům jsou pak přiděleni koučové z řad zahraničních rozhlasových profesionálů, kteří slouží jako dramaturgové a rádci při tvorbě nových pořadů. Dokumenty, které během roční spolupráce vzniknou, jsou pak představeny na dalším ročníku IFC, a začínající autoři díky tomu získají možnost konzultovat své dílo se zahraničními kolegy z celého světa.

Soutěž *Åke Blomström Award* byla založena v roce 1986. Ve spisu *30 Years Åke Blomström Memorial Prize (30 let pamětní ceny Åke Blomströma)* Peter Leonhard Braun uvádí, že nápad na založení této soutěže vznikl na pohřbu Blomströma, který v roce 1985 v pouhých čtyřiapadesáti letech zemřel na selhání ledvin. Blomström byl významnou osobou švédského rádia a mezinárodně respektovaným dokumentaristou, a soutěž pro

---

<sup>140</sup> “I feel like I’m not approaching certain people because I feel a little bit of intimidation. The way things are presented here has a serious tone and there is the opulence” (OH Thomas 2019).

<sup>141</sup> “We are lucky that we can do what we’re doing” (OH Davids 2019).

<sup>142</sup> Åke Blomström (1931–1985) byl dlouholetý vedoucí skupiny dokumentaristů na švédské stanici Swedish Radio. Blomström aktivně podporoval mladé autory a snažil se jim pomáhat v jejich tvorbě i v navazování mezinárodní spolupráce. Společně s Peterem Leonhardem Braunem a Andriesem Poppem založil IFC. O Blomströmovi více píše v jeho životopisu, který je přílohou této práce.



začínající autory byla podle Brauna důstojnou formou pocty tomuto talentovanému tvůrci.

Hlavní myšlenka soutěže je totožná s celoživotní prací Åke Blomströma, a sice:

- Objevení nových talentů
- Prohloubení (nebo dokonce odstartování) jejich kariéry
- Umožnění začínajícím autorům představení jejich tvorby na mezinárodní přehlídce (Braun 2017: 30).

Výjimečnost soutěže netkví pouze v jejím zaměření, ale také v tom, že se od počátku jednalo o platformu fungující na dobrovolné bázi – všechna organizační i následná dramaturgická a postprodukční práce je prováděna profesionály z celé Evropy za nulový plat. Náklady na provoz soutěže (doprava, ubytování a podobně) byly zpočátku hrazeny pouze skromnými dary od konkrétních lidí a rozhlasových stanic.<sup>143</sup>

Tři vítěze ze zaslaných přihlášek a potřebných materiálů každoročně vybírá porota složená ze členů EBU. V roce 2004 byl určen rotační systém uplatňující se při výběru poroty, ve které každý rok zasednou čtyři porotci a jeden předseda/předsedkyně. Porotci mohou vykonávat tuto činnost vždy pouze dva roky po sobě, pak musí být nahrazeni kolegy z jiných zemí. Předseda v čele poroty stráví čtyři roky.

S *Åke Blomström Award* do jisté míry souvisela EBU Master School on Radio Features – výuková platforma založená Edwinem Brysem a Nathalií Labourdette, která fungovala v letech 2002 až 2013 (Braun 2017: 7). Po jejím zániku se organizátoři *Åke Blomström Award* rozhodli klást větší důraz na edukační aspekt své soutěže a nahradit tím to, co se zánikem EBU Master School ztratilo. Od roku 2013 se tedy výherci *Åke Blomström Award* účastnili nejen IFC, ale i několika workshopů v průběhu roku a přehlídky *Prix Europa*.

Fakt, že výherci soutěže mají možnost po celý rok konzultovat svou tvorbu s profesionálním zahraničním koučem, je unikátní a pro mladé tvůrce velmi přínosný. Během roku (a během organizovaných workshopů) mají možnost naučit se správně vybírat témata pro své pořady, zamyslet se nad tvorbou příběhů a prací s jednotlivými charaktery, osvojit si základy vedení rozhovoru a kladení otázek. Během tréninku si také vyzkouší různé natáčecí techniky, zachycení scén na mikrofon či základní dramaturgii. Pokud je jejich kouč jiné národnosti a oni chtějí točit ve svém rodném jazyce, musí mu zpracovaný materiál posílat přeložený do angličtiny. Díky tomu si mohou osvojit způsob práce, který je vyžadován na mezinárodních přehlídkách (autoři musí dodat své práce přeložené do angličtiny).

---

<sup>143</sup> Peter Leonhard Braun uvádí, že každý z devíti dárců (rozhlasové stanice z různých států) každoročně věnoval 500 euro na provoz soutěže, z čehož vyplývá, že rozpočet činil 4 500 euro. Všechny peníze byly posléze vynaloženy na pokrytí nákladů spojených se soutěží. Dnes je tento obnos vyšší, neboť i dárců je více.

### 3.4 TÉMATA DISKUZÍ NA IFC

Příklady, které v této kapitole uvedu a které se budou vztahovat ke konkrétním ročníkům IFC a reprezentovat subjektivní pohledy jednotlivých autorů, odrážejí témata, jež se v diskuzích běžně objevují dodnes.

Diskuze na IFC jsou díky svému zaměření něčím naprosto unikátním. Přítomní autoři se zabývají natáčecími technikami, prací se zvukem, soundscapem, tvůrčími tendencemi v různých evropských zemích, rozličnými způsoby narace, adaptací v pořadu použitých literárních textů, jednotlivými kompozičními prvky featuru a tak dále. Zmíněné aspekty jsou sice důležité pro rozhlasové tvůrce všech žánrů a oborů, nicméně není běžné, že by měli při jakékoliv jiné příležitosti tolik prostoru na soustředěné projednávání dané problematiky. V průběhu IFC se jim naskýtá zcela zásadní možnost dostat mezinárodní zpětnou vazbu, což je vzácné, přihlédneme-li k faktu, že mimo konference a odborná setkání dostávají rozhlasoví tvůrci na svou práci minimální nebo nulovou odezvu. Andrea Hanáčková přirovnala IFC k variantě permanentní mistrovské školy, která funguje na principu generačního předávání informací – starší tvůrci předávají své know-how, zatímco mladší tvůrci je mohou na oplátku informovat o nových trendech, technologiích a podobně. Přesně tak to pravděpodobně Peter Leonhard Braun společně se svými kolegy zamýšlel, když IFC před mnoha lety zakládal.

Diskuze jsou unikátní také díky tomu, že „co se stane na IFC, zůstane na IFC“ – neexistují žádné záznamy z těchto setkání, závěry, ke kterým se v kruhu autorů dospěje, nejsou zachovány pro zájemce zvenčí. To sice IFC na jednu stranu dodává jistý punc exkluzivity, na druhou stranu to ovšem znemožňuje zpětné bádání a reflexi. Samozřejmě, že existují dílčí studie či nahrávky, které si autoři pořídí sami pro sebe – tyto ale mnohdy nejsou veřejně dostupné.

To, že svůj pořad prezentujete skupině profesionálů, z nichž každý má validní názor, který vám je schopen upřímně, ale přátelsky sdělit, je nezaměnitelnou zkušeností. Důležitou esencí IFC je také fakt, že má nesoutěžní charakter. Díky tomu jsou totiž tvůrci ve svých hodnoceních otevření a nesnaží se taktizovat, jak tomu může být na soutěžních přehlídkách. Absence potřeby „být ten nejlepší“ navíc umožňuje návštěvníkům vyslechnout si široké spektrum pořadů různé kvality a zamyslet se nad tím, jaké principy v tvorbě fungují či nefungují a proč. I tyto úvahy jsou však subjektivní, neboť každý posluchač a tvůrce preferuje jiné dokumentární postupy – každému se zkrátka líbí něco jiného. I proto Peter Leonhard Braun brojil proti soutěžním setkáním, na kterých o vítězi rozhoduje několikačlenná porota. Podle jeho názoru nemůže úzký vzorek lidí objektivně rozhodnout o tom, co je nejlepší. To se ukáže až v otevřené diskusi mnoha posluchačů. Ta je tedy návštěvníkům IFC umožněna – s tím rozdílem, že nemusí určovat žádný vítězný pořad, ale pouze se těšit z rozmanitosti mezinárodních dokumentů a tvůrčích postupů.

Můžeme se zamyslet nad tím, jestli IFC neslouží částečně také jako „testovací kolo“ pro pořady, které jejich tvůrci zamýšlejí přihlásit do mezinárodních soutěží, jako je třeba *Prix Europa* nebo *Prix Italia* (o kterých se rozepisují v dalších kapitolách). Během diskuzí na IFC mají tvůrci možnost zjistit, co funguje a co ne, a podle toho se rozhodnout, jestli diskutovaný pořad přihlásí do některé soutěže. Na tomto postupu není nic špatného, neboť fakt, že IFC slouží jako tréninková platforma, nabízí možnost ověřit si funkčnost pořadu a poučit se z vlastních chyb. I když totiž kolem featurů existuje komunita profesionálů i nadšenců, je důležité říct, že řada z nich nemá vzdělání v daném oboru, jsou to tzv. „samorosti“, vycházejí z praxe a zkušenosti a informace čerpají právě na přehlídkách jako IFC.

Během diskuzí na IFC se diskutuje o mnohém, proto mi přijde vhodné uvést zde *Desatero rozhlasovým autorům*, které dávno před vznikem IFC sepsal český teoretik František Kožík. To, co Kožík vypichoval již v roce 1940 ve spojitosti s rozhlasovým dramatem, je totiž platné dodnes i pro rozhlasovou dokumentaristiku (a tato témata se často na diskuzích otevírají):

- **Vol rozhlasový námět** – je to námět, který si musí zvolit tebe (a rozhlas) jako svého nejpřirozenějšího prostředníka. Rozhlas je určen lidem. Musí to tedy být námět lidský. Může být hluboký. Ale musí být průzračný.
- **Těžištěm rozhlasového umění je lidské nitro** – to je právě dějiště rozhlasového příběhu. Hlas nitra je skutečnější než hlas vnější. Vnitřní zážitek je rozhodující. V nitru je mnoho hlasů, ne jeden.
- **Slovo je tělem tvé myšlenky** – rozhlas umí mluvit. Řeč je prostředkem dorozumění. Je to tvůj most k posluchačově duši. Nauč se užívatí řeči živé, uč se od všeho, co mluví kolem tebe. Buď srozumitelný. Tím plníš účel slova.
- **Fantazie je okem posluchačovým** – ve schopnosti jeho představivosti je tvůj úspěch. Dej mu tedy příležitost, navoď jeho obrazotvornost a veď ji. Neboť ji zbytečně vypravěčem.
- **Jasnost a jednomyslnost je zásadou** – měj proto málo osob v prvním plánu (významné role) a nezdůrazňuj osob pozadí. Vol typy. Všechny změny, jež se ve hře vyskytují, musí být jasné a organické, i když jde o montáž. Vše, co je přehnané, je mimo účel hry.
- **Zvuku užij jen tehdy, má-li dramatickou funkci** – zvukové hieroglyfy nečiní hru uměním.
- **Hudbu zařaď jen jako povýšení nebo jako doznění dojmu.**
- **Rozhlas mluví ke každému zvláště** – pamatuj na toto soukromé přiblížení k posluchači. Buď důvěrný. Mluvíš s ním mezi čtyřma očima.
- **Zvukové vztahy nemají dosti citlivosti** – sluch vnímá jen kvalitu, ne zdroje. To platí i o hlase.
- **Sluchová paměť je špatná** – rozhlasové vysílání musí mít přítomný charakter. Vše se odehrává teď. Mysli na rytmus. Únava posluchačova si žádá hry ne delší jedné hodiny (Kožík 1940: 165).

Nyní upozorním na několik konkrétnějších témat, o kterých se na IFC diskutuje:

### 3.4.1 PRÁCE SE ZVUKEM

**„Zvuku užij jen tehdy, má-li dramatickou funkci.“**

Zvuk je nositelem dramatického efektu a práce se zvukem je na IFC jedním z hlavních témat na diskuzích. Náš mozek používá to, co slyšíme, aby vytvořil spojení s naší zvukovou pamětí, na základě které si slyšené spojíme s konkrétními vzpomínkami (například pokud slyšíme zpívat ptáka, uvědomíme si, že takový zvuk jsme už někdy v minulosti slyšeli vydávat ptáka, tudíž že i nyní pravděpodobně někde zpívá). Díky zvukům máme možnost vytvořit vlastní svět, do kterého můžeme vtáhnout posluchače.

Andrew Crisell tvrdí, že v rozhlasové tvorbě existují čtyři zvukové kategorie (uváděné také jako kódy):

- Mluvené slovo (speech)
  - Hudba (music)
  - Hluk / zvuky vydávané nějakou činností (noise)
  - Ticho (silence)
- (Chignell 2009: 71)

Každý z těchto „kódů“ s sebou nese nějaké konkrétní významy, které si posluchač domyslí. Pakliže posluchač slyší slova, většinou (pokud nejsou v jiném jazyce) pochopí také jejich významy. U zvuků vydávaných nějakou činností či například zvířaty může být domýšlení situace obtížnější, i přesto tyto kódy své sdělení nesou. Hudba často cílí na emoce, slouží jako předěl nebo může nést konkrétní významy spojené s textem (více o hudbě píše v podkapitole *Použití hudby*), ticho pak v posluchači může také rezonovat různě. Všechny tyto kódy jsou jako ingredience při pečení dortu – pokud bychom vynechali vajíčko, dort možná bude drzet, ale bude sypký. Pokud bychom vynechali mouku, bude naopak lepkavý. Analogicky pokud bychom vynechali ruchy prostředí, bude posluchač ochuzen o pocit podílení se na příběhu. Pokud bychom vynechali mluvené slovo, budeme ochuzeni o vyprávění.<sup>144</sup>

Jak jsem zmínila v úvodu, základním stavebním kamenem pro dokumentární tvorbu jsou rozhovory, a je jisté, že beze slov by byl rozhlas velmi znevýhodněný a nesrozumitelný. Zároveň je ale potřeba dodat, že bez zvuků prostředí, ticha, reportážních zvuků a hudby by mu chyběla hloubka, uvěřitelnost, posluchač by se neměl čeho „chytit“ (Chignell 2009: 72). Nejen jako posluchači rozhlasu, ale také jako lidé nedovedeme plně a pozorně naslouchat všemu, co se děje kolem nás. Soustředěný poslech audia a jeho soundscapu nás tomu ale učí – všimnout si zvukové krásy a její pestrosti (Kožík 1940: 94).

---

<sup>144</sup> Samozřejmě, že existuje mnoho receptů na pečení různých typů dortů bez vajíček či mouky, stejně tak je možno natočit pořad bez mluveného slova nebo ruchů – tyto možnosti byly ale většinou objeveny až poté, kdy byly odzkoušeny osvědčené recepty na pečení i natáčení.

Hanáčková dělí zvuky následovně:

- Zvuk jako dominantní prvek rozhlasového featuru, který nese nejdůležitější auditivní informaci a sám o sobě působí jako prostředek narace.
- Zvuk jako zcela zásadní a neoddělitelný způsob vyprávění příběhu, který určuje atmosféru i celkové vyznění pořadu.
- Zvuk jako doplňující element verbálního sdělení (Hanáčková 2005: 67).

Práci se zvukovým materiálem kritizoval v roce 1982 ve svém pojednání o osmém ročníku IFC například kanadský autor Don Mowatt. Uvedl, že se mnohdy ve featurech věnuje příliš prostoru monotónním promluvám expertů na dané téma – což je ostatně nešvar, kterého se při dokumentární tvorbě dopouští mnoho tvůrců i dnes. Pakliže v dokumentu či featuru chtějí tvůrci uvést fakta, často se zdá nejjednodušší vyzpovídání odborníka, který zná téma nejlépe. Výsledkem jsou pořady bohaté na informace, ale chudé na emoce a příběh. Don Mowatt dále uvedl, že v té době byl druhým nešvarem opačný extrém, a sice ankety s náhodnými kolemjdoucími. I toto se ve featurech a dokumentech objevuje dodnes – když chtějí tvůrci zaznamenat stav obecného povědomí o tématu, vydají se do ulic a vyzpovídají paní s pejskem, prodavače zmrzliny či trafikanta. Podle Mowatta by se ale důraz měl klást na našeho hlavního respondenta, o kterém dokument točíme a který diskutované téma sám prožil. Natáčení by mělo proběhnout v jeho přirozeném domácím prostředí či na místech jemu blízkých. „Rozhodně nenabádám, abychom produkovali složité pořady, ve kterých důmyslně mícháme 16 vrstev najednou, naopak navrhuji, abychom si vyhrnuli rukávy, vyšli ven ze studia a vydali se do lokací, kde se odehrává skutečný život,“<sup>145</sup> povzbuzoval rozhlasové tvůrce Mowatt (Mowatt 1982). Z této citace plyne, že v té době se dokumentární tvorba stále ještě plně nepřesunula ven z rozhlasového studia (až na ankety, které měly suplovat akci), kde se odehrávala před revolucí podnícenou Peterem Leonhardem Braunem (jak o tématu píše v kapitole *Vývoj rozhlasového featuru*). I v roce 1982 se tvůrci stále (i když méně než předtím) uchýlovali do pohodlí svých křesel, odkud se snažili život řídit, ale zapomínali ho skutečně žít a zvukově zaznamenávat.

Samozřejmě, že některé pořady nevyžadují použití zvukových scén natočených v terénu<sup>146</sup> – kupříkladu jsou kontemplativní, založené hlavně na vyprávěči, který retrospektivně hodnotí nějakou událost, či experimentální. V dokumentech jsou ale často natočené scény kořením celého pořadu – něčím, co posluchače přitahuje a poutá jeho pozornost. Edwin Brys radí, aby autoři netočili „o“ tématu, ale plně se do něj ponořili, stali se jeho součástí – díky tomu budou mít také větší možnost točit zvukové scény. Navíc je známo, že skutky o lidech často řeknou mnohem více než slova – dokumentarista

---

<sup>145</sup> “Far from intending that we all produce in 16 track with layers of clever mixing, I am suggesting that we roll up our sleeves, get out of the studio environment and into the locations where life is being lived” (Mowatt 1982).

<sup>146</sup> V angličtině se natočené zvukové situace nebo scény v pořadu někdy označují jako „actualities“ (Biewen 2010: 29).

by tedy měl být přítomen, když se něco děje, nejen o tom zpětně pouze mluvit. Zvuky a scény jsou účinnou zkratkou tam, kde slova nestačí – neměly by však mít pouze ilustrativní charakter, nýbrž obsahovat sdělení, mít smysl.<sup>147</sup> Zároveň také platí, že scény se nedějí samy od sebe – dokumentarista by tedy neměl čekat, „až se něco stane“, ale aktivně dění vyhledávat, v některých případech třeba i iniciovat.

Nejpoutavější příběhy jsou většinou ty, které jsou vyprávěny jako sekvence „scén“, akcí, činností... (Abel 2015: 19). Podle amerického dokumentaristy Joe Richmana jsou scény základním stavebním materiálem pro dobrý příběh (Abel 2015: 15). Australská dokumentaristka Kaye Mortley<sup>148</sup> v roce 1982 uvedla, že na konferenci byly prezentovány dva typy featurů: „Na jedné straně ty, které svá témata čerpaly ze společenské reality, často z oblasti sociální problematiky, a jejichž forma může být popsána jako žurnalistická nebo jako dokumentární realismus. Na druhou stranu zde byly pořady zabývající se sociálními, kulturními nebo osobními tématy, které nepředkládaly fakta nebo různé sluchové ‚skutečnosti‘, jako je vyprávění, zvukovost a tak dále, ale vytvářely spíše vlastní mezilehlou realitu, jejímž základem nebyl realismus“<sup>149</sup> (Mortley 1982). Dále Mortley ve svém pojednání naráží na zásadní fakt, že ačkoliv mohou existovat různá pravidla při tvorbě featuru, musí se vždy počítat s tím, že budou ovlivněna zvyklostmi uplatňovanými v tvorbě v dané zemi – ať už se bude jednat o kulturní tradice, odkazy na místní literaturu, práci s vypravěčem, hudbou a podobně.

Je potřeba mít zároveň na paměti, že zvuk vytržený z kontextu ztrácí sdělnost. Ve svém semináři uvedeném na *Prix Bohemia Radio 2006* Jiří Hraše a Jan Punčochář upozorňují na to, že zvuk sám o sobě nemá vypovídající hodnotu – ta se tvoří až jeho zasazením do kontextu. „Dotvářel jsem před lety jedno své dílko zvukem listování v knize – a ono to znělo stejně jako lyžařský sjezd na umrzlém sněhu“ uvádí Hraše (Hraše, Punčochář 2006: 32). Na jedné straně tedy stojí autentičnost a na druhé straně srozumitelnost materiálu.

Na IFC se nediskutuje pouze o tom, jestli a jak natočit scény, tvůrci se často zaobírají také technickou kvalitou natočeného rozhovoru a materiálu.<sup>150</sup> Není výjimkou,

---

<sup>147</sup> Podle Edwina Bryse je nejvíce strhujícím zvukem, jaký kdo může slyšet, pouhé zaklepaní na dveře. Obsahuje v sobě totiž obrovské množství významů – kdo přichází a proč? Co přináší za zprávy? Co se bude dít dál? Znáš toho člověka? Nebo se mi to jenom zdálo?

<sup>148</sup> Kaye Mortley (\*1943, Austrálie) je původem australská dokumentaristka od roku 1981 žijící v Paříži, držitelka mnoha ocenění a lektorka rozhlasových workshopů. Její tvorba je signifikantní svou poetičností, která má blízko k francouzskému „ateliéru“ *atelier creation radiophonique*.

<sup>149</sup> “There were, on the one hand, those which took their subject matter from an area of social reality, often an area of social problem, and whose form could be described as journalistic, or documentary realism. On the other hand there were programs dealing with social, cultural or personal areas which they were less concerned to reconstitute as facts, or aural ‘realities’ of various sorts (narrative, acoustic, etc.), than to recreate an intermediate reality, which did not have the convention of realism as its touchstone” (Mortley 1982).

<sup>150</sup> Existuje několik různých technik, jak natáčet audio materiál a tvůrci si na IFC pravidelně vyměňují své know-how. Při pořizování rozhovoru je nejlepší natáčení na detail – přisunutí mikrofonu co nejbližší respondentovým ústům, zároveň ale tak, aby ho to nerušilo a neobtěžovalo. Mikrofon by neměl mířit přímo

že na IFC si tvůrci vzájemně chválí kvalitu nahraného materiálu, nebo naopak projevují lítost nad tím, že některý rozhovor nebyl natočen dostatečně na detail. Zesílení materiálu tak, aby zněl „zblízka“, lze částečně docílit i v postprodukcii, výsledek však nikdy nebude stejný, jako když se materiál rovnou nahraje na detail.<sup>151</sup>

### 3.4.2 ROZDÍLNOST JEDNOTLIVÝCH ZEMÍ

#### „Těžištěm rozhlasového umění je lidské nitro.“

Tvůrčí postupy jednotlivých zemí se od sebe často radikálně liší, neboť každý stát se vyvíjí jinak a na dokumentaristiku má vliv také politická či ekonomická situace v dané zemi (v některých obdobích se může zvýšit poptávka po konkrétních tématech – například během eskalace uprchlické vlny v některých evropských státech vzniklo mnoho pořadů s danou tematikou,<sup>152</sup> zatímco jiné se o zmíněné téma vůbec nezajímal). Fakt, že se na IFC (a podobných přehlídkách) jednou ročně sejdou lidé pocházející z různého kulturního a rozhlasového zázemí, umožňuje tvůrcům vzájemně poznat svou tvorbu a pochopit, co považují kolegové z jiných zemí za důležité a proč. Jedná se o unikátní sondu do témat a postupů, které se v tom kterém roce uplatňují – což je příležitost, již autoři v jiných oborech obvykle nedostávají. Punc vzácnosti těmto setkáním dodává také to, že jsou pořady pouštěny v různých světových jazycích, kterým by většina posluchačů bez anglického překladu (který je k dispozici právě na přehlídkách) nerozuměla. Mezinárodní festivaly v omezené míře supluje internetová platforma Radio Atlas,<sup>153</sup> na níž se však objevují jen některé pořady. Návštěvníkům se na konferenci IFC a podobných přehlídek či soutěžích v plné šíři otevírá evropská mediální tvorba – mají možnost poznat a pochopit, jak a o čem si vypráví Evropa.

---

proti ústům, neboť pak by v něm byly slyšet tzv. „přefuky“ (prudké výdechy například u písmen b, p, t) a různé šumy. Těm se tvůrce vyhne, pokud mikrofon namíří lehce z boku nebo zespodu úst. Čím blíže je mikrofon respondentovým ústům, tím je zvuk bohatší, a redukuje se ozvěna hlasu v místnosti. Rozhovor by se měl natáčet v klidném prostředí bez hrající hudby či výrazného hluku – dokumentarista se tak vyhne mnoha problémům, které by ho potkaly v postprodukcii.

<sup>151</sup> Zesílením hlasu se totiž zesiluje i šum prostředí, navíc zesílený hlas natočený z dálky má jinou charakteristiku, než když je natočen zblízka. Hlasitost je jiná věc než „blížkost“.

<sup>152</sup> Například v roce 2016 byly na IFC prezentovány dva pořady s uprchlickou tematikou, i když jich bylo přihlášeno mnohem více – chorvatský reportážní dokument *The Exodus of the Nations* přinesl syrovou, zvukově plnou, ale vlastně poměrně chaotickou zprávu z balkánské cesty, kterou se uprchlíci někdy doslova musí prodrat na své pouti za šťastnějším životem. Rakouský feature *Für ein Stück Glück* nabídl zcela jiný obraz: v precizním, zvukově cizelovaném, poměrně tichém a perfektně vystavěném dokumentu nabídla autorka Nadja Hahnová obraz toho, jak se vídeňští dobrovolníci dokázali zorganizovat v okamžiku, kdy na nádraží hlavního města zastavil vlak plný nemocných, hladových, bezradných, unavených uprchlíků (Hanáčková 2016).

<sup>153</sup> Radio Atlas je internetová platforma, na které jsou v originálním znění k dispozici ke zhlédnutí audio pořady z neanglicky mluvících zemí s anglickými titulky.

Účastníci často dojdou k závěru, že se v témata v jednotlivých státech podobají a že příběhy, které se dějí respondentům, jsou stejné na celém světě – pouze v jiných kulisách, v jiných jazycích, trochu jinak zpracované. I to utvrzuje pocit komunity a sounáležitosti jednotlivých tvůrců.

Formy zpracování se v různých státech liší mimo jiné kvůli dostupným prostředkům (ať už technickým, finančním), rozdílným kulturním zvyklostem či způsobům storytellingu. Někteří autoři preferují nahrávání rozhovorů ve studiu a následné střihové zkombinování se zvuky z terénu, jiní nahrávají jediné v přirozeném prostředí respondenta – i za cenu toho, že se ve zvuku mohou objevovat šumy či ruchy. Každé téma si žádá odlišný přístup. Je proto velmi obohacující slyšet různé teorie o střihu, způsobu natáčení, využití hudby či dramaturgii dokumentu.

Je také na místě poznamenat, že na IFC a ostatních mezinárodních přehlídkách jsou některé země reprezentovány jen těmi autory, kteří přijedou osobně – a v mnoha případech to jsou rok co rok titíž. Mezinárodní pohled na tvorbu daného státu tak může být poněkud zkreslený tím, co tvoří konkrétní autor. Jako příklad uvedu situaci, která se udála na soutěži *Prix Europa* v roce 2019: Česká dokumentaristka Martina Pouchlá vyslovila tezi, že na základě pořadu, který slyšela, se domnívá, že finská rozhlasová tvorba je z větší části monologická či dialogická a neobjevuje nové možnosti kreativní práce se zvukem – naopak, že se tvůrci drží spíše tradičního storytellingu. Tuto představu o finské tvorbě nabyla po poslechu díla *KOMMUNISTIT (Komunisté)* finského tvůrce Mattiho Ripattiho. Dílo je skutečně zvukově skromnější a literárnější, to však nic nevypovídá o finské tvorbě jako celku. Já jsem naopak měla vždy finskou produkci spojenou s osobností Harriho Huhtamäkiho, který ještě donedávna pravidelně reprezentoval Finsko (v roce 2017 odešel do důchodu) svými odvážnými a nezapomenutelnými zvukovými opusy.<sup>154</sup> Huhtamäkiho tvorba se vyznačuje silnou zvukovostí až na hranici *ars acustica*, autor ve svých dílech ohledává možnosti práce s lidským hlasem jako nástrojem, posluchače dráždí experimentováním a překvapivými střihy. Moje reflexe finské tvorby je tedy radikálně odlišná od reflexe Pouchlé – a to pouze proto, že jsme se setkaly s tvorbou rozdílných zástupců jednoho státu. Je tedy důležité nabyté poznatky negeneralizovat, ale závěry o tvorbě jednotlivých zemí vyvozovat z širšího vzorku poslouchaných pořadů.

### 3.4.3 AUTORSKÝ PŘÍSTUP A DRAMATURGIE

**„Fantazie je okem posluchačovým.“**

Při tvorbě autorského dokumentu má samozřejmě nejsilnější slovo autor, který zpravidla materiál pořizuje, střihá, komponuje a většinou i režíruje. To, co utváří feature, je hlavně

---

<sup>154</sup> Poprvé jsem Huhtamäkiho tvorbu slyšela na IFC v roce 2015, kdy prezentoval své dílo *Affects of Old Time (Vlivy starých časů)*. Jednalo se o zvukové scény vytvořené Huhtamäkiho kapelou HattiBhutam, volně tvořící příběh založený na finských legendách.



on a jeho jedinečný rukopis. Autoři by měli mít otěže vždy pevně ve svých rukou a pořadům vtisknout obsah, charakter a váhu. Jejich myšlenky tvoří kostru, do které jsou vkládány původní zvuky a prvky, ne obráceně. Jak ale uvádí český dokumentarista a dramaturg Daniel Moravec:<sup>155</sup> „Autor se především nesmí bát sám sebe. Nesmí si určovat mantinely a musí zkoušet. I za cenu chyb“ (Ješutová 2013: 134).

Vždy záleží na tom, kolik prostoru v dokumentu věnuje autor respondentovi a kolik si ho ve skutečnosti nechá pro sebe (a proč). Trend posilování role autora při tvorbě featurů je patrný nejen v české, ale i v celosvětové tvorbě. Multimediální prostředí a dostupnost nahrávacích zařízení (tématem se více zabývám v kapitole *Podcasty*) poskytlo prostor i autorům-laikům, kteří chtějí sdílet své osobní příběhy. V tomto směru se v posledních dvaceti letech rozvinul feature především na americkém kontinentu (Hanáčková 2012: 117). Zdali je od autora sobecké a vhodné věnovat se vlastním problémům při tvorbě featuru, či ne, není možné snadno posoudit, avšak v archivu kterékoliv stanice najdeme i něco jako „egodokumenty“ nebo „dokumentární terapie“.<sup>156</sup> V roce 2001 na poradě SOS feature, o které pojednávám ve stejnojmenné kapitole, však Brys kritizoval přemíru dokumentů s egoistickým výběrem tématu (Brys 2001) – autoři dávali přednost vlastním problémům před současnými existenciálními a společenskými tématy. Tyto osobní problémy sice mohou odkazovat na širší společenské téma,<sup>157</sup> ale někdy je obtížné určit hranici mezi tím, co ještě bude posluchače zajímat a co autor potřebuje natočit jen kvůli sobě.<sup>158</sup> Podle Bryse by měl tvůrce dokumentu myslet

---

<sup>155</sup> Daniel Moravec (\*1966) byl do roku 2020 slovesný dramaturg Českého rozhlasu a vedoucí Tvůrčí skupiny Dokument. Vystudoval ekonomiku dopravy a přepravy, pracoval jako výpravčí a vedoucí dopravy, a k mikrofonu ho jeho kroky zavedly až po roce 1989 (původně do komerčních rádií). V Českém rozhlase působil od roku 1996 a za tu dobu posbíral mnoho ocenění. Moravec se v posledních letech řadí k nejvýraznějším osobám českého rozhlasového dokumentu.

<sup>156</sup> Autorským přínosem při tvorbě rozhlasových dokumentů se detailněji zabývá Andrea Hanáčková ve své habilitační práci s názvem *Performativní modus v autorském rozhlasovém dokumentu*. V českém prostředí můžeme jako zástupce podobných dokumentů uvést pořad Aleny Zemančíkové *Julie a její skok do tmy* (2008), *Buddhismus na západě* Aleny Blažejovské (2009) nebo *Pavilon M* Andrey Hanáčkové (2017).

<sup>157</sup> Například *Laughing with cancer* Willema Davise. Davis průběžně natáčí setkání tří svých přátel, jejichž hovory se neustále točí kolem rakoviny - co je zrovna bolí, kterou fází léčby právě procházejí, kdo všechno rakovinu má a jaký měla u známých průběh, kdo a jakým způsobem se rozhodl rakovinu ukončit dobrovolnou smrtí a co udělají oni, až se octnou v konkrétní fázi nemoci. Převažují spíše groteskní stesky nad postupně chřadnoucím tělem, které uříkávají pózu posunují do skutečné oslavy života. Davis se také velmi decentně vyrovnal s rolí ich-vypravěče, když svůj příběh zařadil až do posledních minut dokumentu a velmi silným obrazem glosoval svou prodělanou rakovinu stručně, nečekaně vtipně, dojemně a s jemným apelem vůči všem, kdo kolem sebe nemocné lidi mají (Hanáčková 2016).

<sup>158</sup> Lze uvést pořad *Lacrimosa* vytvořený Conorem Garettem pro BBC 4. Garrett byl kdysi hostem v talk show, kam přišel vyprávět o své neschopnosti plakat. Prý se snažil rozplakat všemi způsoby – pouštěl si smutnou hudbu, filmy, četl smutnou poezii, díval se na obrazy – ale nic nefungovalo. Garrett navštívil respektované „odborníky na dojemnost“, ale ne a ne se rozplakat. Prvních deset minut dokumentu *Lacrimosa* je vyprávěno s takovou lehkostí, že se posluchač královsky baví. Náhle však Conor provede

především na posluchače. Osobně s tímto názorem souhlasím, neboť pořady jsou tvořeny právě pro publikum. Tím rozhodně nezlehčuji výběr osobních témat – jen je důležité vždy myslet na to, aby byla zpracována tak, že osloví širší publikum (neboť každé osobní téma je v jistém smyslu vhodné pro širokou veřejnost – všichni jsme lidé a v různých životních etapách řešíme podobné problémy). Autoři by měli být kritičtí – nepřeceňovat vlastní příběh, hledat spojení se společností.

Udo Zindel a Wolfgang Rein ve své knize *Das Radio-Feature (Rozhlasový feature)* uvádějí, že existují tyto způsoby reportování:

- **Věcný reportér** – Žurnalisticky solidní rešerše jsou prezentovány stručně, střídavým jazykem, bez hodnocení. Autor má snahu přistupovat ke konfliktním tématům objektivně, nezkruslovat stanoviska ani jedné ze „stran“. Takový text zaujme především proto, že je stručný a zároveň kompletní, informuje o okolnostech a nestrojeně popisuje rozpory a protiklady zájmů.
- **Pozorující z pozadí** – Vypravěč je přítomen přímo na místě a pohybuje se případně i akustickou scénérií pořadu. Přesto je s vlastními příspěvky zdrženlivý a dává prostor spíše ději, osobám, se kterými dělá rozhovor, zvukovým kulisám, a featurem provází několika málo subjektivně laděnými slovy. Je to autorský postoj vhodný zejména při akusticky přitažlivých tématech s bohatým původním materiálem a působivými zvuky.
- **Popisující v epické šíři** – Tato stylistická forma vyžaduje čas na smyslové dojmy a líčení, snaží se citlivě charakterizovat postavy, barvitě a názorně formulovat a vynechat všední mluvu. Mířící epického vyprávění píše napínavé hodinové featurey bez jediného původního zvuku nebo jiného akustického prvku.
- **Vyprávějící s osobním zaujetím** – Autoři představují žurnalistické téma, které je jim blízké, a vychází při tom z vlastní zkušenosti, do textu vědomě pronikají vlastní pocity. Je to působivý a zároveň problematický postoj autora, který může snadno sklouznout k zaujaté novinářině. Obzvláště trapně působí, když autoři sebe sama tlačí do popředí, čímž se téma samotné dostává do pozadí. Vyprávění s osobním zaujetím však nemusí vždy vést k narcistickému aktu. Osobní zaujetí může být příležitostí, jak téma upřímně přiblížit.
- **Zainteresovaně komentující** – Politická témata jsou záměrně nahlížena, hodnocena a komentována subjektivně. Přitom autor zůstává jednostranný, aby podnítil přemýšlení o tématu. Tato stylistická forma je ve veřejnoprávních

---

coming out a přizná, že cosi se v něm zlomilo právě v období dospívání, kdy pochopil, že nebude schopen naplnit očekávaný modus vivendi. Téma záhy ztěžkne ještě více geografii jeho příběhu – Garrett totiž pochází z katolicky bigotního severního Irsku, kde mu byla homosexualita od malička líčena v kostele jako těžký hřích. Původně zábavné téma tak postupně nabývá rysy skoro tragického osobního příběhu a v závěru se dopracuje k dokumentu s širokým přesahem směrem ke společenské a náboženské morálce a pokrytectví (Hanáčková 2016).

rozhlasových stanicích užívána pouze zřídka. Ten, kdo zaujímá všeobecně uznávaná stanoviska, je sice méně napadnutelný, ale o to nudnější.

Robert McLeish uvádí, že tvůrce pořadu by se měl zajímat o to, co si posluchači žádají, co je rozesměje, co je rozpláče – posluchač je totiž alfou i omegou celé naší práce. Mnoho rozhlasových tvůrců se shoduje (a já to mohu z vlastní praxe potvrdit), že vlastně dělají to, co je naplňuje a baví – a ještě jsou za to placeni (i když výška odměn je v mnoha ohledech diskutabilní). Mezi rozhlasovými tvůrci často vládne symbióza a přátelská atmosféra – a mezi dokumentaristy to platí dvojnásob (McLeish 2016: 26). Možná je to právě proto, že všichni dokumentaristé ví, čím si jejich kolegové prochází – a soucítí s nimi. Dokumentaristické duo Davia Nelson a Nikki Sliva alias Kitchen Sisters se zamýšlí nad tím, že i když je dokumentaristická práce neskutečně inspirující a „nabíjející“, bohužel v sobě skrývá mnoho desítek osamělých hodin, které dokumentarista stráví cestováním za rozhovory, natáčením a posloucháním všech pořízených materiálů, které nikdy neuslyší nikdo jiný než on, hledáním těch nejlepších vět a zvuků, jejich střiháním, psaním námětů, žádostí o granty... „Bud'me k sobě upřímní, plat je příšerný – ale v této branži nejste kvůli penězům (ačkoliv si je zasloužíte),“<sup>159</sup> uvádí Kitchen Sisters (Biewen 2010: 38).

Autorovo rozhodnutí by měl většinou korigovat dramaturg,<sup>160</sup> se kterým autor svůj záměr konzultuje (tématu se dotýkám také v podkapitole *Hierarchy*). Můžeme říct, že dramaturgie je tvůrčí proces, při kterém se používají nástroje vedoucí ke kompozici výsledného díla – ať už jsou jakékoliv (Motal 2012: 63). „Pojem dramaturgie se používá k označení mnoha různých procesů a činností, které na první pohled vypadají jako navzájem nesouvisející. Hudební dramaturg v rozhlase je zodpovědný za výběr hudby, kterou stanice vysílá, dramaturg divadelní inscenace může na druhé straně být překladatelem a spisovatelem textu, který soubor hraje. Televizní dramaturg při přípravě dokumentárního snímku působí na respondenta jako druhý režisér“ (Motal 2012: 47). Dramaturg u rozhlasového dokumentu by měl autora (který je často sám také režisérem) povzbuzovat v tom, aby se „vydal na správnou cestu“ – jeho práce je jedna z nejtěžších. Dobrý dramaturg by měl mít přehled v tom, co vyrobili i ostatní tvůrci, a po čem je momentálně poptávka. Měl by vědět, jak vytvořit dobrý příběh a jak motivovat autora k co nejlepšímu výkonu. Měl by být schopen autorovi říct, které části fungují a které ne, jaký materiál je v pořadu „navíc“. Někdy se totiž stává, že autor je emočně zaujatý a materiály vidí nekriticky – v tu chvíli by měl zasáhnout dramaturg. Zároveň by však neměl rozhodovat za autora, neboť pokud mu vnutí svůj názor, přestává být pořad autorským a stává se spíše dílem dramaturga. V ideálním případě by měl mít dobrý dramaturg sám tvůrčí zkušenost, jelikož v mnoha případech bývá postaven před nehotové dílo, které musí radou či skutkem dotvářet společně s autorem (Kožík 1940: 164). Svě

---

<sup>159</sup> “Let’s face it, the money sucks; you’re not in this work for money (though you deserve it)” (Biewen 2010: 38).

<sup>160</sup> V angličtině se pozice dramaturga označuje různými názvy, často se používá *executive producer*.

dramaturgické zásady formuloval také Daniel Moravec: „Práci dramaturga chápu jako schopnost vystihnout u autora to jeho, to nejlepší, co má, protože každý je jiný a každý má jiný přístup k práci. Proto nechci být direktivní, ale spíše cosi jako kouč. Autor musí být schopný obhájit svoji vizi a pak nevidím důvod, aby ji nenaplnil po svém. Jsem dalek pocitu, že to vím nejlépe a že vím, co a jak lidé chtějí slyšet. To je pýcha, která nikdy nevedla k dobrým výsledkům“ (Ješutová 2013: 135). Podrobněji se problematikou dokumentární dramaturgie zabývaly Viola Ježková a Brit Jensen v přednášce s názvem *Specifika dramaturgie rozhlasových dokumentů*, kterou v roce 2018 uvedly na konferenci *Proměny dramaturgie v Opavě*.

Autorské záměry a dramaturgie pořadů si vysloužily již nejednu diskuzi na IFC. Spolupráce autorů s dramaturgy je často jiskřivým tématem, které vzbuzuje mnoho emocí. Pokud totiž autor tápe, dramaturg by měl být schopen ho správně nasměrovat – bavit se s ním o zpracovávaném tématu a podat mu pomocnou ruku. Nakonec je ale hlavní práce stejně na autorovi samotném – on je totiž přítomen „na place“, on klade otázky a on komunikuje s respondentem. Zároveň také autor je tím, kdo by měl umět pohotově reagovat na podněty respondenta – na natáčení sice jít připraven, ale být schopen improvizace. „Mám dostatek kuráže zůstat pokorným a ptát se na neočekávané otázky na základě mé intuice a zvědavosti? Mám kuráž k tomu, abych kriticky naslouchal odpovědím, kterých se mi dostává... a zároveň mým vlastním otázkám? [...] Dotazovaný pak cítí, že je brán vážně a že je aktivním účastníkem diskuze – což je něco, co děláme společně, i když já jako tazatel jsem zodpovědný za rozhovor,“<sup>161</sup> (Bok 2014: 16) zamýšlí se švédský tvůrce, filmař a profesor Bengt Bok.

Zároveň by se tazatel neměl bát snažit se vyvést dotazovaného z komfortní zóny. O tématech, která důvěrně znají, lidé mluví často, a mají proto nacvičené některé odpovědi – ty ale v dokumentu mohou působit nudně. Snažme se dotazované přivádět do překvapivých situací, ptát se na nečekané otázky – často se budeme divit, jaký výsledek to přinese (Biewen 2010: 180). Jako nesmírně inspirativní četbu o pořizování rozhovorů bych doporučila knihu *Encounter with the Other: Some reflections on interviewing (Setkání s těmi jinými: Několik úvah o pořizování rozhovorů)* od švédského tvůrce a teoretika Bengta Boka nebo *Out On The Wire: The Storytelling Secrets of the New Masters of Radio (Na drátě: Mistři rozhlasové tvorby sdílí tajemství storytellingu)* od Jessicy Abel.

Při střihu materiálu by se autor měl řídit také tím, jestli ho některé střížené části zajímají, nebo mu přijdou pomalé a nudné. Pokud sám autor sezná, že některé pasáže si neudrží ani jeho pozornost, měl by je z výsledného pořadu odstranit, zkrátit nebo nahradit

---

<sup>161</sup> “Do I have the courage to remain humble and to ask unexpected questions on the basis of my intuition and curiosity? Do I have the courage to listen critically to the responses given... and to my own questions? [...] The interviewee can then feel that he or she is being taken seriously and is an active participant in the interview – which is something that we are doing together even though, as the interviewer, I am the responsible party” (Bok 2014: 16).

jiným materiálem. On sám je sobě zkušebním posluchačem a měl by se řídit podle toho, jak na něj materiál působí. Pokud to totiž nebaví jeho, nebude to bavit ani posluchače.

Při tvorbě pořadu je také zásadní otázka *So what?*, neboli *No a co?*. Pokud se autor rozhodl odvyprávět nějaký příběh, co nového to přinese posluchači? Proč by se o tento pořad mělo zajímat publikum? Čím se přístup tohoto autora liší od stovek jiných autorů? To, že se autor bude snažit přicházet s novými a netradičními nápady, jej učiní unikátním a zapamatovatelným. I když v těchto kapitolách uvádím několik rozličných pravidel pro stavbu pořadu, hlavním pravidlem stále zůstává, že žádná pravidla neexistují – vše záleží na autorském přístupu.

#### 3.4.4 NARACE

**„Slovo je tělem tvé myšlenky.“**

Storytelling je nejdůležitější složkou každého pořadu (OH Brys 2017). Schopnost autora vyprávět příběh novou a netradiční formou, je často tím jediným, co udrží posluchače u přijímače. Způsob narace je do jisté míry pevně spjat s autorským přístupem. Záleží totiž na autorovi, jakou naraci zvolí – jestli se rozhodne použít part vypravěče, nebo jestli příběh vystaví pouze ze zvuků a scén natočených dokumentárním způsobem. Při tomto rozhodování se zákonitě musí objevit otázka – co je primární? Příběh nebo vyprávění? Chceme posluchači navodit představu, že se děj odehrává právě teď, nebo mu jen budeme prezentovat něco, co se událo v minulosti?

Teprve vyprávěním (což platí nejen pro fikční narativy, ale také pro faktuální/dokumentární narativ) se příběh rodí – podle Edwina Bryse se příběhy dějí pouze těm, kteří je umí vyprávět.<sup>162</sup> I přesto jsou základní struktury příběhu (vztahy mezi postavami, zápletky a motivace) něčím, co existuje už před vyprávěním. Gramatický čas vyprávění může vzbuzovat iluzi, že příběh se odehrál v minulosti – před vlastním aktem vyprávění. Narativní akt tedy předvádí příběh, který je minulostí, ale který současně vstupuje do existence teprve aktem vyprávění (Kubíček, Hrabal, Bílek 2013: 35).

„Vyprávění může příběh prezentovat různými způsoby: může respektovat primární chronologii příběhu, ale může události příběhu seskupit, takže událost, která následuje v příběhu teprve později, je anticipována před událost, která je její příčinou, nebo je naopak událost teprve retrospektivně zařazena do příběhu, aby osvětlila některé souvislosti, které zůstaly skryty,“ uvádí v knize *Naratologie – Strukturální analýza vyprávění* trio Tomáš Kubíček, Jiří Hrabal a Petr A. Bílek (Kubíček, Hrabal, Bílek 2013: 34). Různé žánry navíc vyžadují rozdílný přístup k vyprávění – například detektivní narativ často začíná událostí (vraždou nebo jiným kriminálním činem), která je výsledkem řetězce jiných událostí, jež budou teprve v průběhu vyprávění rekonstruovány. Tímto principem se zvýrazňuje otázka „Jak se to stalo?“ a v souvislosti s ní i role a postava detektiva. Kdyby se vražda udála až na konci příběhu, zvýraznila by se naopak

---

<sup>162</sup> “Stories only happen to those who can tell them” (OH Brys 2017).

role a postava oběti nebo vraha (záleží, či osud bychom po celý příběh sledovali). Naopak pohádkový narativ počítá s dětským posluchačem, a proto většinou respektuje přirozenou chronologii příběhu (Kubíček, Hrabal, Bílek 2013: 34).

Zatímco tradiční narativy zachovávají kauzální a časovou strukturu příběhu, experimentální narativy ji opouštějí a komplikují. Přesto je příběh stále základní podmínkou vyprávění, tím, co odlišuje narativní díla od děl lyrických, esejistických a podobně. I tato se samozřejmě mohou na IFC objevit – kontemplativní zvukové obrazy, ve kterých nejde o příběh, ale které posluchačům přinášejí spíše zážitek, navozují pocity a vyvolávají emoce.

I když se autor rozhodne vytvořit pořad bez vypravěčské linky a bez průběžných komentářů, natočený materiál a způsob střihu je vlastně způsobem narace, diktafon a střih je vypravěčem.<sup>163</sup> Autor sám se rozhoduje, v jaké posloupnosti za sebou poskládá jednotlivé scény, i koho nechá ve finálním pořadu promluvit. Výsledné dílo tak reprezentuje nejen autorův pohled na dané téma, ale zároveň reprezentuje jeho styl vyprávění (i když může být beze slov). Jedná se o „něco jako břichomluvectví – promlouváme prostřednictvím jiných lidí a oni promlouvají skrze nás,“<sup>164</sup> (Biewen 2010: 10) domnívají se tvůrkyně z dua Kitchen Sisters.

Osobně se snažím pořady tvořit bez přidané vypravěčské linky – vypravěčem zpravidla zůstávají mé hlavní postavy, které sledujeme v konkrétním čase a prožíváme s nimi konkrétní situace. Pokud točím něčí příběh, je to z toho důvodu, že si myslím, že daná osoba má co říct a předat publiku (je důležité si vybrat silného protagonistu, který nás pořadem provede – ne všechny postavy v pořadu mohou mít stejnou váhu, měla by tam vždy být jedna, maximálně dvě hlavní postavy). Proto není důvod, abych do pořadu zasahovala ještě přidanými komentáři. Navíc chci, aby mí respondenti promlouvali přímo k posluchačům – díky tomu se tvoří společenský dialog, posluchači jsou vtaženi do děje a mají šanci zodpovědět otázky, které se v průběhu pořadu mohou objevit. Pokud do pořadu vepíšu part vypravěče, každý komentář by měl nějakým způsobem posunovat děj kupředu, nebo přinášet nějaké nové informace. Americký tvůrce a pedagog Scott Carrier se domnívá, že vypravěčské party v rozhlasovém dokumentu by měly odvyprávět part kamery – ukázat posluchači to, co se děje na scéně (Biewen 2010: 10).

V podkapitole *Deepen (Prohloubit)* se zmiňuji o nahrávací technice dánského tvůrce Torbena Brandta *The Moment Interview*. Tato technika je inspirovaná prací Brandtova kolegy Stephena Schwartz<sup>165</sup> a spočívá ve specifickém způsobu kladení

---

<sup>163</sup> Vypravěč je mluvčím narativní výpovědi, jeho prostřednictvím jsou sdělovány narativní informace. Existence vypravěče je dána samou existencí vyprávěného. [...] Vypravěč může být sám postavou v příběhu (homodiegetický vypravěč) nebo se příběhu neúčastnit (heterodiegetický vypravěč) (Kubíček, Hrabal, Bílek 2013: 124 a 128).

<sup>164</sup> “A sort of ventriloquism – we speak through other people and other people speak through us” (Biewen 2010: 10)

<sup>165</sup> *The Schwartz technique (Schwartzova technika)* nebo také *The Full Schwartz (Kompletní Schwartz)* je technika, kterou vymyslel americký tvůrce Stephen Schwartz (1940–2013). Tuto techniku nejvíce proslavil

otázek respondentovi. U dokumentární tvorby je totiž důležité zmínit, že rozhodnutí o způsobu narace se do jisté míry tvoří již u natáčení základního materiálu. Chce se autor ve výsledném díle objevit, chce použít vypravěče, nebo příběh nechá odvyprávět pouze respondentovi? Pokud se dokumentarista rozhodne nechat vyprávění příběhu pouze na respondentovi, musí klást přesně cílené otázky a respondentovu výpověď korigovat tak, aby obstála i bez doprovodného komentáře. Donutit respondenta, aby pouze suše neodpovídal na otázky, ale vyprávěl příběh. *The Moment Interview* spočívá v tom, že dokumentarista respondenta přiměje k vyprávění v přítomném čase, jako by se příběh odehrával teď a tady – rekonstruuje i malé detaily a tím příběh přivede zpátky k životu, zachytí ten „moment“.<sup>166</sup> U pořizování takových hlubokých rozhovorů, ze kterých pak chce tvůrce vystříhnout své otázky a nechat vyprávět pouze svého respondenta, je vhodné, aby dotazující se člověk nenarušoval výpověď dotazovaného přizvukováním („mhm-mhm“), přitakáváním, smíchem či různými reakcemi. Tyto zvuky se pak totiž obtížně odstraňují. Namísto povzbuzování respondenta slovy („Ano, rozumím, pokračujte, jasně...“) je lepší jen kývat hlavou a udržovat oční kontakt. Mimika zde hraje důležitou roli.

Gérard Genette rozlišuje tři typy fokalizace:

- **Nulová fokalizace (ne-fokalizovaný narativ)** – události v příběhu jsou prezentovány bez omezení, jsou vyprávěny tzv. vševědoucím vypravěčem
- **Interní fokalizace** – události příběhu jsou prezentovány z pozice jedné či vícero postav, podle čehož lze rozlišit tyto podtypy interní fokalizace
  - a) *Fixní* – z pozice stále stejné postavy
  - b) *Variabilní* – z pozice dvou či vícero postav jsou podány odlišné události
  - c) *Multiplicitní* – tytéž události jsou prezentovány z pozice dvou či vícero postav
- **Externí fokalizace** – pozice, z níž jsou události nahlíženy, se nachází uvnitř světa příběhu, ale není totožná s žádnou z postav (Kubíček, Hrabal, Bílek 2013: 150).

Zmíněné tři typy fokalizace se mohou v rámci jednoho narativu střídat. Z toho plyne, že existuje hned několik způsobů narace, které se různí podle priorit a záměrů

---

tím, že ji v roce 1971 uplatnil při natáčení půlhodinového featuru *The Night Watchman* (*Noční hlídač*). Ve zmíněném pořadu se posluchač společně s hlídačem vydává na noční obhlídku anatomického ústavu. Vzhledem k tomu, že Schwartz do budovy s mikrofonom ve skutečnosti nemohl, přiměl nočního hlídače, aby si představil svou trasu a ve studiu na mikrofón ji popsal tak, jako by ústavem zrovna procházel (v přítomném čase a za popisu i těch nejmenších detailů). Schwartz posléze jeho výpověď doplnil o minimalistické zvuky kroků, takže posluchač má při poslechu finálního pořadu pocit, jakoby hlídač ústavem skutečně procházel právě teď (CBC, ©2020).

<sup>166</sup> Stephen Schwartz dokonce doporučuje uložit respondenta pohodlně na zem nebo na pohovku, přimět ho zavřít oči a kompletně se přenést do situace, o které vypráví. Otázky dokumentaristy by pak měly navozovat onu situaci: „Vstupujete do anatomického ústavu. Co vidíte? Co cítíte? Co slyšíte? Co máte na sobě? Jakou barvu mají stěny...?“

autora, ale také podle vypravěčské tradice v konkrétních státech. Možnost vyslechnout si rozdílné přístupy na IFC je každoročně velmi obohacující a poučná. Co mají společné pro všechny druhy narace, je potřeba silného začátku – vtažení posluchače do děje. Začátek pořadu se mnohdy tvoří až jako poslední – teprve po zpracování veškerého materiálu totiž autor pozná, která část je nejsilnější, a která posluchače donutí pořad nepřepnout. Někdy se říká, že první minuta celého díla je ta nejjednodušší. V tomto krátkém čase musí tvůrce posluchače zaujmout, nastínit mu téma, o kterém se bude mluvit, přiblížit problém, který se bude řešit. Vytvořit silný zvukový obraz, který dráždí posluchačovu představivost (McLeish 2016: 73).

### 3.4.5 VÝBĚR TÉMATU

#### „Vol rozhlasový námět.“

V dnešní době je velmi náročné natočit něco, co ještě posluchač neslyšel – neboť denně vznikají hodiny a hodiny nových pořadů. Edwin Brys tento fakt glosuje slovy kanadského básníka Gillese Vigneaulta: „Vše již bylo řečeno, ale ne mnou“<sup>167</sup> (OH Brys 2017). I když již valná většina témat byla několikrát rozhlasově zpracována, to, co je vždy originální, je přístup autora – jeho vlastní pohled na věc, jeho způsob zpracování, narace a podobně – neboť přísluší pouze jemu a nikdo mu jej nevezme.

Škála témat je téměř nepřehledná a každý autor preferuje nejen jiný přístup, ale také jiné zaměření. Obecně by měly kvalitní pořady nabízet různé pohledy na věc, nové podněty a snad i lehce provokovat. Rozdíl je nicméně mezi tématem a příběhem – a i když se tato podkapitola jmenuje *Výběr tématu*, ve skutečnosti jde o *Výběr příběhu*. Pokud si jako téma zvolíme druhou světovou válku, vlastně pořad nevíme, co přesně chceme točit a proč. Musíme se rozhodnout, jaký *příběh* z druhé světové války chceme zpracovat – například příběh Židovky Marie, která se schovávala v sousedově sklepě. Jednoduchou poučkou pro autora je rozhodnutí – chci dělat příběh o X. Ale co mě na tom zajímá, je Y (Abel 2015: 57). V tomto kontextu je X téma a Y je příběh.

Téma je často velmi široké – v jednom rozhlasovém dokumentu nemůžeme popsat celý průběh druhé světové války a všechny příběhy, které se v jejím průběhu staly. Musíme poznat, co je hlavní esencí tématu – vybrat si, na co se zaměříme, zredukovat *téma* na *příběh*, který v nás nejvíce rezonuje, vůči kterému cítíme největší pnutí. Zároveň musíme zvolit takový příběh, kterému posluchač porozumí, který ho zaujme a pomůže mu téma pochopit hlouběji. Britský dokumentarista a teoretik Simon Elmes jde v tomto ještě dál – ve své prezentaci *Dramaturgy and storytelling* (*Dramaturgie a storytelling*), kterou v roce 2018 uvedl na půdě Janáčkovy akademie múzických umění, tvrdil, že nestačí pouze dobrý *příběh*, ale důležitá je hlavně *zápletka*. Jako příběh se může označit například věta – *Muž zemřel a pak zemřela i jeho žena. Zápletkou se pak stane tvrzení Muž zemřel a pak jeho žena zemřela na žal.*

---

<sup>167</sup> “Everything has been said but not by me” (OH Brys 2017).



Jelikož se featury často zabývají morálními otázkami, objevují se na IFC také diskuze o přítomnosti klišé či moralizujících promluv autora a respondentů. Autoři by určitě neměli plnit „roli mesiáše“ (jak uvedl Brys), a když pracují s lidskými emocemi, pracovat s nimi vkusně a opatrně. Featury by měly sloužit jako dialog mezi tvůrcem a posluchačem – tvůrce ukazuje svou interpretaci problému, svůj úhel pohledu, který dovede podepřít argumenty, ale neměl by ho posluchači vnucovat (Karisto 2002).

Robert McLeish uvádí, že pořady by měly být o tom, co je nové, zajímavé a pravdivé. V tomto kontextu „nové“ znamená to, co posluchač ještě neslyšel, nebo nějakou aktualizaci již slyšeného, „zajímavé“ je to, co je relevantní nebo co přímo ovlivňuje publikum,<sup>168</sup> a „pravdivé“ je to, co je založeno na faktech (McLeish 2016: 79).

Podle Bryse by se měly postavy v kvalitním dokumentu vždy snažit něco vyřešit, s něčím se vyrovnat, přinést nějaké rozuzlení – dobrý příběh se nikdy neobejde bez zádrhelu, na jehož rozuzlení posluchač napjatě čeká. V dokumentu většinou nepromlouvají ti, kteří mohou vše a taky to dostanou, ale spíše ti, kteří něco chtějí, ale nemohou na to dosáhnout, nebo ti, kteří něco mohou, ale nechtějí (OH Brys 2017).<sup>169</sup> V pořadu by vždy mělo být přítomné nějaké napětí, tenze mezi snem a činem, realitou a očekáváním, dosažením cíle a prohrou, konkrétní osobou a jejím vztahem ke společnosti, menšinou a většinou, starým a novým, něčím, co je standardní, a něčím, co je mimořádné (OH Brys 2017). Jessica Abel uvádí jednoduchou poučku, kterou lze při hledání příběhu či zápletky použít: „Někdo něco udělal, protože..., ale...“<sup>170</sup> (Abel 2015: 52). První část věty slouží jako představení charakteru, který je hlavním hybatelem děje a věnuje se nějaké činnosti. „Protože“ přináší motivaci k tomu, aby charakter prováděl svou činnost. „Ale“ znamená nějakou překážku, která se objevuje a spouští další sled událostí.

Hledání vhodného příběhu pro pořad často trvá dlouho. Americký producent Ira Glass se nicméně domnívá, že to je v pořádku, neboť: „Pokud chceš být zasažen bleskem, musíš se nějakou dobu potulovat v dešti“<sup>171</sup> (Biewen 2010: 65).

Otázka tematického zaměření jednotlivých pořadů se probírá téměř v každé debatě na IFC. Tvůrci se v diskuzích dotýkají etického hlediska při natáčení, relevance tématu, vztahu autora k respondentovi či vůbec výběru respondenta.

---

<sup>168</sup> To, co je zajímavé pro publikum, závisí na tom, pro jaké publikum autor svůj pořad tvoří. Tato otázka je samozřejmě determinována v závislosti na věku cílového posluchače, geografickém určení, jeho zájmech, kultuře, z jaké pochází a podobně.

<sup>169</sup> “Not those who want and can get, rather those who want and can’t get, or those who can get but don’t want” (OH Brys 2017).

<sup>170</sup> “Somebody does something because..., but...” (Abel 2015: 52).

<sup>171</sup> “If you want to get hit by lightning, you have to wander around in the rain for a while” (Biewen 2010: 65).

### 3.4.6 KTERÝ MATERIÁL POUŽÍT A KTERÝ NE?

**„Jasnost a jednomyslnost je zásadou.“**

V podkapitole *Fenomén seriality* se zmiňují o tom, že na IFC v roce 2019 bylo prezentováno velké množství pořadů s kriminální tematikou, většinou zpracovaných formou seriálu. V souvislosti s tím se otevřela diskuze o dokumentaristických morálních principech a přístupu k respondentovi. V roce 2019 se tato diskuze týkala především otázky „Co dělat ve chvíli, kdy tvůrce od respondentů získá fakta, která mohou ovlivnit výsledek kriminalistického vyšetřování?“. Další „morální dilema“ může nastat například při natáčení s mentálně či tělesně handicapovaným respondentem. Jak zacházet s materiálem citlivě, ale přitom s ním nemanipulovat?

Obecně se na každém ročníku IFC diskutuje o morálních dokumentaristických zásadách – který materiál je vhodné ve výsledném pořadu použít a který bychom si raději měli nechat jen v našem počítači?

Dokumentarista často funguje jako zpovědník,<sup>172</sup> který usiluje o to, aby se mu respondent naprosto otevřel a vypověděl mu svůj příběh do nejmenšího detailu. Díky tomu má následně k dispozici velké množství materiálů obsahujících intimní a choulostivé informace ze života respondenta nebo jeho bližních. Takové informace mohou být stěžejní pro výsledný pořad. Jiné jsou však často pouze něčím, co sice může způsobit senzaci či vzbudit emoce, ale respondentovi (nebo jeho blízkým) může ve výsledku uškodit nebo ho ztrapnit. Při výběru materiálu je potřeba se zamyslet nad tím, jestli by zveřejnění některých materiálů mohlo mít negativní následky. Dokumentaristova práce na featuru by měla být jako práce s jeho svědomím. „Nevyřčené – potřebuje to být vždy řečeno? Neřekne to ve skutečnosti více, pokud to zůstane nevyřčené? Vyjadřují ticho a pauzy více než slova? A nevyjadřuje rozhodnutí něco neříct více, než kdyby to bylo řečeno?“<sup>173</sup> (Bok 2014: 15) zamýšlí se profesor Bengt Bok.

Zastávám názor, že kvalitní dokument není tvořen pouze tím, co z materiálu použijete, ale spíše tím, co si necháte pro sebe. Pokud se respondent dokumentaristovi skutečně hodně otevře a odhalí mu různé důvěrné situace ze svého života, měl by dokumentarista zvážit, jestli je ve výsledném pořadu použije – posune taková situace děj kupředu a pomůže pořadu, nebo jen bude hrát na city posluchačů, ale vlastně bez hlubšího důvodu? Mnohdy může být mnohem cennější (a funkčnější) intimní situace nezveřejňovat. Ideální je mít natočené velké množství materiálu, a při střihu vybrat pouze to nejdůležitější a nejsdělnější, co se dostane do finálního pořadu.

---

<sup>172</sup> Analogie ke zpovědi má svůj význam také v tom smyslu, že i v kostele zpověď probíhá pouze orálně – zpovědník většinou zpovídajícího nevidí, pouze slyší.

<sup>173</sup> “The unspoken – does it always need to be said? Does it in fact say more by remaining unspoken? Does silence – the pauses – tell more than the words? Does the decision not to say something in fact say more than what might actually be said?” (Bok 2014: 15).

V roce 2020 vyhrála v kategorii dokument v české celostátní soutěži *Prix Bohemia* Magdaléna Trusinová se svým pořadem *Zpověď*. Dokument pojednává o mladé dívce, která byla zneužita knězem. I když je pořad velmi intimní a posluchači při jeho poslechu běhá mráz po zádech, nikdy se vlastně nedozvíme, jak přesně zneužití proběhlo – i když o této zkušenosti zpovídána dívka mluví, detaily jsou vynechané. V diskuzi během přehlídky *Prix Bohemia* Magdaléna Trusinová uvedla, že měla natočené velké množství materiálu, ve kterém dívka detailně líčila různé negativní zážitky. Zároveň se ale při finálním střihu autorka rozhodla, že tyto záběry nepoužije, protože i když byly silné a děsivé, neposunuly by děj dále, pouze by posluchače šokovaly a znechucovaly. Autorka zároveň neuvédla ani jméno zneužité dívky, ani jméno kněze či kohokoliv dalšího. Tyto informace totiž nejsou důležité pro hlavní sdělení pořadu – a sice pro svědectví o tom, že často vinu cítí jenom ti, na kterých se provinili jiní, odpuštění se nedává, ale vyžaduje (PRIX BOHEMIA, ©2020).

Nicméně je pravda, že každý tvůrce má vlastní přístup – a stejně tak má každý stát svou tradici. Jak píše Andrea Hanáčková v textu „Vídeňský feature mišmaš“ věnovaném vídeňské IFC z roku 2006: „Co by v BBC neprošlo, pustí liberální Holanďané s klidem do éteru“ (Hanáčková 2006: 4).

Pro autora pořadu může být mnohdy náročné nenechat se strhnout onou „senzací“ natočeného materiálu. A některé dokumenty jsou natočeny pouze pro efekt. Pravý dokumentarista se ale pozná podle toho, že ví, co je skutečně důležité pro pořad, a nikoliv jen pro pouhé šokování publika. Tématem se více zabývám v podkapitole *Fenomén seriality*.

### 3.4.7 POUŽITÍ HUDBY

**„Hudbu zařad' jen jako povýšení nebo jako doznění dojmu.“**

Hudba je jedním ze základních sdělovacích prostředků používaných v audio tvorbě. V dnešní době existuje enormní množství hudebních rozhlasových stanic, které si výběrem pouštěné hudby budují renomé (Chignell 2009: 33). Hudba je zároveň také nedílnou součástí dokumentaristiky.

Dokonce i bez použití jakéhokoliv hudebního nástroje, bez natočení jediného tónu je rozhlasový dokument sám o sobě hudební kompozicí. Zabarvení hlasu, smích, rozdílné akcenty, variace v tempu řeči jednotlivých řečníků, emoce, které se v hlase zrcadlí, zvuky zvenčí, zpěv ptáků či vrčení ledničky, rytmické střihy v materiálu, polyfonie několika překrývajících se zvukových stop, napětí, ticho – to vše jsou části rozsáhlé kompozice, kterou musí autor vytvořit (Brys 2003: 7). Jakmile jeho pořad ztratí tempo, ztratí posluchač zájem. Komponování dokumentu je tedy pro mě stejné jako komponování písně – pořad musí mít silný úvod, chytlavou melodii (téma, které posluchače zaujme), vtíravý refrén (problém, který se řeší) a úderný závěr (rozuzlení nebo poučení). Všeho zmíněného je možné docílit bez hudebních nástrojů, pouze propracovaným střihem a mixem materiálu.

Samozřejmě, že se v dokumentaristice pracuje také s hudbou jako takovou. Mottem dokumentaristů by ale měla být „hospodárnost“ – jak za použití co nejmenšího množství prostředků docílíme co největšího výsledku? (Brys 2003: 7).

Celkově by hudba v dokumentárním pořadu neměla být rušivá, naopak by měla doplňovat téma. Může komentovat děj, může dokreslovat atmosféru, může fungovat jako samostatná postava, mít interpunkční funkci, zdůrazňovat a podtrhovat informace, umožnit posluchači lehký odpočinek, pokud následuje po informaci, kterou posluchač potřebuje zpracovat, může podporovat představitost, navozovat emoce, ale rozhodně by je neměla posluchači vnucovat (Biewen 2010: 52). Ve své knize *Out on the wire* Jessica Abel uvádí, že hudba by měla být rámem kolem obrazu. Při trefném použití hudby může výpověď respondenta působit ještě o něco zajímavěji, heroicky či dojemně, než bez hudby (Abel 2015: 34).

Svou roli má také absence hudby, jež může fungovat stejně jako hudba samotná. Pokud je něčí výpověď podkreslena hudbou, která náhle přestane znít, pozornost posluchače se tím zpravidla zvětší – pauza v hudbě působí jako zdvižený ukazovák: „Poslouchej, teď se něco stane!“. Hudba působí také jako dynamický element – vzpomeňme si na akční hudbu u filmových honiček a podobně. Pokud je k nim zvolena správná hudba, může nám připadat, že pronásledovaný člověk najednou „běží mnohem rychleji“.

Pravidlem zůstává, že hudba je nositelem emocí, a právě proto by se s ní mělo šetřit. Často nám zprostředkovává emoce, které slovy nelze sdělit, dodává slovu punc platnosti a důležitosti. Slouží jako zkratka, jako zvednutí i klesání opony na divadle. Hudba je barvou rozhlasu (Kožík 1940: 86). Pokud hudbou podkreslujeme mluvené slovo, měla by být bez zpěvu – pokud by se v ní zpívalo, přehlušovala by slova textu mluvené slovo v pořadu. Bohužel kvůli tomu, že hudba v posluchači podporuje emoce, ji mnoho autorů zneužívá – pokud cítí, že mají slabý materiál, který sám o sobě nevyvolá zamýšlený efekt, pokusí se v posluchači vyvolat emoce právě muzikou. Často proto vznikají pořady se slabým sdělením, ale silným hudebním podkreslem – mnohdy velmi epickým až kýčovitým. Krásný obal ale nemůže zachránit slabý obsah (Brys 2003: 8).

Osobně při tvorbě rozhlasových dokumentů (pokud to nejde jinak) používám především hudbu, kterou vyprodukují samotní respondenti – pořadu to dodává mnohem větší autentičnost, posluchače to více vtáhne do děje. Mnohokrát už jsem si hudbu nahrála také sama nebo s kolegy muzikanty – tím jsem předešla kopírování cizí hudby či zdoluhavému hledání vhodné hudby. Zkrátka jsme tu vhodnou hudbu vytvořili. Navíc nesouhlasím s falešným navozováním atmosféry použitím hudby, která vzbuzuje emoce ve chvíli, kdy k tomu vlastně ani není důvod. Pokud už pracuji s hudbou „zvenčím“, dávám pozor na to, aby nebyla rušivá – tempo hudby by mělo odpovídat tempu mluveného slova, které podkresluje (působí zvláště, když zkombinujeme pomalý mluvený projev s rychlou hudbou). Pokud je hudba navíc příliš výrazná, může „přehlušit“ samotnou výpověď. Naopak jistý kontrast v „náladě“ hudby a mluveného slova může fungovat – kupříkladu když pod rozzlobené a ostré svědectví vložíme melancholickou hudbu.

Zároveň není vhodné používat známé melodie z filmů či populární scény – posluchač si je totiž automaticky spojí s původním uvedením, což v něm může podnítit nechtěné konotace (samozřejmě je to v pořádku, pokud se jedná o autorský záměr).

Jak jsem již zmínila, i absence hudby má svou roli, a tím není myšleno pouze ticho, ale také zvuky prostředí, které sice nejsou hudbou v primárním slova smyslu, ale můžeme je jako hudbu použít. Většina věcí kolem nás vydává nějaký zvuk – svět, který nás obklopuje, má vlastní zvukové prostředí, tzv. soundscape, který slyšíme každý den a na který jsme již zvyklí. Tyto zvuky (například zvuk napařování žehličky, zvuky krájení mrkve na prkýnku, kroky ve sněhu...) reprodukováné z rozhlasového přijímače působí nejen na posluchačovu představivost, ale lze je také vkusně rytmizovat (případně samy v sobě už obsahují nějaký rytmus a melodii) a využít namísto klavírních sonát či bzučivých smyčců.<sup>174</sup>

Každý dokument nějakým způsobem pracuje s hudbou či její absencí. Toto téma se na IFC probírá pravidelně – zvolil autor vhodný hudební podklad, nebo měl raději sáhnout po tichu? Využil dostatečně zvukový potenciál díla? Byla použitá hudba příliš podmanivá a hrála na city? Nebyla příliš nahlas či naopak potichu?

### 3.4.8 DABING

**„Zvukové vztahy nemají dosti citlivosti.“**

Pokud je auditorium cílového jazyka poměrně malé, nevyhneme se tlumočení, překládání či dokonce dabingu. Ve chvíli, kdy autor se svým pořadem vyjíždí na mezinárodní přehlídku, musí dodat pořad s doprovodnými titulky v angličtině (či požadovaném jazyce). Stává se také, že točíme se zahraničními respondenty, jejichž výpovědi chceme přiblížit „našemu“ publiku – jak ale na to?

Může se stát, že dabing naruší atmosféru pořadu, intimitu scény či bude působit komicky. Podle Edwina Bryse je nejdůležitější, aby dal autor posluchači možnost slyšet jazyk originálu – posluchač musí vědět, kde se nacházíme a s kým, a jazyk je jeden z nejlepších prostředků pro rozpoznání lokality. Jazyk pomáhá vytvořit kulisy události, dodává pořadu příchut' atmosféry místa, přináší muzikálnost vlastní každé řeči – ale každé trochu jinak. Zároveň pokud s někým děláme rozhovor, prokazujeme mu jistý respekt, proto by ve výsledném pořadu neměla být jeho mluva úplně potlačena na úkor dabingu (Brys 2001: 23).

Pakliže pořad obsahuje cizojazyčné nedabované promluvy, autoři se často potýkají s otázkou, kolik prostoru jim ponechat. Je vhodné zanechat originální výpovědi

---

<sup>174</sup> V roce 1993 finská autorka Kirsi Heikinen natočila mini dokument *Clean Sweep* tvořený pouze ze zvuků uklízení. Ty zrytmizovala a poskládala za sebe tak, že se výsledný útvar podobal písni. Dalším příkladem je pořad Kanadařana Adama Godarda *The Change In Farming*, ve kterém natočil rozhovor o farmaření se svým dědečkem a následně jeho výpověď sestříhal jako slova písně, kterou složil. Godard vycházel z toho, že děda slova různě rytmizoval a velmi bohatě intonoval – melodie slov Godarda inspirovala k finální kompozici.

v podkresu pod dabovaným textem po celou dobu či je lepší je odstranit a do pořadu dosadit pouze dabing? Nebo snad – pokud se jedná o některý z populárních jazyků jako angličtina, němčina či francouzština – nechat text úplně bez překladu? Počítáme se vzdělaným publikem, které bude tomuto jazyku rozumět?

Na tyto otázky zřejmě neexistují jednoznačné odpovědi, neboť přístupy se mění a znalost jazyků je dnes rozšířena více než před několika desítkami let. Vždy je však nutné, aby poměr dabingu a originálního zvuku byl odpovídající, kvalitně zvukově vybalancovaný, aby se dabérův hlas svou charakteristikou pojil s hlasem dabovaným (je zvláštní, když hluboký hlas šedesátiletého muže dabuje herec před mutací a tak dále) a aby se dbalo na způsob mluvy herce i dabovaného (pakliže je originální promluva slangová, je dobré myslet na to, že by měla být přemluvena adekvátním způsobem). Zároveň ale není vhodné imitovat originál – výsledkem může být patos a umělost (Brys 2001: 24). I na toto téma se na IFC vedou diskuze – díky mezinárodní povaze konference jsou totiž metody zprostředkování cizího jazyka posluchačům z celého světa problémem, se kterým se tvůrci často potýkají.

Ve svém textu *Překládání pro rozhlas* (2001) se Edwin Brys zamýšlí, o čem vypovídá jazyk originálního materiálu:

- **Autenticita** – oběť černobylské katastrofy či obyvatel jihoafrického městečka: chceme slyšet příběhy a vyprávění z první ruky od těch, kteří o tématu něco ví. Každý příběh má svou váhu a nezáleží na tom, v jakém je jazyce. Posluchači potřebují slyšet hlavní účastníky.
- **Emocionální dosah** – emocionální výraz hlasu je nabitý významem a univerzálně srozumitelný. Posluchači mu porozumí. Zlost, rezignace, klid, panika, něha, štěstí – to vše jsou emoce, které jsou hlasem sděleny jednoznačně bez ohledu na to, zda rozumíme textu.
- **Autorita** – pokud je tato osoba veřejně známá, zvýší to autoritu našeho dokumentu.
- **Mezinárodní slovní zásoba** – tu a tam je jazyk originálu protkán více či méně univerzálně srozumitelnými slovy, které posluchač pozná, i když daným jazykem nemluví. Jedná se například o slova jako bomba, kokain, fašista, hurikán, partyzán, diamant, terorista...

**Scény, akce, rozhovory** – ty jsou zajímavé svým obsahem a dramatičností, vypovídají o událostech a konfliktech. Nezáleží na tom, že se odehrávají v jiném jazyce, stejně jako emoce v hlase nesou svůj význam samy o sobě.

(Brys 2001: 23)

Brys dále uvádí tipy a doporučení k tomu, jak ideálně pracovat s dabingem a s materiály v cizím jazyce. Dabing by neměl znít přes celý pořad, mohlo by to mít velmi monotónní vyznění. Zároveň není potřeba překládat text slovo od slova. Originál by měl v pravidelných intervalech zaznít mezi dabingem. Práce s dabingem mi v něčem přijde podobná jako práce s hudbou. Stejně jako hudba by neměl přehlušovat a zahlcovat, mělo

by se s ním pracovat vkusně, melodicky a rytmicky, a hlavně pamatovat na to, že méně je někdy více.

### 3.4.9 TECHNICKÉ POKROKY

Paradoxně stejně jako se v prvních letech IFC oslavovaly technické pokroky v podobě snadno dostupných nahrávacích zařízení, se v roce 2000 už objevovaly kritické hlasy proti rychlému pokroku. „Můžeme ale my nebo rádio jako takové ještě vůbec podnítit mladé tvůrce k natáčení featurů? Musíme jednat rychle, musíme vytvořit příležitosti, jinak tito lidé skončí u práce výhradně pro televizi nebo na internetových projektech. Tím, že je dnes technologie čím dál dostupnější, jsou lidé taky vybavenější, mohou vytvářet multiformátové rozhlasové práce sami doma. Samouci dokážou vyprodukovat již hotová rozhlasová díla, někdy až neuvěřitelně sofistikovaná a z velké části srovnatelná s tím, co my vytváříme ve studiu. Nepochybuji o tom, že tato situace povede k institucionálnímu problému v mnoha našich organizacích,“<sup>175</sup> uvádí v písemné zprávě z roku 2000 Damien Chalaud<sup>176</sup> (Chalaud 2000). Je pravda, že s rozvojem internetu se objevily nové možnosti vyhledávání a ověřování informací, společně s jednodušším a rychlejším způsobem tvorby. Rok po zveřejnění Chalaudova reportu však Edwin Brys prohlásil, že by se tvůrci featuru neměli pokroku bát, ale naopak se snažit lépe integrovat do nových médií a naučit se pracovat s tím, co jim modernizace nabízí – či dokonce vyvíjet nové formáty, ale tak, aby esence featuru zůstala neporušena. Nové technologie nevidí jako překážku, ale jako možnost k nalákání mladých tvůrců – tedy jako výzvu (Brys 2001). Nejednotnost názorů na technické pokroky, rozpory i strach jsou často námětem diskuzí nejen na IFC, ale i na jiných konferencích.

Další znepokojené hlasy se objevily také například v článku „Conference in Crisis“ (Krise konference), jehož autorkou je americká dokumentaristka Regine Beyer. Beyer uvádí, že se na IFC konanou v Berlíně v roce 2000 vrátila počtvrté, a přestože si zde tradičně vyslechla mnoho podnětných diskuzí, odjížděla zklamaná: „Pokud posun v důrazu směrem k vytváření pořadů zabývajících se veřejnými tématy přiblížil feature dokumenty<sup>177</sup> k důležitým tématům dneška, znamenal zároveň začátek potlačování těch rysů, které feature jako žánr činily odlišným a vzrušujícím: tedy kreativního a uměleckého potenciálu. Kam se poděl ZVUK? Kde je inovativní FORMA? Kam zmizel

---

<sup>175</sup> “But can we or can radio as a medium attract new blood to the creative environment of feature making? We have to act quickly, we have to create an opening otherwise these people will end up working exclusively in television or on Internet projects. People will arrive who have equipped themselves at home, because technology is increasingly accessible, to produce multi-formatted finished works or radio/audio. Do-it-yourself producers will supply finished products sometimes with incredible levels of sophistication largely equivalent to what our big production set-ups are capable of. No doubt such a situation will lead to an institutional problem in a number of our organizations” (Chalaud 2000).

<sup>176</sup> Damien Chalaud je australský tvůrce a mentor, člen EBU, žijící ve Francii.

<sup>177</sup> V tomto případě je slovo „feature“ použito jako přídavné jméno, do češtiny nepřeložitelné.

autorův originální HLAS?“<sup>178</sup> (Beyer 2000). Beyer se ve svém článku zamýšlí nad tím, kde se mohla v průběhu let stát chyba. Zároveň také připomíná myšlenky Petera Leonharda Brauna, který se domnívá, že za krizi v dokumentární tvorbě může nedostatek peněz a komercializace veřejnoprávního rádia. Mimo to ale prý také mnoho talentovaných autorů dezertovalo do televize či k internetovým projektům. „Obecně vzato můžeme říct, že kvalita evropských televizních produkcí je na vzestupu, zatímco rádio upadá“<sup>179</sup> (Beyer 2000).

Opačný názor naopak zastával Zdeněk Bouček, který se také zúčastnil berlínské IFC. V textu, v němž se věnoval rozboru celého ročníku, uvedl, že se berlínského setkání zúčastnilo na sto delegátů z dvaadvaceti zemí (z mimoevropských států byly zastoupeny USA, Kanada, Austrálie, Korea a Čína) a vyslechnuto bylo sedmadvacet pořadů. „Opět se potvrdilo nebývale široké pojetí rozhlasového dokumentu od jednoduché politické publicistiky až po složité kompozice vystavěné na základě dramatických či hudebních principů. Feature není v dnešním rozhlasovém světě označení žánru, nýbrž způsob mediální reflexe reality,“ pochvaloval si Bouček (Bouček 2000: 43).

Je obtížné posoudit, jestli měl pravdu Bouček, nebo Beyer. Regine Beyer ve svém textu nakonec poukázala na to, že problém možná tkví pouze v nevhodně provedeném předvýběru prezentovaných příspěvků.

### 3.5 SOS FEATURE

Jak jsem již uvedla, lidé, kteří se zajímají o rozhlasovou dokumentaristiku, sami sebe považují za „rozhlasovou rodinu“ – natolik blízko k sobě mají (a natolik malá ta skupina je).<sup>180</sup> Edwin Brys v historicky prvním newsletteru IFC uvedl: „Jistěže si vás pamatujeme. Možná podle vašich očí, úsměvů, toho, co jste řekli, nebo toho, co jste měli na sobě, ale hlavně podle vaší tvorby“<sup>181</sup> (Brys 2000). Proto diskuze z IFC často pokračují i při setkáních stejných tvůrců na jiných festivalech. Tak se stalo, že byl v roce 2001 uspořádán na *Prix Europa*<sup>182</sup> meeting s názvem *SOS Feature Hearing (Nouzové slyšení ohledně featuru)*, na kterém zkušeni autoři pod vedením Edwina Bryse a Vincenta Van

---

<sup>178</sup> “If the shift in emphasis towards public affairs programming has brought feature documentaries closer to important topics of the day, it has also begun to suffocate what made the feature a distinct and exciting genre in the first place: its creative, artistic potential. Where’s the SOUND? Where’s the innovative FORM? Where’s the author’s original VOICE?” (Beyer 2000).

<sup>179</sup> “Generally speaking, the quality of European television productions is up, while radio is in a slump” (Beyer 2000).

<sup>180</sup> Samozřejmě, že se jedná o stovky tvůrců – avšak ti, kteří se zajímají o feature na mezinárodní úrovni, se většinou znají osobně, neboť se potkávají na akcích typu IFC, *Prix Europa* a tak dále.

<sup>181</sup> “We remember you, of course. Perhaps because of your eyes, smiles, quotes or even outfit, but mostly because of your work” (Brys 2000).

<sup>182</sup> *Prix Europa* je jedna z největších mediálních soutěží v Evropě, kterou se podrobněji zabývám v následujících kapitolách.



Merwijcka diskutovali o silných i slabých stránkách rozhlasové dokumentaristiky a především featuru. Společně vytvořili diagnostiku featuru, ve které uvedli různé faktory ovlivňující tvorbu autora i dílo jako takové.<sup>183</sup> Ze zápisu pořízeného Brysem lze vyčíst, že tvůrci featurů se v roce 2001 potýkali s profesní izolací od vnějšího světa, nedostatkem spolupracovníků či jejich cílenou redukcí na minimum a zároveň s nedostatkem vůle svých nadřízených zachovat feature naživu. Výroba featuru se kdysi považovala za jednoduché řešení, jak ušetřit peníze – nadsazeně řečeno jediné, co autor potřeboval k natáčení, byl kvalitní mikrofon a dostatek času. V roce 2001 proto produkční společnosti raději věnovaly peníze na rozvoj digitalizace a internetu než na rozvoj featuru. Feature je (a prozatím vždy byl) jakýsi rozhlasový underground, minoritní program – avšak ne ghetto program (Brys 2001).

Tvůrci se zabývali jistou rigiditou formy featuru, zastaralými postupy, které se při jeho tvorbě uplatňovaly. Zároveň se prý v pořadech často objevovala kliše způsobená pocitem autora, že musí posluchače edukovat, ukázat mu, co je dobré a co špatné. Dalším bodem byla také přítomnost humoru v pořadech a lehkost ve zpracování. Tvůrci mají bohužel často pocit, že pakliže pojednávají o vážném tématu s dramatickým přesahem, nepatří do dokumentu humor ani žádné odlehčení. Opak je ale pravdou. Úsměvné vsuvky většinou ulehčují poslech jinak komplikovaného tématu a posluchači je dokážou ocenit. Samozřejmě není možné do materiálu zasahovat nuceně a uměle do něj vkládat vtipy. Nemělo by se však zapomínat na možnosti, které nám práce se zvukem nabízí – kromě humoru posluchač vždy uvítá zvukovou rozmanitost a variace. Nedostatek zmíněného zdůraznil Edwin Brys právě ve svém pojednání z roku 2001 – mimo jiné si stěžoval na absenci „rytmu nové generace“, tematické šíře a humoru, na ztrátu žurnalistického přístupu, přílišnou formálnost celého žánru (která se pojí také s uzavřením hranic featuru jako takového) a nedostatek chuti pátrat po tom, kam až může feature zajít (Brys 2001).

John Theocharis se ve své úvaze o setkání SOS Feature zamýšlí nad tím, že v tomto roce tematicky převládaly pořady o tom, co se odehrává v naší společnosti, v životě našeho kamaráda nebo dokonce v životě nás samých. Edwin Brys tyto pořady nazval ego-dokumenty (jak zmiňuji v podkapitole *Autorský přístup a dramaturgie*). Theocharis zdůrazňuje, že pořady by se měly věnovat spíše světu kolem nás – potřebujeme nejen zvukové terapie, ale pořady, které provokují, které v nás probouzejí zvědavost a které je radost poslouchat. Pořady zacílené na specifické publikum (zvědavé, inteligentní a hladové po příbězích ze života) totiž většinou nenajdete na komerčních

---

<sup>183</sup> Na tvorbě zápisu se podíleli Lorelei Harris (RTÉ), Zdeněk Bouček (ČRO), Brigitte Kirilow (Deutschland Radio - DR), Barbro Holmberg (YLE), Helmut Kopetzky (nezávislý tvůrce), Edwin Brys (EBU Radiodocumentary Project Group), Thomas Haugaard (DR), Kaye Mortley (nezávislá tvůrkyně), Peter Klein (ORF), Ljubo Pauzin (HRT), Harri Huhtamäki (YLE), Janina Jankowska (Polska Radio, S.A), Wolfgang Bauernfeind (Radio Kultur / SFB / ORB), Jens Wendland (SFB), Peter Leonard Braun (SFB) (IFC 2017).

stanicích, a proto je podle Theocharise třeba, aby je vyráběli nezávislí tvůrci, nebo zaměstnanci veřejnoprávních médií.

Brys také uvedl, že ve stejném roce měli rozhlasoví tvůrci pocit, že přišli o svou autonomii. Místo toho, aby o tématech a věcech s tvorbou spojených svobodně rozhodovali sami tvůrci, určovali formát a zaměření featurů jejich nadřízení. Vedoucí rádií prý tehdy tvůrce featurů plně neakceptovali, nabízeli jim nedostačující finanční odměny, featury měly ve vysílání menší prostor a zároveň se začala rušit některá samostatná oddělení pro tvorbu featurů – technický standard pro tvorbu se snížil. Rozbor aktuálního stavu dokumentaristiky však Brys uzavírá optimisticky: „Musíme zůstat sebevědomí. Dnes nás sice odříznou, ale zítra nás budou potřebovat.“<sup>184</sup> Kromě toho přiznává, že řešení zmíněných problémů je právě v rukou samotných tvůrců (Brys 2001).

Brys v pojednání uvádí, že by se autoři neměli nechat zastrašit a že je velmi důležité, aby zkušení matadoři pomáhali mladým tvůrcům. Jak Brys, tak také Peter Leonhard Braun a mnoho dalších autorů spojených s IFC dlouhá léta působí v pozici koučů – mnoho zkušených autorů featurů učí na školách či provozuje osobní „koučování“ mladých autorů, a pomáhá jim tak získávat poznatky o dokumentární tvorbě. Tento princip je běžný na celém světě, na IFC je navíc umocněn tím, že existuje soutěž *Åke Blomström Award*.

Je zřejmé, že se feature neustále vyvíjí – a i když se některé ze zmíněných problémů podařilo vyřešit, přicházejí nové a nové.<sup>185</sup> I přesto ale konference IFC i po více než čtyřiceti letech stále existuje a tvůrci stále tvoří. Kouzlo dokumentární tvorby objevuje více mladých lidí, a tak se i na IFC tváře tvůrců obměňují, přestože zde pořád můžete potkat matadory světového featuru, kteří konferenci navštěvují téměř od počátku.

### 3.6 ČEŠI NA IFC A VZNIK SOUTĚŽNÍ PŘEHLÍDKY REPORT

Prvním Čechoslovákem, který vycestoval do Berlína na IFC, se v roce 1991 stal Zdeněk Bouček.<sup>186</sup> Považoval za velmi důležité poznat mezinárodní tvorbu a budoucnost rozhlasové tvorby viděl v otevřené Evropě. Postupně navazoval nové a nové mezinárodní vztahy, až se sám stal porotcem na mnoha prestižních zahraničních soutěžích (*Prix Italia*, *Prix Europa*) a externím spolupracovníkem EBU.

Přímá zkušenost Boučka s účastí na IFC měla v roce 1991 za následek také vytvoření české soutěžní platformy *REPORT*, která funguje pod záštitou sdružení pro rozhlasové tvůrce, kritiky, teoretiky a přátele rozhlasu SRT.<sup>187</sup> Jedná se o ryze národní

---

<sup>184</sup> “We should remain self-confident. If they cut us down today, they will need us tomorrow” (Brys 2001).

<sup>185</sup> Například v Kodani byla v roce 2007 redakce featuru zrušena z důvodu reorganizace producentského systému.

<sup>186</sup> Podrobný životopis Zdeňka Boučka je uveden v přílohách této práce.

<sup>187</sup> SRT je zkratka pro Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. To v roce 1994 plynule navázalo na činnost Svazu rozhlasových tvůrců, který byl založen 5. září 1990.

soutěž, mezinárodní tvorba se na *REPORTu* neobjevuje. Proto je skupina tvůrců navštěvující toto setkání poměrně malá (několik desítek zaměstnanců rozhlasu, externistů a studentů rozhlasové tvorby). Kromě *REPORTu* se v ČR od roku 1976 s různými přestávkami koná také prestižní *Prix Bohemia Radio* – tato soutěž se zaměřuje nejen na dokumentární tvorbu, ale také na dramata a reportáže.

*REPORT* se každoročně na jaře a na podzim koná v několika kategoriích. V části soutěže nazvané *Jarní REPORT* soutěží zpravodajsko-publicistické pořady v rozsahu do 10 minut a publicistické pořady v rozsahu do 60 minut (časové vymezení pro jednotlivé kategorie se mění). V tzv. *Podzimním AudioREPORTu* soutěží publicistické pořady a rozhlasové dokumenty.

Zřetelnou inspiraci *REPORTu* přehlídkou IFC vidím především ve způsobu hodnocení soutěžních příspěvků a průběhu diskuzí. Na *REPORTu*, stejně jako na IFC či *Prix Europa*, jsou totiž diskuze jedním z nejdůležitějších prvků celého setkání. Stejně jako na *Prix Europa* i na *REPORTu* jsou samotní soutěžící zároveň porotci, kteří jsou povinni vyslechnout si všechny soutěžní příspěvky a posléze je anonymně obodovat. Ke každému soutěžnímu pořadu se vede bohatá diskuze, které se účastní všichni přítomní. I když na přehlídku jezdí především zkušení tvůrci z řad zaměstnanců rozhlasu, setkání je otevřené také začátečníkům či rozhlasovým nadšencům, kteří chtějí získat informace o aktuální české tvorbě, sdílet své názory a poznat nejnovější tendence převládající při výrobě pořadů. Nebývá výjimkou, že i začátečníci přihlásí svá díla do soutěže a dostane se jim za to pozitivní odezvy a podpurných slov – někdy se dokonce dostanou i na stupínky vítězů.

*REPORT* se konal nezávisle na jiných soutěžích, v roce 2017 ale proběhla fúze *REPORTu* s *Mezinárodním festivalem dokumentárních filmů Ji.hlava (MFDF Ji.hlava)*. V té době se *Podzimní REPORT* přejmenoval na *Podzimní AudioREPORT* a konal se těsně před začátkem *Ji.hlavy*, která na něj plynule navázala. Ocenění udělená na *REPORTu* byla ten rok vyhlášena v průběhu festivalu *Ji.hlava*. V následujících letech se však spolupráce *AudioREPORTu* a *Ji.hlavy* opět změnila a soutěže již nejsou v tak pevném sepětí.

Kromě inspirace v podobě *REPORTu* si Češi také „vypěstovali“ návyk přímé účasti na IFC“. To, v čem byl Zdeněk Bouček průkopníkem, je dnes již běžné – Češi pravidelně vyjíždí na IFC, aby sledovali nejnovější trendy v mezinárodní tvorbě a prezentovali vlastní díla v konkurenci featurů z celého světa. Pravidelnou návštěvnicí IFC je například Andrea Hanáčková, která zkušenosti z IFC reflektuje jak ve své umělecké, tak i teoretické tvorbě.<sup>188</sup> Dalším pravidelným českým účastníkem IFC jsem já, neboť za účelem sepsání

---

<sup>188</sup> V roce 2007 Hanáčková natočila rozhlasový dokument pro cyklus *Páteční večer Kodaňské rekviem* s podtitulem *Zpráva o stavu rozhlasového dokumentu*. Mimo jiné také svými teoretickými texty pravidelně přispívá na internetové stránky [www.advojka.cz](http://www.advojka.cz) nebo [www.dokrevue.cz](http://www.dokrevue.cz).

této práce jsem v letech 2015–2020 navštívila šest ročníků IFC a sama jsem zde v roce 2017, kdy se IFC konalo ve Stockholmu, prezentovala svůj feature s názvem *Matěj*.<sup>189</sup> V roce 2021 byl na IFC nominován také můj dokument *Moje kamarádka Zuzka* (v době psaní této práce ale konference ještě neproběhla). Možnost prezentovat vlastní tvorbu před mezinárodním publikem je vynikající příležitostí dostat konstruktivní zpětnou vazbu od profesionálů na slovo vzatých. Pořad *Matěj* jsem navíc měla možnost vyslechnout v přímé návaznosti na poslechy jiných zahraničních pořadů, což mi umožnilo reflektovat vlastní tvorbu ze zcela nové perspektivy. Zároveň je nezapomenutelnou zkušeností společný poslech, který na IFC probíhá. Rozhlas je poměrně intimním médiem a málokdy se stává, že byste jej poslouchali ve větším společenství. Oblíbené pořady posloucháte většinou o samotě u rádia, v autě, do sluchátek při chůzi venku nebo s přáteli jako kulisu. Možnost poslouchat *Matěje* v davu více než stovky lidí, kdy se každý člen skupiny upřeně soustředí na každý zvuk a ostražitě hlídá každé slovo ve scénáři, aby mu nic neuteklo – to je skutečně nepopsatelný zážitek. Momenty, při kterých dav posluchačů svorně reaguje na slova vašeho respondenta, se kterým jste strávili desítky hodin času, jsou nezapomenutelné. Bezprostřední reakce posluchačů na IFC – smích, smutek, překvapení – jsou autentické a pro autory se stávají známkou kvality jejich pořadu. Zároveň samozřejmě každého posluchače zaujme trochu jiný detail, směje se jiným věcem, a to je někdy pro samotného autora velkým překvapením.

Prezentace mého vlastního pořadu na IFC vedla přesně k tomu, co Peter Leonhard Braun původně zamýšlel – a sice k navázání mezinárodních pracovních i přátelských vztahů. Nejen, že jsem v průběhu let na IFC získala mnoho nových přátel, ale zároveň pro mě konference měla velký přínos i na pracovním poli. Poté, co britská tvůrkyně Eleanor McDowall<sup>190</sup> slyšela *Matěje* na IFC, rozhodla se ho uvést s anglickými titulky na prestižní internetové platformě Radio Atlas. Na základě toho, že slyšel mou tvorbu, mě s nabídkou oslovil také americký tvůrce Dennis Funk.<sup>191</sup> Funk, který nehovoří česky, ale pouze anglicky, chtěl točit dokumentární pořad o české xylofonistce Beně Havlů.<sup>192</sup> Uvědomoval si své omezené lingvistické schopnosti a nevěděl, jak se s tehdy

---

<sup>189</sup> *Matěj* je pořad, který pojednává o stejnojmenném chlapci a jeho rodině. Matěj má absolutní hudební sluch, fenomenální paměť, studuje na pečovatele a rád navštěvuje kavárny. Se svými čtyřmi bratry se běžně dohaduje o tom, kdo prostře stůl, a svou sestru inspiroval k napsání divadelní hry a básnické sbírky. A vedle toho trpí rozsáhlým autismem s rysy Aspergerova syndromu (ČRo, ©2020).

<sup>190</sup> Eleanor McDowall pracuje v produkční společnosti Falling Tree Productions a je zakladatelkou internetového portálu Radio Atlas. Mimo jiné má na starosti oceňovaný cyklus *Shortcuts (Zkratky)* (BBC Radio 4).

<sup>191</sup> Dennis Funk je audio tvůrce a editor podcastové sekce pro Washington Post. Dlouhodobě spolupracoval také s festivalem *Third Coast Festival*, o kterém pojednávám v jedné z následujících kapitol. Funk produkuje featury také pro BBC Radio 4, BBC World Service a další stanice.

<sup>192</sup> Bena Havlů je jedinou hráčkou na pětřadáky xylofon na světě. Sama nástroj vymyslela a nechala si jej i patentovat.

devětasedmdesátiletou Benou Havlů domluvit, neboť ta naopak nehovořila anglicky. Po vyslechnutí *Matěje* se na mě Funk obrátil s prosbou o pomoc při tlumočení a natáčení celého pořadu. Spolupráce nakonec skutečně proběhla, Funk přiletěl z Chicaga na víkend do ČR a společně jsme začali natáčet o talentované české hudebnici. Jednalo se o historicky první česko-americkou spolupráci tohoto druhu. Z pořízeného materiálu jsem nakonec sama sestříhala dokument s názvem *Hudba v dřevě zakletá* (2019), který se stejný rok umístil na páté příčce *Podzimního AudioREPORTu*.

Jak jsem již zmínila, IFC je putovní, i když se zpočátku pravidelně konala v Berlíně. Češi si dlouhá léta nedokázali představit, že by tak významnou konferenci mohli hostit – a to částečně kvůli mnoha letům nesvobody, ve kterých jsme do roku 1990 žili, a následnému pomalému vývoji tradice tvorby featurů. V pořadí šestadvacátá IFC, která proběhla právě v Berlíně,<sup>193</sup> byla ale pro českou komunitu velmi významná. Akce se konala na české ambasádě a Český rozhlas byl jedním z pořadatelů. Ve svém projevu při slavnostním předání cen vítězům soutěže *REPORT* 12. prosince 2000 zhodnotil Zdeněk Bouček berlínský ročník IFC následovně: „Letošní ročník konference se zapíše do historie nejen úspěšným průběhem, ale především tím, že se poprvé spojily k pořádání dvě země. Této aktivitě otevřeně vyšlo vstříc naše ministerstvo zahraničí a české velvyslanectví v Berlíně, které tak v praxi zcela přesvědčivě předvedlo, jak lze překračovat stávající bariéry. Mezinárodní dokumentaristická konference je v tomto smyslu považována za předzvěst moderní efektivní evropské spolupráce. Světová proslulost a půvab Prahy nicméně iniciovaly návrh Documentary Programing Group EBU, aby se IFC konala v roce 2008 či 2009 v našem hlavním městě“ (Bouček 2000: 45).

Česká republika sice musela na svůj ročník čekat o deset let více, než Bouček předvídal, nakonec se dočkala a v roce 2018 se IFC v Praze skutečně uspořádala. Shodou okolností se jednalo o poměrně zlomový ročník.

---

<sup>193</sup> Šestadvacátá IFC proběhla 10.–14. dubna 2000.

## 4 THE INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE 2018: VE ZNAMENÍ ZMĚN

Čtyřiačtyřicátá *The International Feature Conference* proběhla v roce 2018 historicky poprvé v České republice pod záštitou Českého rozhlasu. Ve dnech 20. až 24. května 2018 se v pražském sídle ČRo setkala více než sto účastníků z celého světa. Jakkoli nešlo o jubilejní ročník a mohlo jít „jen“ o další konferenci v řadě, zapíše se pražské setkání dokumentaristů rozhodně výrazně do historie. Přineslo totiž řadu radikálních změn, jimiž se aktuální EURORADIO Features Group<sup>194</sup> snaží oživit smysl, náplň a podobu konference a přiblížit ji realitě druhé dekády 21. století.

„Celá EURORADIO Features Group souhlasila s tím, že je potřeba IFC nějak posunout dál. Už před dvěma lety jsme se shodli, že musíme zvýšit kvalitu poslouchaných dokumentů, že musíme ten formát obnovit, oživit, aby vývoj nestagnoval. Aby lidé nezačali mít pocit, že to už zažili, že už vědí, co je čeká, a že nepřichází nic nového,“ (OH Jensen 2018) vyjádřila se k vývoji konference Brit Jensen,<sup>195</sup> rozhlasová dokumentaristka a projektová manažerka daného ročníku. Jensen se organizačně věnovala koncepci konference a programu IFC, technické zajištění měla na starosti Anna Vošalíková. Ostatně snahou organizátorů každého ročníku IFC je čelit výzvám, před kterými dokumentaristé aktuálně stojí. Odezva publika na jednotlivé změny byla velmi různorodá, v následujícím textu uvádím řadu ohlasů ze závěrečného online dotazníku, který vyplnilo 44 ze 108 návštěvníků.<sup>196</sup>

### 4.1 TÉMA KONFERENCE

Leitmotivem všech programových sekcí a celého setkání se stalo téma autora a autorské výpovědi pod heslem *Hearing the Author (Slyšet / poslouchat autora)*. Výrazný autorský přístup měl být hlavní spojnicí všech přihlášených pořadů. Důvodem k tomuto rozhodnutí byl podle slov českého dokumentaristy a jednoho z hlavních organizátorů IFC 2018 Daniela Moravce fakt, že v Česku se rozhlasové dokumenty většinou označují přívlastkem „autorské“, což implikuje představu autora jako hlavního tvůrce dokumentu,

---

<sup>194</sup> EURORADIO Features Group je komise dobrovolníků, která se pravidelně volí z řad zástupců EBU a která se stará o organizační věci kolem IFC.

<sup>195</sup> Brit Plieštik Jensen (\*1980) je rozhlasová dramaturgyně a dokumentaristka původem z Dánska, která v Česku žije a pracuje od roku 2005. Mezi její významné projekty patří cyklus *DokuVlna* nebo dokument *Yusra plave o život* (v koprodukcii s Magdalénou Sodomkovou), který vysílala v anglickém znění BBC Radio 4 a BBC World Service. Dvojice Sodomková a Jensen se v České republice také proslavila podcastem *Matematika zločinu*.

<sup>196</sup> Čísla vycházejí ze statistik uložených na mezinárodním oddělení Českého rozhlasu u Anny Vošalíkové. Výzkum formou online dotazníku proběhl po skončení IFC a posloužil jako zpětná vazba pro organizátory akce.

který určuje, co a jak posluchač uslyší. Autor dle této definice vytváří vlastní svět, který pak představuje posluchači skrz vlastní zvolené prostředky (IFC, ©2018).

V České republice se běžně používá označení „autor“ pro tvůrce pořadu. V české rozhlasové dokumentaristice totiž není výjimkou, že si tvůrce vše natočí, postříhá, zrežiruje i uvede sám – proto se mu přisuzuje autorství celého díla, „autorského dokumentu“. Avšak v zahraničí se tento výraz ve spojení s mediální tvorbou běžně neužívá. Návštěvníci IFC 2018 byli tedy tímto výrazem zaskočeni. Například v Irsku se výrazem „autor“ označují především autoři literárních, hudebních či jiných uměleckých děl (OH McIntyre 2019). V zahraničí se v souvislosti s mediální tvorbou běžněji používá výraz „producer“, což v českém překladu může znamenat „producent“, „tvůrce“, „výrobce“. „„Producer“ je pro americkou produkci vším. Někdy při výrobě pořadu nefiguruje dokonce ani stříhač a mistr zvuku. Na vyšších pozicích jsou samozřejmě různí zaměstnanci, a když posloucháte podcast, uslyšíte stále narůstající seznam lidí, kteří se na něm podíleli. Posluchači ale u podcastů často přemýšlí pouze o moderátorech a o nikom jiném neuvažují,“<sup>197</sup> vysvětluje problematiku „autorství“ v USA Julie Shapiro (OH Shapiro 2019). Tématem podcastů se více zabývám v kapitole *Podcasty*.

Těžko říct, kde je pravda a proč se u nás vžila jiná terminologie než v zahraničí. Možná se čeští „autoři“ po mnoha letech totalitního režimu nechtějí o své autorství s nikým dělit, a proto zvolili daný termín. To jsou ale pouze mé subjektivní spekulace.

Jako jakýsi konferenční „brand“ IFC 2018 byl v logice hlavního tématu zvolen stylizovaný obraz brouka – Řehoře ze světově proslulé povídky Franze Kafky *Proměna*. Existuje mnoho výkladů, proč je leitmotivem autorského tématu zrovna Kafkův hrdina. Řehoř měl, dle slov Daniela Moravce, evokovat pojmy jako cenzura, paranoia, omezení, plíživá autocenzura, autorská svoboda, proměna společnosti i autorského přístupu. Téma konference ale automaticky návštěvníkům předkládalo myšlenku, že autoři, kteří zde prezentovali své pořady, skutečně měli „co říct“ – podělit se o svůj svérázný autorský přístup, o zkušenosti s nahráváním či problémy, se kterými se při tvorbě potýkají, nebo pomoci ostatním tvůrcům vypořádat se s různými novátorskými postupy. Nejsem si však jistá, zda všechny pořady vybrané k poslechu na tomto ročníku konference tento úkol splnily. Zatímco některé pořady v obecnstvu skutečně rezonovaly (některé z nich obsahuje podkapitola *Konkrétní příklady*), jiné svou strukturou či autorským uchopením příliš nevybočovaly z klasické produkce, která je na IFC ke slyšení každý rok. Pozitivně tedy kvituji zvolené téma, kterým se organizátoři snažili upozornit na nelehkou pozici tvůrce dokumentů a featurů, na druhou stranu je ale důležité nesklouznout k bezmyšlenkovité adoraci autora a nekritickému smýšlení o jeho postavení ve vztahu k tvorbě. Domnívám se, že hlavním tématem na IFC je každoročně především storytelling

---

<sup>197</sup> „Producer means everything for American productions. There’s often not even an editor or a sound designer. At the upper levels there’s of course staff and if you listen to a podcast now you hear growing lists of staff members. But listeners of podcasts usually think only about the hosts of podcasts and don’t think there is anyone else” (OH Shapiro 2019).

a jeho podoby, a proto, ať už je za oficiální téma zvolené jakékoliv motto, fokus konference bude stejně mířit na práci s příběhy a jejich stavbu.

Výrazným prvkem konference byla péče o jednotný vizuál, jehož autorem byl Jakub Šolín z grafického studia Českého rozhlasu. Katalog, výzdoba sálu, výrazný poster se stylizovanou kafkovskou figurou, konferenční merch – to vše dotvářelo atmosféru sjednocující myšlenky společenství evropských autorů, kteří se sešli na společné slavnosti rozhlasového featuru.

Vedle toho, že moderování celé konference bylo svěřeno Evě Blechové (jednalo se o novinku, neboť běžně se na IFC žádný hlavní moderátor neobjevuje), zároveň se každý den střídali takzvaní „Host of the day“ – moderátoři z EBU EURORADIO Features Group, kteří se soustředili na programové záležitosti: uváděli jednotlivé sekce, nabízeli návštěvníkům různé úhly pohledu na dané téma, dodávali konferenci odborné impulsy a zároveň ručili za kvalitu probíraných témat.

Na rozdíl od předchozích ročníků vyslal pořadatelský tým do evropských rádií a nezávislých společností výzvu k přihlášení pořadů ve čtyřech kategoriích, které sloužily jako témata pro jednotlivé dny konference.

- 1) *Hearing the Author* (pořady, které jsou nějakým způsobem odvážné a netradiční v autorském pojetí, naraci či specificky promlouvají k posluchači)
- 2) *Use of sound* (pořady, ve kterých se nekonvenčně a novátorsky zachází se zvukem)
- 3) *Series* (rozhlasové série/seriály, ve kterých se co nejoriginálněji využívá seriálového formátu)
- 4) *Journalism* (žurnalistické pořady, které se potýkají s výzvami moderního světa, posluchače provokují a snaží se najít svůj úhel pohledu na danou problematiku – autorský úhel pohledu)

(IFC, ©2018).

Tematické zaměření jednotlivých dnů je poměrně výraznou změnou (zdaleka však ne poslední) v jinak zaběhnutém řádu konference. Stavba IFC byla totiž po mnoho let neměnná – každý konferenční den byl stejný jako ty ostatní. Ráno vždy kolem devíti proběhla tzv. Morning session,<sup>198</sup> v rámci níž měl některý významný host přednášku na konkrétní téma, poté probíhaly poslechy a diskuze. Po obědě se většinou našel prostor pro další přednášku či workshop, následovaly opět poslechy a diskuze. Tento vzorec se však v Praze historicky poprvé porušil. Belgický dokumentarista a člen EBU Edwin Brys hodnotil vývoj kladně. Podle jeho slov se díky tematickému rozdělení mohl posluchač do pořadů lépe vcítit a efektivněji se soustředit na probíranou problematiku: „V minulosti jsme během čtyř dnů poslouchali nekonečný proud programů – program, diskuze, představení programu, program, diskuze, další program stále dokola a občas byl nějaký

---

<sup>198</sup> *Morning session* v překladu z angličtiny do češtiny znamená *Ranní seminář*.



workshop. Nyní jsme se ale mohli opravdu soustředit na pořady zaměřené konkrétním směrem, nebo třeba na sociální či politická témata atd. Celodenní program se tak stal mnohem zajímavějším a zážitek byl pro mě hlubší,<sup>199</sup> (OH Brys 2018). Dodal také, že díky stoprocentní koncentraci na danou problematiku si z poslechů mnohem více zapamatoval. Pokud je program dynamický a každý den se účastník může těšit na něco nového, je to podle Bryse dobré řešení, které každému dni vtiskne punc unikátnosti.

Holandský dokumentarista a správce webových stránek IFC Willem Davids však Brysovi oponoval: „Jedním z témat dne byla například práce se zvukem. Podle mě tohle rozdělení ale nefungovalo. U každého pořadu přece můžete diskutovat o práci se zvukem, každý pořad v sobě má něco ze žurnalistiky, každý program v sobě nese zvláštní autorský rukopis... Není nutné o tom mluvit zvlášť,<sup>200</sup> (OH Davids 2018). Silvia Lahner,<sup>201</sup> předsedkyně IFC a členka EBU, uvedla, že potřeba rozdělení témat vznikla na základě vývoje subžánrů prezentovaných na IFC a postupné změny ve složení návštěvníků konference.<sup>202</sup> V dnešní době se čím dál častěji produkují kratší rozhlasové formáty, rozmáhat se začaly také rozhlasové seriály. „Není možné v jedné diskusi srovnávat klasický feature, seriál a podcast. Proto jsme se rozhodli rozdělit dny podle témat a každé z uvedených forem věnovat jeden den,<sup>203</sup> (OH Lahner 2018) vysvětlila rozhodnutí EBU Lahner.

Rozdělení dnů podle témat bylo výhodné pro návštěvníky, kteří se chtěli soustředit pouze na tyto konkrétní prvky. Na druhou stranu je nutné podotknout, že pakliže se jednotlivé dny tematicky zarámují, může se stát, že sice pouštěné pořady budou odpovídat popisu, nicméně nebudou v posluchačích rezonovat kvalitou zpracování. Pokud je totiž každý ze dnů vyčleněn konkrétní problematice, je potřeba, aby každý z uvedených pořadů ukazoval jiný přístup k tématu, objevoval nové cesty zpracování nebo přinášel netradiční

---

<sup>199</sup> “In the past you listened during four days to endless stream of programs – program, discussion, introduction, program, discussion, introduction, and so on and so on and some workshops. But now you really can concentrate on programs built about one certain discipline, or social or political topic, whatever item and it makes the day much more interesting and profound” (OH Brys 2018)

<sup>200</sup> “For instance – How to use sound was a theme of the day but it didn’t work out for me. You can discuss how to use sounds in every program, every program has a kind of journalism, every program has an element of authors handwriting... It is not important to speak about it separately” (OH Davids 2018).

<sup>201</sup> Silvia Lahner (\*1959, Rakousko) je rozhlasová tvůrkyně, předsedkyně Radio Features Group v rámci EBU a vedoucí kulturního oddělení rakouské veřejnoprávní stanice Ö1. Lahner se zabývá nejen rozhlasovým dokumentem, ale také adaptací literatury, rozhlasovými hrami a dalšími kulturními programy. Podrobnější životopis Lahner je součástí příloh této práce.

<sup>202</sup> Podle výzkumu provedeného Annou Vošalíkovou byla více než polovina účastníků IFC na konferenci poprvé. Debutanti a rozhlasoví nováčci se na konferenci objevují pokaždé, jejich počet však roste i s tím, jak roste počet nezávislých tvůrců a zvidavých studentů, pro něž pohyb mezi evropskými městy nepředstavuje logistický a často už ani finanční problém.

<sup>203</sup> “You can’t discuss classical feature, serial and podcast in one roll. So we decided to do the days with topics and we did one day podcast, one day serial, one day the feature” (OH Lahner 2018).

uchopení diskutované problematiky. Je však otázkou, jestli je možné z přihlášených děl vybrat dostatečné množství kvalitních nebo zajímavých pořadů tak, aby uspokojivě naplnily celý den a na posluchače nepůsobily téměř stejně. Důležité také je, aby moderátoři každého dne byli schopni uvést pořady v netradičních souvislostech a aby uměli otevřít diskusi o tématech konstruktivním způsobem. To je velmi náročný úkol a je potřeba jej svěřit do rukou kompetentních moderátorů, což se v Praze povedlo jen někdy.

## 4.2 NOVÉ POJETÍ DISKUZÍ

Rozdělení dnů s sebou neslo také změnu v organizaci diskuzí. Hromadné diskuze návštěvníků IFC jsou totiž jedním z nejvýraznějších (a nejdůležitějších) prvků celé konference. Je to něco jedinečného, to, co IFC odlišuje od ostatních rozhlasových přehlídek. I na jiných rozhlasových setkáních se o poslouchaných pořadech diskutuje, avšak charakter diskuzí na IFC je odlišný především v tom, že se jedná o nesoutěžní přehlídku, na které se při hodnocení nikdo nesnaží taktizovat, a proto jsou debaty velmi upřímné a vřelé. Dle dlouholetého modelu byli účastníci vždy rozděleni do osmi skupin (A, B, C, D, E, F, G, H) zhruba po deseti až dvaceti lidech (záleželo na tom, kolik návštěvníků bylo v ten den přítomno). Tyto skupiny se pak po poslechu dvou až tří dokumentů rozešly do čtyř místností – tedy dvě skupiny vždy byly spolu (například A+B, C+D, E+F, G+H). Denně však kombinace skupin rotovala, aby se složení diskutérů měnilo (na další diskuzi se potkaly třeba skupiny A+C, B+D, E+H, F+G). Na diskuzích tak pravidelně bývalo přítomno od dvaceti do čtyřiceti lidí, pokaždé v trochu jiné kombinaci. I když se organizátoři snažili o to, aby měl každý diskutér možnost vyjádřit svůj názor, kvůli většímu množství lidí se to někdy nepodařilo. Je však třeba říci, že i pouhý poslech názorů zkušenějších autorů slouží jako bohatý inspirační zdroj. Organizátoři IFC 2018 se však snažili při diskuzích vytvořit prostředí, ve kterém bude mít každý prostor vyjádřit se, a zvolili pro tento účel cestu zmenšení počtu diskutujících v jedné místnosti. Stejně jako předtím rozdělili účastníky do skupin, ale zhruba polovičních oproti jiným ročníkům. Skupiny navíc mezi sebou nerotovaly. To ale sklidilo rozporuplné reakce.

„Diskuze v malých skupinkách bohužel vytváří pravý opak kýženého výsledku. Například dnes nás v jedné místnosti diskutovalo o dvou programech pouze pět. Pět! To opravdu není moc! Mělo by nás tam být čtyřicet! Navíc jsme měli jen jednoho vedoucího diskuze. V minulých ročnících byli ve větší skupině přítomni dva – to podle mě vytváří lepší dynamiku, přináší to více argumentů z opačných konců spektra, máte více možností se něco naučit od ostatních. Slyšíte názory ostatních, názory nováčků, ale zároveň i zkušených dokumentaristů. Letos byly skupiny příliš malé,“<sup>204</sup> (OH Davids 2018)

---

<sup>204</sup> „Discussing in smaller groups is the opposite of what we wanted. For instance today we had a five people in one room discussing two programs. Five people! That is not so much! There should be forty of us! We had one discussion leader also, last year we had two discussion leaders in a bigger group, which I think is more dynamic, you have more opposites, more possibilities to learn from other people. Other voices, new

hodnotil tento krok Willem Davids. Brit Jensen vidí situaci jinak, a poukazuje především na obtížnou predikovatelnost rozdělení diskutujících do skupin: „Pro mě byly ty skupinové diskuze příjemnější, ale chápu, že někomu ten malý počet účastníků nemusel vyhovovat. Problém je v tom, že IFC je zadarmo, a lidé si ne vždy uvědomují, že když se na konferenci přihlásí, držíme jim tam místo. Když pak nepřijedou, tak to místo propadne a zůstane prázdné. Původně se na IFC 2018 přihlásilo něco přes 120 lidí, ale přijelo mnohem méně. Ty diskuzní skupiny kvůli tomu byly menší, než měly být“ (OH Jensen 2018). Hlavním cílem IFC je setkávání tvůrců a diskuze, při nichž se všichni mohou navzájem inspirovat a růst v otevřené debatě. V dotazníku spokojenosti se objevilo i mnoho pozitivních reakcí na velikost skupin.

Každá diskuzní skupina měla jednoho vedoucího, tzv. group leadera, a ten měl přidělenou jednu místnost v budově Českého rozhlasu. Záleželo trochu na štěstí – pokud jste ho měli, byli jste přiděleni do skupiny se silnými řečníky. Pokud jste ho ale neměli, mohli jste být přiděleni například k začínajícím autorům, kteří se zdráhají své názory vyslovit, nebo třeba k introvertnějším řečníkům.

Proběhly také diskuze vedené před celým fórem účastníků. Tento nový způsob diskuse byl taktéž hodnocen rozdílně. Před publikem čítajícím sto lidí se někteří méně zkušení autoři báli pronést své názory, diskutujících tak bylo jen několik. Například Davidsovi se princip hromadných diskuzí nelíbil – domníval se, že během debaty tohoto druhu vlastně nikdo nemá čas a prostor na to, aby pořádně sdělil svůj názor: „Pouze jeden mikrofon? To je málo. Padne otázka – co si myslíte o podcastech? A někdo řekne – mám tuhle připomínku! A támhle je připomínka od někoho vzadu! Celá diskuze skáče z člověka na člověka a vůbec není strukturovaná. Z té diskuze si nepamatuji nic, ani slovo. Tento způsob debaty mi nevyhovoval“<sup>205</sup> (OH Davids 2018).

Nelze tedy stoprocentně říct, jestli rozhodnutí organizačního týmu ohledně typů diskusí a velikosti diskusních skupin byla dobrá, nebo špatná. Zkušenost každého účastníka byla jiná. Nepochybně se také projeví konzervativnější sklony starších účastníků. Platí ale premisa o jakýchkoli změnách – když se nový model nezkusí, nikdy se nezjistí, zda funguje, nebo ne.

### 4.3 „PAPERLESS“ KONFERENCE

Nejvýraznější změnou na IFC 2018 bylo to, že se konference stala tzv. *paperless*.<sup>206</sup> K poslechu dokumentů totiž v minulosti každoročně museli autoři (nebo přihlašující

---

voices, voices of more experienced people. This year the discussion groups were too small” (OH Davids 2018).

<sup>205</sup> “Just one mic? Not much. One would say – what do you think about podcast? Another would say – I have a remark! There is remark in the back! And the all discussion is all hop and hip and there is no structure in it at all. So I remember nothing from the all the discussion, not a single word. This way of discussion was not working for me” (OH Davids 2018).

<sup>206</sup> *Paperless* v překladu z angličtiny do češtiny znamená *Bez papíru*.

organizace) vytisknout přes 120 kopií papírových scénářů přihlášeného dokumentu – a to většinou dvojjazyčně v zrcadlovém provedení tak, aby vždy na jedné straně byl původní text a na druhé straně stejně strukturovaný anglický text. Tyto si pak návštěvníci rozebrali a každý pořad poslouchali v originálním znění, ale zároveň z papíru četli scénář v anglickém překladu (jako by se jednalo o titulky, které měl každý soukromě k dispozici). Výhodou tištěných scénářů bylo, že se do nich daly jednoduše vepisovat poznámky k relaci, a posluchači si tak mohli na konkrétní místa zaznamenávat své postřehy. Nevýhodou však představovalo enormní množství spotřebovaného papíru<sup>207</sup> a nepraktičnost převozu scénářů.<sup>208</sup> O konceptu paperless konference se dle slov organizátorů uvažovalo již několik let, nicméně rok 2018 byl v tomto ohledu zlomový (a zkušební). Scénáře byly k dispozici ke stažení na webových stránkách IFC a kdokoliv si je mohl uložit do svého telefonu nebo počítače a při poslechu je pohodlně číst ze svého zařízení. Navíc se scénáře ve formě titulků promítaly na velké plátno v přední části poslechové místnosti. Plátno bylo vhodně umístěno tak, aby na ně každý viděl, a titulky na něm nabíhaly podle toho, co se zrovna v dokumentu dělo. Bohužel však i tuto inovaci doprovázelo několik komplikací, jak dosvědčila Anna Vošalíková: „Chtěli jsme původně vytvořit videa, ve kterých by se text na obrazovce měnil podle toho, co se zrovna v pořadu děje – prostě princip titulků. Navrhovali jsme to EBU komisi už v březnu, ale ta to zamítla – důvodem byl jejich dojem, že by výsledná videa nevypadala dobře, ale především to, že by se konvertováním do videa znehodnotila zvuková kvalita dokumentu“ (OH Vošalíková 2018). Takový předpoklad vychází spíše z neznalosti technologie, zvuk lze samozřejmě i ve videu zachovat ve stoprocentní kvalitě. Tento příklad ilustruje jistou těžkopádnost institutu EBU komise, neboť s podobnými technologiemi se již několik let ve světě pracuje. Pořady v původním znění s titulky nabízí už řadu let například Český rozhlas na workshopech pro dokumentaristy na *MFDF Ji.hlava* i jinde, aniž by tím zvuková kvalita jakkoli utrpěla. Na stejném principu je založeno také internetové Radio Atlas.

Po několika týdnech diskuzí se organizátoři s EBU shodli na tom, že zvuková stopa pojede vcelku z jednoho počítače a u druhého počítače bude při každém poslechu sedět autor dokumentu a v PowerPointu přepínat mezi konsekutivními slidy s textovými titulky tak, aby to odpovídalo poslechu dokumentu. Vystalo však několik problémů – například, když se autor na IFC vůbec nedostavil, nebo třeba v průběhu poslechu zapomněl přepnout na další slide. Asi dvakrát také v promítaných slidech chyběl text nebo byl uveden chybně. Je vlastně docela nešťastné, že si autor, jehož dílo se zrovna poslouchalo, nemohl užít „pár minut slávy“ a vychutnat si hromadný poslech, ale musel se soustředit na klikání na počítači, aby náhodou poslech všem kolektivně nezkažil

---

<sup>207</sup> Jen pro představu – kdyby měl každý scénář zhruba deset stran a vytiskl se ve sto dvaceti kopiích, znamenalo to 1 200 potištěných listů papíru na jeden pořad. Pakliže je ale na IFC představeno dvacet (a více) pořadů, použije se pouze na scénáře 24 000 listů papíru + programy, prospekty a další materiály.

<sup>208</sup> Pakliže si návštěvník chtěl scénáře odvézt domů, muselo se mu do kufru na cestu zpátky vejít více než dvě stě listů papíru. Tvůrce, jehož pořad byl na IFC pouštěn, posílal scénáře poštou předem.

absencí titulků. Invence českého týmu se ale nakonec setkala s kladným přijetím a nad bezpapírovou variantou panovala shoda a radost:

„Ve chvíli, kdy se rozhodlo, že tento ročník bude paperless, padla na nás velká zodpovědnost – protože EBU komise sice určila, že to tak bude, a dala nám nějaké doporučení, ale celkové řešení bylo na nás a čas na promyšlení chyběl. Nicméně mi přijde neuvěřitelné, že jsme se k paperless variantě dostali až teď, po tolika letech. A na soutěži *Prix Europa* se to zatím ani nechystá! Přitom titulková technologie umožňuje člověku poslouchat cizojazyčný dokument a jakoby přímo být v něm,“ shrnula problematiku Brit Jensen (OH Jensen 2018). „Bylo to revoluční! Jsem velmi ráda, že jsme se k paperless konečně odhodlali. Už není možné vrátit se zpět k papíru. Nevidím v tom žádnou výhodu, jen to, že by se zničila další velká část amazonských pralesů. Je to, jako byste psali pomocí kladiva do kamene. Ano, bylo komplikované zrealizovat to jako první, protože nevíte, kde na vás čeká zádrhel, ale domnívám se, že to český tým přichystal skvěle,“<sup>209</sup> (OH Lahner 2018) uzavřela diskuzi o paperless IFC Silvia Lahner.

#### 4.4 PARALELNÍ PROGRAM A FINANCE

Ráda bych poukázala na drobné nuance v komunikaci mezi českou organizační jednotkou a EBU Features Group. O hostitelských organizacích rozhoduje EBU Features Group několik let dopředu. Pro pořádání IFC totiž musí potenciální organizující rádio dosáhnout jisté vyspělosti, prokázat schopnost hostit tak velkou skupinu lidí, poskytnout finanční zázemí.

Během příprav zůstává EBU komise zaštitující organizací a zadavatelem, ale finančně na organizaci IFC nepřispívá. Přesto má autonomie realizačního týmu daného státu své hranice, neboť komise hodnotí jeho nápady a musí souhlasit s potenciálními změnami. Zmíněné hranice jsou ale poměrně nejasné. Není stanovena minimální částka, která se musí do realizace IFC investovat, a proto mají také jednotlivé ročníky proměnlivou kvalitu. „Může se tedy stát, že v budoucnu organizační země projeví přání mít opět papírové scénáře, protože na elektronickou podobu třeba nemá peníze, a nebude nikdo, kdo s tím bude schopen cokoli udělat. V konečném důsledku tím, že konferenci platí pořádající organizace, rozhoduje také o tom, na co má finance a sílu,“ vyjádřila obavu Anna Vošalíková (OH Vošalíková 2018). Finanční stránka samozřejmě ovlivňuje technické aspekty, doprovodný program a také zdánlivě nepodstatnou, avšak na první pohled viditelnou věc, jakou je množství občerstvení v průběhu konference.

---

<sup>209</sup> “It was revolutionary! And I am totally glad we did it paperless, really. There is no way to go back. Not at all because I couldn’t see any advantage except destroying another part of Amazonas woods. It’s like you would be writing with hammer and the stone! Yes, it’s a little bit complicated if you do it the first time because you don’t know where the traps and tricky things are. But I think that Czech team made it fabulous” (OH Lahner 2018).

Český tým se po dohodě s EBU rozhodl ještě pro další inovaci. Nejen, že se již tolik nelpělo na pětadvacetiminutových poslouchaných ukázkách, ale poprvé v historii IFC se během jednoho dopoledne zorganizovaly dva rozdílné programy, které probíhaly paralelně, a návštěvníci si mohli vybrat, na co zrovna měli větší chuť. Po všechny předchozí ročníky byl program vždy pouze lineární. Během úterý čeští organizátoři v 11.20 nabídli poslech podcastového seriálu z produkce BBC *The Assassination (Atentát)*, ve stejný čas však mohli návštěvníci zavítat na workshop Tima Hinmana zaměřený na práci se zvukem v seriálech. Tento krok byl poměrně revoluční a dodal konferenci festivalový ráz. Účastníci se v rámci tohoto programu rozdělili zhruba na dvě poloviny, i když zájem o obě možnosti byl velký. „Když se skupina rozdělila a v jednom sále bylo zhruba 40 lidí a ve druhém taky, bylo zvláštní vidět, že to u členů EBU Features Group vyvolalo rozporuplné reakce. Možná je to tím, že nejsou zvyklí na dynamičtější formáty konferencí. V některých ohledech bylo trochu složité přimět zástupce EBU k flexibilnějšímu jednání,“ vyjádřila se k danému tématu Anna Vošalíková (OH Vošalíková 2018).

Někteří členové EBU byli paralelními programy skutečně zaskočení. Například Edwin Brys či Silvia Lahner tento krok nehodnotili jako ten nejlepší krok. „Domnívám se, že je to jen zbytečná komplikace pro všechny účastníky. Pokud je dobrý i jen jeden workshop, stačí to. Pokud je dobře zvolené téma, vždycky z něj může posluchač něco načerpat. Vím, že existuje mnoho festivalů, kde si můžete vybrat z nekonečného množství přednášek na různá témata, a je velmi frustrující na konci dne slyšet, že jste si vybrali špatně. Protože workshop, který jste si nevybrali, je vždycky lepší než ten váš. Myslím, že v tomto ohledu není možnost volby nutná,“<sup>210</sup> (OH Brys 2018) zhodnotil paralelní programy Edwin Brys.

V dotazníku spokojenosti s paralelními programy převládala víceméně neutrální odpověď s mírnou převahou záporného hodnocení. Čím to může být? Odpovědí může být skutečně to, že vzhledem k institucionálnímu původu většiny návštěvníků IFC mezi nimi panuje jistá tendence držet se v organizaci „při zemi“ a pokračovat podle zajetých pravidel. „Řekl bych, že IFC bude mít vždycky trochu formální strukturu, protože její mezinárodní komunita pracuje převážně ve veřejnoprávních rádiích. IFC je navíc produktem dokumentární skupiny EBU. Struktura a povaha EBU je sama o sobě poměrně oficiální. No a oficiální věci jsou vždycky těžkopádnější. Jako těžká loď nebo tanker – u těch je taky těžké změnit směr. Nejde je kormidlovat tak lehce jako nějakou malou loďku,“<sup>211</sup> (OH Brys 2018) snažil se přístup EBU vysvětlit Edwin Brys.

---

<sup>210</sup> “I think it’s making things a little bit complicated for the participants in the sense – if really one workshop is good, it’s enough. If the topic is well chosen it’s always useful for the listener and I know that there are many seminars where you have endless choice of talks on different topics and it’s very frustrating to hear at the end of the day that you took the wrong choice. And the workshop of the other one is always better than yours. So to speak it’s not necessary to have the option of the choice” (OH Brys 2018).

<sup>211</sup> “I guess the IFC will still have a little bit of a formal structure because of the international community based on people working in public radio stations. The IFC is also a product of the EBU radio documentary

## 4.5 FEATURE AND PLAY – IFC BAND

Podobně jako neokázalá, ale velmi účinná práce s vizuálem celé konference nebo brand „Řehoř“ působila hravě ještě jedna sekce – drobný detail, jímž čeští organizátoři překvapili účastníky IFC: poloimprovizované hudební vystoupení. Projekt s názvem *Feature and play* (*Feature a hraní*), který jsem vedla já a kolega Ivan Studený, nabídl rozhlasovým dokumentaristům možnost „být slyšet“ ještě trochu jinak. Společně s Ivanem Studeným jsme připravili partitury ke dvěma skladbám a zájemci z řad dokumentaristů se mohli zapojit do kolektivního nácviku skladeb v průběhu konference. Třetí konferenční den ve foyer Českého rozhlasu skupina zhruba deseti odvážlivců vystoupila před zbývajícími kolegy – hrála na hudební nástroje a také zpívala. Tento projekt měl mimořádný úspěch a zúčastnění měli velkou radost z toho, že se do programu mohli aktivně zapojit a že mohli „být slyšet“ i zábavnou formou.

## 4.6 KVALITA POŘADŮ A JEJICH VÝBĚR

### 4.6.1 CELKOVÝ DOJEM

Jakkoli proběhlo mnoho změn v organizaci IFC, v samotných programech bylo vlastně představeno jen velmi málo inovativních nebo dokonce experimentálních prvků a v některých představených dílech převládala tendence co nejjednodušeji konstruovat příběh s výrazným vypravěčem. Nedostatek scén či akce nebyly výjimkou. Podobně to viděl i Daniel Moravec: „Více se klade důraz na naraci a preciznost či doslovnost, a vlastně mi chybí situační audio složka. Autorský přístup a autorský dokument má podle mě dost výrazné postavení, ale při poslechu dokumentů IFC se to vlastně moc neprojevovalo. Dokumenty se víc a víc navzájem podobají právě tím formálním zpracováním: velmi dlouhé narace, omezená nebo potlačená zvukovost, doslovnost. Slova, slova, slova... Přijde mi to příliš sterilní“ (OH Moravec 2018). V dotazníku spokojenosti v sekci věnované kvalitě poslouchaných featurů přesně polovina dotazovaných zaškrtnla číslo tři, tedy průměrnou kvalitu. Pět lidí dokonce na škále od pěti do jedné, kdy pět je nejlepší hodnocení, zaškrtnulo jen dva body. V dotazníku se navíc objevilo mnoho připomínek volajících po poslechu „odvážnějších“ a „zajímavějších“ programů, které „stojí za to“. Návštěvníci kritizovali výběr poslouchaných pořadů, které dle jejich slov nebyly novátorské ani dechberoucí, hodně se navzájem podobaly a často v nich převažovala tendence spíš mluvit než jednat. Několik hlasů také brojilo proti nízké technické kvalitě pouštěných nahrávek.

Tento trend na zahraničních festivalech pozoruji již několik let, i když je nutné dodat, že pořady uvedené na konferencích či soutěžních přehlídkách nemusí udávat směr tvorby zastoupených zemí. V tomto ohledu je potřeba mít na paměti, že na IFC se

---

group. It's quite official in the structure and in its nature. So official things are a little bit heavier. Like a heavy boat or tanker – it is hard to change the direction of it. It's not so simple to handle it as it's OK with a little ship” (OH Brys 2018).

neprezentují pouze pořady, které patří k tomu nejlepšímu, co v jednotlivých zemích vzniklo. Záleží na tom, jaký dokument autoři nebo dramaturgové přihlásí. „V rámci preselekce nemůžeme vybírat jen ty dokumenty, které se nám zdají nejzajímavější nebo nejlepší z hlediska tématu a struktury. Pak by se totiž mohlo stát, že jedna třetina prezentovaných pořadů budou pouze dokumenty ze Skandinávie, z Německa nebo z BBC,“ shrnula výběr Brit Jensen (OH Jensen 2018). Zároveň se však pustila do polemiky: „Na druhou stranu si myslím, že v budoucnu bychom mohli dát více prostoru dokumentům, které se nám zdají opravdu podařené. A těm, které jsou zajímavé především z hlediska jejich původu, ale nepříliš inovativní, dát prostoru méně. Tím pádem bychom se tak netrápili poslechem konvenčních nebo méně inspirujících kusů – ale zároveň bychom jim věnovali pozornost. Sloužily by spíše jako ‚koření‘ celé konference“ (OH Jensen 2018). Řada zemí totiž není v dokumentární tvorbě tak pokročilá, aby mohla konkurovat dokumentárním velmocem, a jejich pořady tím pádem nejsou z hlediska stavby či práce se zvukem tak propracované. Byla by ale škoda se z tohoto důvodu ochudit o poslechy těchto dokumentů.

V rámci změn posluchačské strategie a přesunu fokusu pozornosti se v následujícím roce na IFC skutečně některým pořadům věnovalo mnohem méně prostoru než jiným. Tím se ale podrobněji zabývám v kapitole o ročníku 2019.

Co se týče tematického zaměření pořadů, v posledních letech se sice západní a východní země tematicky sblíží, ale není výjimkou, že polský nebo český, případně litevský dokument řeší jako „nový problém“ fenomén, který v minulosti západní rádia prozkoumala již ze všech možných úhlů. Faktem také zůstává, že publikum přítomné na IFC tvoří profesionálové a dokumentaristé, kteří mají již „hodně naposloucháno“, a někdy mohou mít i pocit, že už vlastně „slyšeli vše“. Mnoho formátů, které jsou v některých zemích považovány za nové (neboť vývoj nepokračuje stejně ve všech státech), mohou zástupcům z pokročilejších zemí připadat ploché a nezajímavé a do užšího výběru se na IFC vůbec nedostanou.

## **4.6.2 PODCASTY**

### **4.6.2.1 ZAPOMÍNÁME NA ŘEMESLO?**

Podcasty už v Americe existují mnoho let, i přesto jsou v různých evropských zemích stále ve vývinu. O tom svědčí i fakt, že ještě v roce 2006 se na IFC představoval podcasting jako naprosto nový fenomén, a tvůrci se pohoršeně ptali: „Kdo mi zaplatí 500 dolarů za pořad, který si může stáhnout z internetu?“ (Hanáčková 2006: 5). Technologické pokroky nicméně pronikaly mezi tvůrce ve všech oborech a jsou-li průkopnické kroky internetového vysílání datovány do první poloviny devadesátých let, v Čechách se jedná spíše o přelom století (Hanáčková 2012: 112).

Zjednodušeně řečeno se jedná o digitální formu audia staženou z internetu nebo online přenášenou do mobilního telefonu či na počítač příjemce. Jiné definice zase uvádějí, že se jedná o způsob šíření informací. Slovo „podcast“ vzniklo kombinací slov



„broadcast“ (vysílání) a „pod“ (zkratka *Personal On Demand* – neboli osobní zařízení, které reaguje na vaše požadavky). Výraz *pod* pochází od firmy Apple, která vyvinula přenosné přístroje zvané iPod – podcasty jsou často poslouchány právě na těchto zařízeních (McLeish 2016: 54).

Podcasty mohou být vytvářeny rozhlasovými tvůrci a dokonce je při jejich tvorbě možné používat stejné prostředky, jaké se používají v rozhlasovém vysílání - většinou si ale tvůrci podcastů vytváří vlastní publikum a používají vlastní prostředky, které mohou být s rozhlasovou tvorbou v rozporu. I proto byly podcasty v průběhu IFC 2018 hojně diskutovány a vyvolaly mnoho rozličných reakcí.

Řada dokumentárních podcastů má parametry běžného featuru – pracují se zvukovými efekty, snímají reportážní scény, pro zvukovou zajímavost neváhají použít telefonní hovor nebo hovor vedený přes aplikaci Skype či WhatsApp. Je zřejmé, že jejich vývoj pokračuje kupředu a ve světě rozhlasového dokumentu si pomalu nalézají své místo, avšak jejich vyjadřovací prostředky jsou v mnoha ohledech velmi odlišné od tradičního způsobu dokumentární narace. Podcasty nekladou příliš velké nároky na natáčecí techniku či dokonce na nahrávací zařízení. V dnešní době je možné natočit podcast na mobil či do počítače – technická kvalita je sice nesrovnatelná, ale vzhledem k tomu, že se podcasty primárně nevysílají v rozhlase, ale na internetu, posluchačům nedokonalý zvuk často nevádí. Podcasty vyhovují dnešnímu publiku zvyklému na serialitu – posluchači chtějí vědět, „co bude dál“, jakého dalšího hosta jejich oblíbený podcaster představí (tématem se více zabývám v podkapitole *Fenomén seriality*). Postava „podcastera“ – člověka, který pořadem provází – má mnohdy velkou váhu, neboť posluchači si pořady vybírají nejen podle tématu, ale také podle toho, koho zrovna chtějí poslouchat a koho mají rádi (vlastně zde funguje také jistá politika celebrit).

Podcasty, které cílí na konkrétní úzce zaměřenou skupinu (například fanoušky deskových her, oblíbených TV seriálů, nových literárních děl, politiky...), těží z novinek na trhu a z potřeby svých posluchačů prohlubovat konkrétní zájem. Podcast rozvolňuje způsob vyprávění, výjimkou nejsou dvou nebo tříhodinové podcasty, ve kterých moderátor „pouze“ diskutuje se zajímavým hostem, stejně tak se řada tvůrců snaží tvořit rychlé a aktuální podcasty s velmi krátkou „užitkovou“ hodnotou. Mnoho tvůrců podcastů navíc předpokládá, že jejich posluchači budou pořad poslouchat při výkonu jiné primární činnosti (často při sportování, chůzi, úklidu...), a proto jim nevádí opakování informací a již zmíněný volnější styl vyprávění. Rozsah možností je zatím otevřen velmi široce a podcast si hledá své místo mezi dalším internetovým obsahem. Rozhlasoví dokumentaristé se snaží nezůstat pozadu. Jak jsme se ovšem shodli s ostatními účastníky konference ve dnech věnovaných tematicky seriálu i podcastu, je třeba o těchto formátech přemýšlet zásadně jinak než o klasických pořadech připravovaných pro rozhlasové vysílání. Tématem se zabírá například Siobhán McHugh v textu *How podcasting is changing the audio storytelling genre (Jak podcasty mění žánr audio storytellingu)*.

Český dokumentarista Daniel Moravec se domnívá, že podcasty jsou pro rozvoj rozhlasové dokumentaristiky nezbytné. Dle jeho slov lineární vysílání co do

poslechovosti procentuálně klesá a pomalu začíná převažovat právě poslech vysílání na webu: „Je ale důležité rozlišit podcast jako technologii a podcast jako subžánr. V České republice se vlastně jako podcast označuje téměř vše, co se nahraje na internet a posluchač si to může stáhnout. Ale dokument připravovaný jako podcast funguje podle jiných kritérií než dokument klasický. V podcastu má člověk více času. Posluchač si může pořad zastavit, vrátet se v poslechu na konkrétní místo, někdy si může dokonce zároveň číst scénář“ (OH Moravec 2018).

V podcastech není tvůrce omezen téměř ničím, a to ani po technické stránce. Rozvoj osobních digitálních nahrávacích přístrojů a jejich cenová dostupnost liberalizuje tvůrčí prostředí. Díky ní se na rozhlasovém globálním trhu mohou podílet i laikové a elévové (Hanáčková 2012: 113). Zatímco v ČR se tvorba podcastů zatím rozvíjí, v USA je již naprosto samozřejmou věcí, a proto není neobvyklé, že autoři podcastů často volí tu nejjednodušší formu nahrávání – a sice mobilní telefon. Přestože se v dokumentaristice dlouhodobě pěstuje kult kvalitního zvuku a stereofonie, při tvorbě podcastů může jít kvalita nahrávek stranou ve prospěch rychlého sdělení informace. Na druhou stranu však podcasty potenciálně zahrnují velké množství nových přístupů ke zpracování (a hlavně šíření) pořadů a vzhledem k jejich rychlému rozvoji se v nich pravděpodobně skrývá část budoucnosti rozhlasové tvorby. Doufám ale, že tvůrci dokumentárních podcastů nezapomenou na staré dobré dokumentární řemeslo a práci s mikrofonem či velikostmi záběrů – neboť to je právě to, co nám u mnoha rozhlasových pořadů navozuje pocit intimity a blízkosti respondentovi. V dobrém dokumentu by měly být obsaženy scény ze života respondenta, citlivé (a citlivě nahrané a vybrané) výpovědi a sdílení blízkosti. V dokumentárních podcastech zmíněné ale (bohužel) často chybí.

Vzhledem k úspěchům podcastů se existence IFC začíná jevit důležitější než v minulosti. Jistě, před mnoha lety byla IFC jedinou platformou, na které se mohli tvůrci svobodně stýkat a diskutovat o aktuálních tématech či poslouchat zahraniční tvorbu. Dnes jsou všechny tyto činnosti díky internetu a moderním technologiím poměrně snadno dosažitelné, i když IFC stále zůstává unikátní díky možnosti poslechu cizojazyčných dokumentů, ke kterým by tvůrci jinak neměli přístup. Kvůli obrovskému množství produkce určené pro rozhlas, podcasty či internet ale tvůrci často zapomínají na řemeslo spojené s kvalitní tvorbou – proto je nesmírně důležité, aby měli možnost se setkávat a principy dokumentární tvorby si pravidelně připomínat.

Podcasty jsou často vytvořeny jen pro obsah – moderátoři v nich sice rozebírají důležitá témata, ale nejdou na to kreativním způsobem, používají ty nejjednodušší prostředky. Svým způsobem se tak vrací k původním formám rozhlasových featurů, které se točily v šedesátých letech. Vypravěč ve studiu načítá text nebo vede rozhovor na dané téma, ale zapomíná na zvukovost pořadu, na scény natočené v terénu, na práci se soundscapem a podobně. „Domnívám se, že svět podcastů nabízí rozhlasové dokumentaristice velkou budoucnost, protože veřejnoprávní stanice nejsou jedinou platformou, na které se dá vyprávět příběh. Obecně řečeno si myslím, že podcasty – minimálně podcasty v anglickém jazyce – nabízí velký prostor pro tvorbu dokumentů,“

<sup>212</sup> zamýšlí se kanadsko-francouzský autor Neil Sandell<sup>213</sup> (OH Sandell 2018). „Úspěšné podcasty dělají chytrí lidé, kteří napodobují ostatní úspěšné podcasty – kteří naslouchají tomu, co funguje, na co předtím třeba nepomysleli, a přebírají tak nové styly, nové taktiky, nové přístupy ke storytellingu. Což funguje, ale může to být také negativní. Například úspěch podcastu *This American Life*<sup>214</sup> všechny podnítil k vytváření kriminálních podcastů,“<sup>215</sup> podotýká Sandell (OH Sandell 2018).

Tím, že jsou podcasty produkovány primárně pro internetové vysílání, se na ně nevztahují teoreticky žádná omezení, co se obsahu či formy týče. Tvůrcům se tak hypoteticky otevírá mnoho volného prostoru, který mohou využít a který by jim například v rozhlasové tvorbě pro veřejnoprávní vysílání nebyl dopřán. Podcasteri si mohou hrát se zvuky, mohou své pořady stavět na hranici sound-artu, mohou vytvářet mnohohrstevná experimentální díla. „Říkali jsme si – výborně, žádná pravidla. Každý může dělat cokoliv. A pak jsme byli tak zklamaní, když jsme zjistili, že všechno zní přesně jako standardní rozhlasová tvorba,“<sup>216</sup> vzpomíná na počátky dokumentárního podcastu v USA americká tvůrkyně Julie Shapiro (OH Shapiro 2019).

Podcasty se v Americe těší opravdu velké oblibě – a není divu, neboť podcasty v anglickém jazyce mají velký fanouškovský potenciál (nejen v zemích, kde je angličtina hlavním jazykem, ale celosvětově). Naopak pokud vytvoříte podcast například v českém jazyce, základna posluchačů se automaticky redukuje pouze na ty, kteří rozumí češtině (pořad se dostane nanejvýš na Slovensko nebo do Polska).

V USA navíc funguje jiný vysílací systém než v Evropě. Převažují soukromé organizace financované z vlastních prostředků, nicméně vysílající celoplošně. I když se svým obsahem podobají evropskému veřejnoprávnímu vysílání, nejedná se o státem spravované stanice. Pokud se podíváme do historie, zjistíme, že zatímco americký rozhlas i televize byly od počátku spojeny s inzercí a prodejem vysílacího času, evropský prostor se spíše věnuje kulturní úloze média a je poznamenán zásahy státu (Motal 2012: 74).

---

<sup>212</sup> “I think the podcast world is giving to a radio documentary production a huge future because the public broadcasters are not the only way of telling your story. Generally speaking with the podcast world, at least the English language podcast world, has more capacity for documentary making” (OH Sandell 2018).

<sup>213</sup> Neil Sandell je kanadský žurnalista a rozhlasový dokumentarista, který momentálně žije ve Francii. Dlouhodobě pracoval pro kanadskou CBC a získal mnoho ocenění (*Prix Italia, Premios Ondas, the New York Festivals, Third Coast International Audio Festival* a další).

<sup>214</sup> *This American Life (Tento americký život)* je pravidelný týdenní rozhlasový program, který je k dispozici také formou podcastu a který ovlivnil novou generaci amerických audio tvůrců.

<sup>215</sup> “Successful podcasts are made by smart people who imitate other successful podcasts and people who hear things that work, that they hadn’t thought of, so they’ll take new styles, new moves, new approaches to storytelling. I mean that works, but it can be negative too. For example, the success of the serial form *This American life* really set everyone to do a true crime podcast” (OH Sandell 2018).

<sup>216</sup> “We thought – wow, no rules. Anyone can do anything. And then we were so disappointed to hear everything sound exactly like standard public radio fair” (OH Shapiro 2019).

Velký rozdíl mezi trhem podcastů a tvorbou pro veřejnoprávní média tkví také v možnosti mít přesný přehled o počtu posluchačů podcastu a podle toho moci okamžitě upravovat obsah budoucích dílů. Samozřejmě, že i rozhlas a televize umožňují vytvoření statistik o poslechovosti, nicméně tento proces je zdouhavý a autor si ho nemůže zajistit okamžitě a pro osobní potřebu. Při tvorbě podcastů má tvůrce neustálý přehled o tom, kdo kdy jeho pořady poslouchá, v jaké části pořadu poslechovost klesá a v jaké naopak narůstá, kdy lidé pořad vypínají nebo jestli třeba některé díly rovnou přeskočí. „Dobrý podcast poznáte podle toho, kolik má posluchačů – a jak mu roste posluchačská komunita. Myslím, že v Evropě jsme v posledních letech podcenili hodnotu našich posluchačů. Protože když autoři tvoří pro veřejnoprávní rozhlas, nezáleží na tom, kolik posluchačů ve výsledku mají, pořad se odvysílá tak jako tak. V Evropě jsme ztratili vztah s publikem,“<sup>217</sup> (OH Zenti 2018) domnívá se italský nezávislý tvůrce Jonathan Zenti.<sup>218</sup> Vedle rozhlasového a podcastového vysílání existuje také konkurenční trh ve formě Spotify, YouTube a dalších kanálů, na kterých je přehled posluchačů počítán automaticky a ihned. Zenti se domnívá, že evropský rozhlas tuhle příležitost promeškal. „Zároveň chci ale podotknout, že rozhodně nepatřím k těm, kteří by hlásali, že jediná budoucnost je v podcastech a že rozhlas je mrtvý. A pokud to jednou nastane, rozhodně se na to netěším. Moje představa ideální budoucnosti je taková, že budu pracovat v oblasti podcastů a experimentovat mimo ni ve snaze zachovat veřejnoprávní vysílání – ukázat jim, že lze oslovit širší publikum, které se jim momentálně oslovit nedaří, a přitom mohou nadále tvořit tradičním způsobem jako doposud – ale s touto novou technologií digitálního rádia a audia,“<sup>219</sup> uzavírá Zenti (OH Zenti 2018).

#### **4.6.2.2 POSLECH „ON-DEMAND“**

Nesporná výhoda podcastů tkví v tom, že je může posluchač konzumovat kdykoliv a kdekoliv – nepotřebuje být připojený k internetu, ani v blízkosti radio přijímače. Tím se pro publikum otevírají nové možnosti poslechu, neboť podcasty se zařazují do kategorie „on demand“, kdy posluchač sám určuje, kdy a co bude poslouchat, což je

---

<sup>217</sup> “What makes a good podcast is how many listeners you have and how your community of listeners is growing. I think that in Europe we missed in the last years the value of the audiences. Because when producers work in the public radio, it doesn’t matter how many people are listening to the programme, it’s broadcasted anyway. We lost the connection to the listeners in Europe” (OH Zenti 2018).

<sup>218</sup> Jonathan Zenti je nezávislý italský producent a tvůrce podcastů žijící v Římě. Jeho pořady byly dvakrát nominovány na ocenění *Prix Europa*, mimo jiné obdržel také cenu *Skylarking Award* na *Third Coast Festival* a *GanBéarla Award* na irském festivalu *Hearsay Audio Festival*. Zenti je zároveň jedním ze zakladatelů konference *MIRP – Meeting of Independent Radio Producers*.

<sup>219</sup> “But I want to say that I am not the guy that says that the only future is in podcasting and that public radio is dead. And if it happens, I am not looking forward for this situation. My ideal future is to work in podcasting and experiment outside to make the public radio alive, to show them that they can reach a bigger audience that they are not reaching now, but they can still do the traditional radio as it is always done – but with this new technology of digital radio and audio” (OH Zenti 2018).

revoluční. Mnoho lidí totiž rozhlas neposlouchá jen proto, že kdykoliv si ho naladí, nevyhovuje jim to, co je zrovna moderátorem pouštěno. Z programu si nevybírají pořady, které by chtěli slyšet, ale rádio si zkrátka zapnou pouze ve chvíli, kdy mají čas – a pakliže jim v ten moment vysílaný pořad nevyhovuje, utvrdí se v rozhodnutí, že rozhlasová produkce prostě „není pro ně“. I posluchač má ale odpovědnost, pokud chce, aby mu poslech rozhlasu působil potěšením – musí si vybírat to, co ho zajímá, a nenechat se přehltnout obsahem (Kožík 1940: 138). Podcasty umožňují nejen si vybrat pořady, které posluchače primárně zajímají, ale dokonce si je poslechnout i ve chvíli, kdy na to má člověk zrovna chuť. To je oproti rozhlasovému vysílání, jehož obsah je diktován někým jiným, skutečná devíza.

Tvůrce podcastů Eric Nuzum v roce 2013 pronesl: „Audio nikam nemizí, je všude“<sup>220</sup> (Duffy 2013). Díky tomu, že podcasty jsou dostupné na internetu, postupně mizí poslech omezený na regiony či státy. Geografické určení posluchače už dnes nediktuje obsah toho, co bude poslouchat. Na místo toho si posluchač sám vybírá na základě témat, o kterých pořady pojednávají, a stylu, jakým jsou vyrobeny. I proto mají podcasty takový úspěch – posluchači si mohou vybírat jen to, co skutečně chtějí poslouchat a co je opravdu zajímavé.

Zatímco pro mladší generaci už tento postup není privilegiem, neboť je na tento způsob distribuce zvyklá, starší generace si na určování vlastního obsahu u poslechu teprve zvyká. Ruský novinář Vladimir Krjučev preferuje tradiční způsob poslechu rozhlasu: „Když si rozhlas zapnete v určitý čas, je to, jako byste měli sjednanou schůzku s přítelem. Je sice velmi dobré mít podcast v telefonu a moci si ho poslechnout kdykoliv, ale na možnosti potkat přítele v určitou dobu je něco výjimečného – je za tím příběh. Svého přítele taky nemáte neustále v kapse, jako máte podcasty“<sup>221</sup> (OH Krjučev 2019). Krjučev dodává, že u klasického poslechu rozhlasu ho fascinoval rituál zapnutí rádia, ladění kanálů, očekávání. Zároveň pro něj byla důležitá vzdálenost tvůrce a prchavost okamžiku – fakt, že pakliže si pořad nestihne naladit včas, možná ho už zpětně neuslyší. Naopak podcasty si uživatel může pouštět kdykoliv i opakovaně a nic pro to nemusí udělat (kromě potvrzení přímého odběru do svého telefonu), což může způsobit roztěkanost posluchačů, kteří s vědomím, že si pořad mohou pustit znova, nemusí poslechu věnovat plnou pozornost. Je pravda, že se tím vytrácí jistý rituál, který se pojil s očekáváním a soustředěným poslechem pořadů na vlnách rozhlasu – to je ovšem dáno technologickým pokrokem, který se nedá zastavit. Navíc – ačkoliv se mohou objevovat hlasy postrádající tradiční poslech rozhlasu, podcasty s sebou v tomto ohledu nesou především pozitiva. Už v roce 2003 profesor Samuel G. Freeman zhodnotil rozvoj

---

<sup>220</sup> “Audio isn’t going away, it’s everywhere” (Duffy 2013).

<sup>221</sup> “When you switch on your radio at a certain time it is like you meet a friend. It is very good to have a podcast in your smartphone and to be able to listen to it whenever you want, but there’s something special about meeting a friend at a certain time – there is a story behind it. You don’t have your friend always in your pocket like you have a podcast in your pocket” (OH Krjučev 2019).

podcastů a jejich jednoduchou dostupnost jako fakt, že „[ž]ijeme ve zlatém věku rozhlasové dokumentaristiky“<sup>222</sup> (Lindgren, McHugh 2013: 107).

#### 4.6.2.3 AUTORSKÝ PODCAST

Zatímco při tvorbě rozhlasových dokumentů autor většinou pracuje alespoň s dramaturgem, často také se zvukařem a režisérem, vznik podcastu je obvykle velmi individualizovanou prací, a to i ve smyslu obdržení zpětné vazby, ohlasu na dílo či odborné konzultace. I díky tomu vidím jistou podobnost mezi tvůrci featurů a tvůrci podcastů obecně. Na začátku této kapitoly jsem zmiňovala, že v Česku se často featury označují za „autorské“, a to právě proto, že tvůrci musí zajistit všechny prvky od natáčení až po distribuci. S podobným problémem se potýkají také tvůrci podcastů, kteří často pracují sami. Většina podcastů se tedy dá také považovat za „autorské“. Kromě natáčení a produkce pořadů, na kterou vlastně nejsou tak velké kvalitativní nároky, se však navíc musí starat o kvalitní marketing. Pakliže totiž svému dílu neudělají dostačující reklamu, v záplavě ostatních podcastů se ten jejich může jednoduše ztratit. Princip podcastů je navíc založen na tom, že jsou publikem vyhledávány aktivně – jednotliví posluchači si volí obsah, který chtějí poslouchat. Proto je v této situaci mnohem důležitější, aby byli tvůrci také zruční v propagaci svého díla. Rozhlasový dokument si v proudovém vysílání pořad může vyslechnout mnoho lidí i bez reklamy. Podcast si posluchači bez patřičné reklamy nevyhledají, neboť o něm vůbec nebudou vědět.

„Samozřejmě že když člověk na díle pracuje sám, má tendence pracovat co nejjednodušeji. To znamená, že vypustíte některé části příběhu a spoléháte se především na svůj hlas a vypravěčské schopnosti. V podcastech tak často můžeme slyšet mnoho vyprávění a nedostatek scén, protože ty je komplikovanější natočit,“<sup>223</sup> (OH Brys 2018) vyjádřil se k problematice podcastů Edwin Brys. Tím, že se v podcastech objevuje menší množství scén a moderátoři mají většinou tendenci problematiku vysvětlit slovně, jsou často výsledné pořady „plné mluvení“ a chybí v nich „akce“ – jejich stavba jde proti principu *Show, don't tell*,<sup>224</sup> který se často uplatňuje v dramatické literatuře, scenáristice či produkci některých hraných a dokumentárních rozhlasových i audiovizuálních pořadů. Jedná se o narativní diskurz, který podrobněji popisuje například Jiří Hrabal v knize *Naratologie – Strukturální analýza vyprávění*. Podle Hrabala dle rozsahu vypravěčova partu rozlišujeme dva základní typy vyprávění:

- *Showing*: dochází k oslabení příznaku zprostředkovanosti a události jsou přímo předváděny;

---

<sup>222</sup> “We are living in the golden age of radio documentary” (Lindgren, McHugh 2013: 107).

<sup>223</sup> “Of course if you do it all by yourself there is temptation to do it in a more simple way. That means to give some parts of the story away, you take the easiest solution – that is just voice and narration. So in podcasts you often find a lot of narration and a lack of scenes. Scenes are more complicated to record” (OH Brys 2018).

<sup>224</sup> V překladu z angličtiny „Ukaž, nepopisuj“.

- *Telling*: zvýšená míra vypravěčovy aktivity – např. v podobě hodnocení, komentářů, charakterizací postav...  
(Kubíček, Hrabal, Bílek 2013: 127).

Konceptem *Show, don't tell* se zabýval už ruský autor Anton Pavlovič Čechov. Známý je především jeho citát „Don't tell me the moon is shining; show me the glint of light on broken glass“ – v překladu „Neříkej mi, že měsíc svítí, ukaž mi záblesk světla na rozbitém skle“ (Jacobs, Hjalmarsson 2002: 34). Je tím myšleno, že čtenář/divák/posluchač není spraven o tom, že měsíc svítí, ale pokud je mu to s trochou kontextu ukázáno, dokáže si scénérii sám představit – mnohdy v mnohem bohatších barvách, protože lidská představivost nezná mezí. Ve zjednodušené formě aplikované na rozhlasové médium se jedná o to, že pakliže je něco možné posluchači jakýmkoliv způsobem ukázat (použitím scény, zvuku a podobně), měl by se o to autor pokusit, neboť pro konzumenta jeho tvorby je tato cesta mnohdy zajímavější. Samozřejmě, že se zmíněné tvrzení *Show, don't tell* nedá dodržovat demagogicky – v různých případech je potřeba zásahu vypravěče, nicméně osobně ve své tvorbě také spíše upřednostňují použití scén a zvukových zkratk před slovním popisem. „[...] [K]dyž lidem něco řeknete, zapomenou to, ale pokud jim něco ukážete, donutíte je si to představit, budou si to pamatovat. Díky tomu se to stane skutečným“<sup>225</sup> (Biewen 2010: 29).

Zároveň je ale výraz *showing* v rámci epiky pouhou metaforou, jejímž prostřednictvím lze rozlišit pouze stupně vyprávění – a sice vyprávění událostí od vyprávění verbálního. Zatímco první varianta s sebou nese potlačení vypravěče, druhá varianta staví vypravěče do popředí (Genette 1972: 267). Podle Genetta žádné vyprávění nemůže ve skutečnosti ukazovat či napodobovat – jazyk označuje, nenapodobuje.

V audio a audiovizuální tvorbě bych *showing* přirovnala k tomu, že než aby vypravěč popisoval, že Helena má komplikovaný vztah se svou matkou, stačí do díla přidat scénu, ve které se hádají – a divák/posluchač tak jejich vztah pochopí okamžitě bez zbytečného opisu. Jedná se o zvukové scény, které více popisují v podkapitole *Práce se zvukem*. Právě scény pomohou posluchači lépe zapojit představivost – zvuková bohatost, množství situací a různých zvukových prostředí v posluchači vyvolají pocity, myšlenky a třeba i vzpomínky. Spustí se tím jakési divadlo pro uši i pro duši. Kromě scén je také vhodné zapojení přímé řeči – ať už natočené přímo při dialogu, nebo ji může některá z postav replikovat. Více než věta „Řekla jsem mu, že nechci, aby ke mně ještě někdy chodil, a že už mu nikdy nedám najíst,“ na posluchačovu představivost zafunguje spíše: „Nikdy sem už nechod'. Jídlo už ode mě nedostaneš.“ Přímá řeč je jedním ze způsobů *showing*.

V podcastech se bohužel tvůrci často uchylují spíše k „tell“, než „show“ a nezdá se, že mluvené slovo nemají ani dopředu nachystané, mluví tzv. spatra a

<sup>225</sup> “[...] when you tell people something they forget it, but when you show it to them, make them image it in their own minds, they remember it. This is how it becomes real” (Biewen 2010: 29).

mnohé chyby či přerázení ve výsledném záznamu nechají. To je velký rozdíl oproti počátkům dokumentaristiky v šedesátých letech, kdy se sice pořady také skládaly především z mluveného slova, to ale bylo pečlivě promyšlené a předem připravené. Americká tvůrkyně Julie Shapiro se na tento aspekt produkce podcastů dívá kriticky: „Nic se už nepíše předem, není v tom žádné autorství, jen ego. Lidé se jen předvádějí a mluví. Stále víc a víc se vzdalujeme od promyšlenosti pořadu. A ty pořady, které jsou promyšlené, nejsou většinovým publikem podcastů oceněny“<sup>226</sup> (OH Shapiro 2019). Shapiro ve svém výkladu naráží na zásadní věc, a sice proměnu publika. Díky snadné dostupnosti jsou sice podcasty oblíbené u širokého spektra posluchačů, ti se však nezaměřují na dokumentární podcasty, ale spíše na lifestyle, publicistické, zpravodajské a zábavné a vyhledávají jednoduchou formu audio produkce, kterou mohou poslouchat při vykonávání jiných činností. Proto tyto formáty dostávají také větší finanční podporu od sponzorů a mohou se více rozvíjet – na rozdíl od dokumentárních podcastů. „Zpravodajství, aktuální dění a zábava – to jsou sponzorované formáty. Umělecká tvorba nikdy nebude ničím prioritou – kromě umělců,“<sup>227</sup> uzavírá Shapiro (OH Shapiro 2019).

#### **4.6.2.4 DOKUMENTÁRNÍ PODCASTY**

Podcasty jsou vlastně způsobem distribuce – platformou, na které lze sdílet umělecký obsah různých žánrů. Podcasty prezentované na IFC jsou samozřejmě dokumentární, proto by ale měly využívat také dokumentárních postupů platných i pro jinou audio dokumentární produkci a nespokojit se pouze s provedením na úrovni jednoduchého publicistického rozhovoru nebo dokonce monologu. Podcasty jiných žánrů si s podobným provedením vystačí – ba dokonce právě taková podoba může být pro mnoho posluchačů atraktivní. Pakliže ale jedou tvůrci na dokumentární přehlídku, která se zaměřuje na zkoumání tvůrčích postupů, porovnávání jednotlivých metod a přístupů a na které se tvůrci snaží navzájem inspirovat a najít cestu, jak vytvořit ideální dokument či feature, pořady ve formě jednoduchých rozhovorů jako reprezentativní vzorky ke zkoumání sloužit nemohou. Dobrý dokumentární podcast by se neměl bát více vrstevnaté struktury pořadu a měl by dbát na kvalitní storytelling a respektovat pravidla dokumentární tvorby. Tvůrci by měli naplno využívat všechny možnosti práce se zvukem, neboť kvalitně odvedená práce na zvukové stránce pořadu (stříh, práce s archivy, montáž, rozhovory s různými respondenty, práce s hudbou, různé úhly pohledu...) přinese mnohem působivější výsledek než jednoduchý rozhovor. Stejně tak téma rozebírané v pořadu si většinou zaslouží více prostoru než pouhé shrnutí do zjednodušeného výroku jednoho či dvou hostů pořadu. Řešené téma je potřeba

---

<sup>226</sup> “There is nothing written anymore, there’s no authorship, there’s just ego. There’s just people showing up and talking. So we’re further and further away from the idea that this can be thoughtful. And the ones that are that way are not appreciated by the vast majority of podcast audiences” (OH Shapiro 2019).

<sup>227</sup> “News, current events and entertainment – that is where the sponsorships are. The artful work is still not going to be anybody’s priority except for the artists” (OH Shapiro 2019).



prozkoumat, nahlédnout na ně z různých stran, snažit se ho pochopit, objevovat nová řešení – a to se bohužel často v podcastech neděje.

Na druhou stranu je ale potřeba uznat, že existují i velmi kvalitní dokumentární podcasty, které se svým zpracováním vyrovnají featurům či dokumentům komponovaným pro klasické rozhlasové vysílání. Jedná se například o americký podcast *Radio Diaries (Rozhlasové deníky)*, ve kterém sami respondenti během různě dlouhého období natáčejí vlastní audio deníky. Tvůrci jednotlivých dílů pak hodiny a hodiny natočených materiálů zpracovávají do kratších a hutných dokumentů, které jsou zpravidla plné scén a intimních výpovědí ze života respondentů. Joe Richman, zakladatel pořadu *Radio Diaries*, popisuje proces vybírání materiálů z nahraných deníků následovně: „Je to jako dolování zlata. Devadesát procent je odpad, ale čas od času narazíte na krátké magické momenty, které jsou naprosto nečekané. Vynoří se detaily, na které by mě v průběhu rozhovoru nikdy nenapadlo se zeptat“<sup>228</sup> (Biewen 2010: 130).

Dalším příkladem kvalitních podcastů se zaměřením na hranici žurnalistiky a dokumentaristiky je například zpravodajský program *All Things Considered (Všechny věci brány v úvahu)* nebo týdeník *This American Life*, který je ale vysílán také rozhlasově. Tvůrci *This American Life* si každý týden zvolí jedno téma, které spojuje příběhy uvedené v následujícím díle. I když zde uvedené pořady často nemají příliš komplikovanou strukturu, tvůrci se vždy snaží vyprávět silné lidské příběhy se zajímavou zápletkou, prvky humoru a nečekaným rozuzlením, které s oblibou označují jako „malé filmy určené pro rádio“<sup>229</sup> (THIS AMERICAN LIFE, ©2020). Zakladatel této řady Ira Glass uvedl, že každý příběh prezentovaný v *This American Life* má pointu, „moment reflexe“ – upozorňuje na nějakou problematiku či je součástí širšího tématu (Biewen 2010: 10). Přirovnání k „filmům určeným pro rádio“ se svým způsobem protíná s Braunovou myšlenkou „akustického filmu“, nebo „akustického featuru“, který tvořil. Ve skutečnosti se ale silně narativní americké pořady liší od evropských více uměleckých děl, ve kterých často vypravěč úplně chybí (McHugh 2016: 9).

Dalším příkladem je také nezávislý podcast *99% Invisible (Z 99 % neviditelné)*, který se zaměřuje na každodenní témata, o kterých často už ani nepřemýšlíme, a který založil moderátor a tvůrce v jedné osobě Roman Mars (mimo jiné spoluzakladatel podcastové platformy Radiotopia). Marsův přístup k natáčení dobře demonstruje technické možnosti při výrobě podcastů, neboť první série Mars točil a produkoval ze své ložnice (99% INVISIBLE, ©2020). Dokumentárně zpracovaná témata nabízí také cyklus *RadioLab (Rozhlasová laboratoř)*, který je produkován americkou stanicí WNYC, nebo portál Transom.org.

---

<sup>228</sup> “It is like mining for gold. Ninety percent is junk, but then every so often there are little magical moments that are completely unexpected. Details emerge about people that, in an interview, I would never have thought to ask about” (Biewen 2010: 130).

<sup>229</sup> Na internetových stránkách je uvedeno: Like little movies for radio (THIS AMERICAN LIFE, ©2020).

Příběhově orientované podcasty, které se často pohybují na hraně žurnalistiky, dokumentu a featuru, jsou také kanadské podcasty *Love me (Miluj mě)* nebo *The Heart (Srdce)*. Oba zmíněné se zaměřují především na intimní lidské příběhy a choulostivá témata zpracovaná velmi citlivou formou. Jedna z epizod podcastu *Love me* byla také uvedena na IFC 2019 – více o ní pojednávám v podkapitole *What Can You Hear?*.

Všechny podcasty zmíněné v posledních třech odstavcích jsou amerického nebo kanadského původu, neboť v Americe je podcastová historie mnohem bohatší než v Evropě. Popularitu podcastů v USA dokazuje i velká poslechovost, kdy například jednotlivé díly *This American Life* si každý týden vyslechne 2,2 miliónů rozhlasových posluchačů a dalších 3,6 miliónů zájemců si každý díl stáhne ve formě podcastu (THIS AMERICAN LIFE, ©2020). Podcast *99% Invisible* si za celou dobu existence stáhlo už přes 400 miliónů uživatelů a číslo stále roste (99% INVISIBLE, ©2020). Mnoho amerických podcastů s dokumentárním přesahem vzniká pro podcastovou platformu Radiotopia, na jejíchž stránkách je možné najít podrobný přehled tematických pořadů.

„Domnívám se, že je velká škoda, že lidé podcasty vyhledávají především kvůli zpravodajství, informacím, rozhovorům a celebritám. Obsahem Radiotopie je především storytelling – snažíme se prezentovat storytelling v jeho nejlepší podobě. Nejedná se o výrobu featurů, stále je to jen verze toho nejlepšího amerického storytellingu,“<sup>230</sup> zamýšlí se Julie Shapiro, vedoucí výroby na platformě Radiotopia (OH Shapiro 2019).

Ve Velké Británii je velice populárním dokumentárním magazínem pořad *Short Cuts (Zkratky)*, který se vysílá na BBC 4 a následně je možné si ho stáhnout také ve formě podcastu. Podobně to v České republice funguje například s cyklem *DokuVlna, Dokumoment* nebo *Dokuseriál*.

Jak už jsem se zmínila, dokumentární podcasty se v minulosti na IFC zpravidla neobjevovaly. V posledních letech však začínají na konferenci pronikat, a to právě díky narůstající otevřenosti vůči mladým a nezávislým tvůrcům a novým formátům. Technické možnosti v dnešní době otevírají prostor pro experimentování, posluchači mohou díky podcastům konzumovat své oblíbené pořady kdykoliv a kdekoliv, což vlastně přispívá k rozvoji poslechovosti. „Je to zlatý věk audia. Je to obroda audia. A to díky podcastům. Myslím, že z toho budeme těžit,“<sup>231</sup> domnívá se předsedkyně IFC Silvia Lahner (OH Lahner 2019).

Lahner dále uznala, že v dnešní době je potřeba počítat s tím, že mladé tvůrce zajímají jiné formáty než ty, které se vyráběly kdysi při zrodu dokumentaristiky. „Pokud nechceme vymřít jako dinosauři, musíme IFC otevřít čemukoliv, co se pohybuje v rámci

---

<sup>230</sup> “I think it’s a real shame that people are looking to podcasts mostly for news, information, chats and celebrities. Storytelling is the main content of Radiotopia – we try to present storytelling at its best. It’s still not feature making, it’s still like an American version of the best storytelling” (OH Shapiro 2019).

<sup>231</sup> “It’s the golden age of audio. It’s a revival of audio. And all thanks to podcasts. So I mean, we will profit from this” (OH Lahner 2019).

klasické produkce,“<sup>232</sup> tvrdí Lahner (OH Lahner 2018) a má naprostou pravdu. IFC by měla být otevřená podcastům, ale ani v této oblasti by tvůrci neměli zapomínat na vzájemnou podporu a na to, že není dobré spokojit se s málem. Podcasty jsou totiž způsobem distribuce pořadů k posluchačům, nicméně dokumentární žánr a pravidla, podle kterých je možné vytvořit kreativní a inovativní pořad s uměleckým přesahem, zůstávají stále stejná jako před vznikem podcastů. „Domnívám se, že na IFC lze vždy najít pořady, které v sobě mají, jak to říct, něco nového, jakkoliv rámec tvoří vždy vyprávění a příběh – storytelling. Kdybychom IFC dělali jako v roce 1989, nikoho by to nezajímalo. Dnes máme nové formáty. Vždy je lepší mít více možností toho, jak nahrávat a na co nahrávat či v jakém formátu. Nejdůležitější ale stejně vždy bylo a je, jestli je příběh vyprávěn tím správným způsobem“<sup>233</sup> (OH Lahner 2018).

Na Lahner navazuje také britský dokumentarista Laurence Grissell, který podotýká, že momentálně v dokumentární tvorbě prožíváme velké změny, co se formy i distribuce týká, a měli bychom být připraveni na pozitiva i negativa, která s sebou tyto změny přinesou (OH Grissell 2019).

#### 4.6.3 KONKRÉTNÍ PŘÍKLADY

Z klasické produkce prezentované na IFC 2018 svou kvalitou a zpracováním vybočovaly například tyto kusy:

##### 4.6.3.1 MEAT

*Meat*<sup>234</sup> je třídílný podcast vytvořený italským nezávislým dokumentaristou Jonathanem Zentim. V tomto podcastu se Zenti zabývá lidskými těly a tématy s nimi spojenými. Jak uvádí na internetových stránkách podcastu, v našich životech existuje zeď, která dělí naše myšlenky, sny a touhy od toho, co ve skutečnosti děláme a jak působíme na okolí – a tou zdí je naše tělo. Zvuk našeho hlasu, způsob našeho pohybu, velikost prostoru, který zabíráme našimi těly – to vše ovlivňuje naši kooperaci s okolím, a přitom to mnohdy nemůžeme nijak ovlivnit.

V podcastu *Meat* se Zenti zabývá příběhy, které jsou způsobeny právě tím, jak ten, komu se staly, vypadá. Zenti úvodní epizodu nazvanou *Host's Fat (Moderátorova*

---

<sup>232</sup> “If we don’t want to die as dinosaurs we need to open the IFC up to anything which is within the frame of being traditionally produced” (OH Lahner 2018).

<sup>233</sup> “I think that IFC has always a little bit of attempts to, how do you call it, to new things which happen within the bigger frame of storytelling. If we would do the IFC like we did it in 1989 nobody would be interested. We have new formats today. It’s always better to have more possibilities of recording and devices or formats. But anyway – to tell a story in a right way, this is the most important thing since ages” (OH Lahner 2018).

<sup>234</sup> V doslovném překladu z angličtiny znamená slovo *meat* maso. Jonathan Zenti se však tematikou nezaobírá pouze povrchně, snaží se najít podstatu problému a upozornit na různé předsudky a konvence. Slovo *meat* se proto dá v tomto kontextu přeložit také jako *tělo* či *podstata*.

*tloušťka*) prezentoval na IFC 2018. Věnuje se v ní vlastnímu tělu a své nadváze. Tento díl měl ze všech dílů největší úspěch a byl oceněn na americkém festivalu *Third Coast Festival*.

Zenti ve své tvorbě často používá vlastní naraci a nebojí se veřejně promlouvat o intimních tématech. Formát podcastu je často založen na silném moderátorském hlasu, a proto se Zentiho rozhodnutí vytvořit pořad tohoto druhu setkala s velkým ohlasem. Zenti pojednává o vážném tématu, a sice o diskriminaci na základě vzhledu, předsudcích, se kterými se musí vypořádávat lidé s nadváhou, a problémech, které se s nadváhou pojí. Ve zpracování však nezapomíná na humor, nadhled a nadsázku, což poslech pořadu zpřijemňuje. V Zentiho vyprávění je lehkost, svou naraci kombinuje s rozhovory se svými známými, s různými zvukovými efekty a nerušivou autorskou hudbou, která na sebe zbytečně neupozorňuje, ale naopak podporuje hlavní sdělení. Zenti se zamýšlí nad tím, jak náš vzhled formuje naši identitu, a nabízí nám vlastní pohled na celou problematiku – on sám má své tělo rád a nestydí se za ně. Fakt, že ho společnost někdy odsuzuje na základě jeho nadváhy, jej samozřejmě ovlivňuje a snaží se držet dietu – ve skutečnosti ale zhubnout nechce. Je ochoten zhubnout, ale pouze proto, aby uspokojil lidi kolem sebe.

Jonathan Zenti reflektuje své zkušenosti v tvorbě, nebojí se použít intimní rozhovory se svou přítelkyní komentující své pocity u toho, když se dotýká Zentiho těla, je upřímný a otevřený – a právě tím jeho pořad zaujal velké množství posluchačů. Ti se s jeho problémy mohou ztotožnit a v dokumentu si najít odpovědi na své otázky – a to je nesmírně důležitý aspekt dokumentární tvorby. Pořad vyvolává i další otázky, a tím se mu daří rozprout společenskou diskuzi.

#### **4.6.3.2 A VERY DIFFERENT TIME**

*A Very Different Time (Velmi jiná doba)* je jedenáctiminutová kompozice britského hudebníka a audio tvůrce Phillipa Smitha.<sup>235</sup> Výsledný pořad je koláží poezie, hudby, ambientních zvuků a útržků výpovědí, které dohromady tvoří znepokojivou zvukovou báseň plnou nostalgie a beznaděje.

Smith dlouhodobě přebýval v Berlíně. V roce 2017, kdy pořad vznikl, se Německo vypořádávalo s velkým přívalem uprchlíků z různých koutů světa. O daném tématu vzniklo mnoho dokumentů, avšak Smith se rozhodl problematiku prozkoumat z naprosto nového úhlu pohledu. V akustické básni *A Very Different Time* se objevují výpovědi hned několika uprchlíků, jejichž jména či minulost sice neznáme, ale jejichž slova působí velmi naléhavě. Smith se rozhodl nepřibližovat životní osudy konkrétních lidí, ale pojednávat o tématu jako o něčem, co se dotýká nás všech. Smith, sám původem Brit, v té době navíc

---

<sup>235</sup> Phillip Smith je britský nezávislý hudebník a audio tvůrce, který produkuje pořady například pro BBC 4 a spolupracuje se společností Falling Tree Production. Jeho díla se často objevují v sérii *Short Cuts* nebo v podcastu festivalu *Third Coast*.

pocíval rozčarování z rozhodnutí Británie odejít z Evropské unie a i tento fakt v něm vyvolal touhu natočit pořad zabývající se hranicemi mezi státy i hranicemi v lidské mysli.

Smith během svého pobytu v Berlíně natáčel s různými lidmi – africkými uprchlíky, syrskými uprchlíky utíkajícími před válkou, muzikanty, umělci, cizinci žijícími v Berlíně a podobně. Ze záznamů, které pořídil do roku 2017, pak vybral nejvhodnější výpovědi, se kterými pracoval jako s tóny v hudební kompozici – hlasy se objevují a mizí, jsou proloženy hudbou, nahrávkami z ulice a dalšími ambientními zvuky. Výraznou součástí kompozice *A Very Different Time* tvoří také ženským hlasem čtená báseň *Paysage Moralisé*, kterou v roce 1934 napsal anglo-americký autor W. H. Auden. Smith se rozhodl některá slova v básni akcentovat až jakýmsi robotickým zkreslením, které působí znepokojivě a podporuje celkové vyznění pořadu.

Smithova práce se zvuky je velmi detailní, používá je pro oddělení jednotlivých částí pořadu, vytváří jimi rytmus a buduje napětí. Výsledné dílo melancholickou formou upozorňuje na to, co se ztrácí, pokud se lidé rozhodnou uzavřít hranice státu a nepouštět nikoho dovnitř.

#### 4.6.3.3 *SUMMER RAIN*

*Summer Rain (Letní déšť)* je třiminutový pořad, který v roce 2017 zkomponovala dánská autorka a antropoložka Nanna Hauge Kristensen. I přesto, že se jedná o velmi krátký fragment ze života autorky, tyto tři minuty se vryly mnoha návštěvníkům IFC do paměti. Pořad také v roce 2018 obdržel hlavní cenu za nejlepší dokument na festivalu *Third Coast*.

Kristensen prodělala rakovinu a celý proces léčby pečlivě dokumentovala. Z mnoha a mnoha desítek hodin ale nakonec vybrala pouze jednu velmi konkrétní situaci, kterou posluchačům přednesla – a sice proces stříhání vlasů. Pořad ale nemá téměř nic společného s jinými pořady o rakovině, kterých k dnešnímu dni vznikly tisíce, a ve kterých většinou lidé s rakovinou bývají portrétovaní jako hrdinové, kteří vyhráli bitvu, nebo naopak mučedníci. Kristensen prostě jen ukazuje kus svého života – poslech nijak neulehčuje. Sama sebe představuje v roli matky (v díle se objeví její malý syn), ale zároveň i dcery (vlasý jí stříhá její matka), která plně přijímá vše, co rakovina obnáší. Na ploše tří minut se neobjeví žádná podmanivá hudba, která by posluchači diktovala, jak se má cítit, ani vysvětlující komentáře. Syn Kristensen ji volá, ať se jde na něco podívat, a ona mu odpovídá: „Ano, jen co vyhodím své vlasý do koše...“ Při poslechu tohoto fragmentu všichni moc dobře vědí, co se zrovna děje a čím Kristensen prochází. Možná je to částečně také díky tomu, že většina z nás za sebou má přímou či nepřímou zkušenost s rakovinou a většinou velmi přesně víme, co s sebou tato nemoc nese. I díky tomu nemusí Kristensen nic vysvětlovat. Její jemná narace se objeví jen v několika stručných větách, zbytek díla tvoří pečlivě vystavěné scény, konkrétní zvuky tekoucí vody či holicího strojku a trpělivé zacházení s tichem.

V pořadu *Summer Rain* není Kristensen vykreslena jako bojovnice a rakovina jako nepřítel, jak tomu často bývá. Je to prostě jen pořad o mateřství, péči a lásce. Ve svém

minimalistickém přístupu Kristensen posluchači ukazuje mnohem více než jiné několikanásobně delší pořady. Její malý syn do scén místy vstupuje jako nelítostný komentátor, kterému se mámin nový účes příliš nelíbí – a jak to děti umějí, svůj názor se nebojí sdělit nahlas. I díky tomu je *Summer Rain* skvěle zpracovaným střípkem z každodenní reality, který nic neskrývá a ve kterém se ani nic schovat nedá. Pořad nemá šťastný konec. Kristensen jen přiznává, že je to dobrý pocit, když cítí kapky letního deště dopadající na její holou lebku. Nic takového dosud nezakusila.

## 4.7 ZHODNOCENÍ

I když se v roce 2018 v koncepci IFC událo mnoho změn, základní myšlenka zůstává stále stejná – a sice potkat se s kolegy, poslechnout si vzorek zahraniční tvorby, učit se od ostatních a mít možnost s nimi během čtyř dní diskutovat. Fakt, že se skupina rozhlasových nadšenců sjede na jedno místo (ať už se jedná o evropskou metropoli, či o zaoceánský stát), kde spolu intenzivně tráví tolik času, je naprosto unikátní. „Myslím, že na jiných rozhlasových nebo televizních konferencích to takhle není. Je to jistý druh luxusu, který nikomu zvenčí nemůžete vysvětlit. Všichni tady si pořád myslí, že rozhlas je nejdůležitější věc na světě – protože jsme se všichni do rozhlasu zamilovali,“<sup>236</sup> přiznal se Willem Davids (OH Davids 2018).

Po čtyřiačtyřiceti letech trvání konference se její zakladatel Peter Leonhard Braun nechal slyšet, že ročník 2018 byl jeho poslední. Ve svém úctyhodném věku devětaosmdesáti let uvažoval o tom, že na další ročníky již nepřijede. Je obtížné si představit konferenci bez něj, jelikož Braun nebyl pouze zakladatelem, ale také hlavním tahounem a člověkem, který vždy s chutí přispěl svým názorem do diskuze. „Leo není kmotr, není to Bůh. Ale je hlavní osobou, na kterou se obrátíte, když nastane nějaký problém. Vždycky přišel s řešením. A nyní to budeme muset zvládnout bez kapitána. Potápí se tato loď? Nevím. Ale kapitán se vždycky hodí,“<sup>237</sup> (OH Davids 2018) vyjádřil jisté znepokojení nad budoucností IFC Davids. Silvia Lahner však Braunovo rozhodnutí nepřijet na další ročníky nebrala příliš vážně: „Jsem si jistá, že Leo Braun a Rolling Stones fungují v podobném módu. Řeknou: Je to náš poslední koncert. A o dvacet let později stále hrají a říkají: Je to náš poslední koncert. Jsem si jistá, že pokud přijedete příští rok do Corku na IFC, uvidíte, že tam sedí tenhle šedovlasý muž,“<sup>238</sup> (OH Lahner 2018).

---

<sup>236</sup> “I think that other conferences for radio or television don’t have it like this. It’s a kind of luxury you can’t explain to anybody from outside. Everyone here still thinks that the radio is the most important thing in the world because we fall in love with radio” (OH Davids 2018).

<sup>237</sup> “Leo is not the godfather, he is not the God. But he is the central person in moments of problems. He was there with the solution. And now we need to do it without the captain. Is the boat sinking? I don’t know. But the captain is always handy” (OH Davids 2018).

<sup>238</sup> “I am sure that Leo Braun and the Rolling Stones have the similar mode. Like: It’s our last concert. And twenty years after they are still playing and saying: It’s our last concert. So I am sure if you go to Cork next year for IFC you will see this grey hair man sitting there” (OH Lahner 2018).

## 5 THE INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE 2019: JUBILEJNÍ PĚTAČTYŘICÁTÝ ROČNÍK

Pětačtyřicátý ročník *The International Feature Conference* (IFC) se konal od 7. do 11. dubna 2019 poblíž irského města Cork v resortu Castlemartyr. Zaštiťující rozhlasovou stanicí se tentokrát stala irská RTÉ.<sup>239</sup> Už v pozvánce na konferenci, rozeslané v listopadu 2018, pořadatelé uváděli, že se IFC 2019 ponese v tradičním duchu všech předchozích ročníků, ale zároveň bude obohacena o některé novinky – a především bude přizpůsobena irské kultuře (IFC, ©2019).

Mottem ročníku 2019 bylo heslo *Stories – and how we tell them*.<sup>240</sup> Liam O'Brien, dokumentarista a jeden z hlavních organizátorů IFC 2019, se k mottu vyjádřil takto: „Jistým způsobem to bylo skryté téma, spíše se jednalo o celkový přístup, nastavení myslí,“<sup>241</sup> (OH O'Brien 2019). Z motta lze vyčíst také akcentované volání po dobrém storytellingu jako po základním prvku každého pořadu. A storytelling nestojí jen na dobrém vypravěči, ale také na práci s hudbou, na způsobu stříhu materiálu a podobně. „Hlavní bylo připomenout, že je naše práce speciální právě díky dobrému příběhu,“<sup>242</sup> domnívá se předsedkyně IFC Silvia Lahner (OH Lahner 2019).

Vedle hlavního motta bylo možné vysledovat i nenápadný *leitmotiv* celé IFC 2019, a sice příběhy silných ženských hrdinek. Poslouchané pořady totiž často pojednávaly o konkrétních ženách a o tom, s čím se musely ve svých životech vypořádat.

Účast na IFC 2019 byla rekordní. Většinou se konference zúčastní kolem stovky rozhlasových nadšenců. Tentokrát se ale přihlásilo 277 účastníků, přičemž 38 jich zrušilo registraci před začátkem konference a 22 registrovaných na ni nedorazilo. Na IFC tak ve výsledku přijelo 217 přihlášených účastníků.<sup>243</sup> Tento jev byl zčásti způsoben tím, že IFC přímo navazovala na festival *HearSay International Audio Arts Festival*,<sup>244</sup> který se konal v nedalekém městečku Kilfinane. Díky tomu, že festival *HearSay* proběhl ve dnech 4.–7. dubna a z Kilfinane byl hned po jeho skončení vypraven autobus do Castlemartyr Resortu, mohli se návštěvníci pohodlně dostat na místo určení a užít si rozhlasové hody

---

<sup>239</sup> RTÉ je zkratkou pro Raidió Teilifís Éireann. Jedná se o částečně státní společnost a irskou celonárodní veřejnoprávní stanicí. RTÉ produkuje televizní, rozhlasové i internetové pořady.

<sup>240</sup> V překladu z angličtiny motto znamená *Příběhy – a jak je vyprávíme*.

<sup>241</sup> “In some ways it was kind of a silent topic, but more it was just a general approach to have in our mindset” (OH O'Brien 2019).

<sup>242</sup> “The main thing was to remind people that it is a good story what makes our work special” (OH Lahner 2019).

<sup>243</sup> Informace pochází ze statistiky, kterou vypracovala RTÉ pro své soukromé účely.

<sup>244</sup> Festivalu *HearSay* věnuji jednu z kapitol této práce.

v plném rozsahu.<sup>245</sup> Liam O'Brien se domnívá, že rekordní účast na IFC byla způsobena také atraktivitou Irska jako takového: „Myslím, že je to kombinace hned několika faktorů. Pokusili jsme se tomuto ročníku udělat velkou reklamu, aby lidé skutečně stáli o to přijet. Minulé IFC to tak neměly, byly velmi izolované. Ale to se mění. To je stará generace. Jedná se o změnu tradičního veřejnoprávního média, změnu přístupu, změnu audio platformy, podcastů – všechno se mění a tohle je následek“<sup>246</sup> (OH O'Brien 2019).

## 5.1 MÍSTO KONÁNÍ

Prostory, ve kterých se IFC koná, bývají často budovy rozhlasových stanic či podobná místa, ve kterých je možné uspořádat hromadný poslech minimálně pro stovku posluchačů. Nevýhodou organizování IFC v prostorech rozhlasových stanic je to, že se hromadnými poslechy a následnými diskuzemi zablokují prostory, ve kterých by normálně probíhala výroba pořadů či pracovní porady. Proto některé rozhlasové stanice nejsou schopny IFC ve svých prostorách hostit. Dalším problémem se stává také bezpečnostní riziko – v rozhlasových budovách samozřejmě musí panovat stoprocentní bezpečnost. Pokud je však budova volně přístupná více než stovce cizích lidí z různých zemí světa, znamená to velké obtíže pro ochranu a podobně. I proto se některé státy rozhodnou IFC pořádat v jiných prostorách než rozhlasových. Rozhodně ale nebývá tradicí, že by se jednalo o pětihvězdičkové hotely, jak tomu bylo v roce 2019. Někteří návštěvníci to mohli vnímat jako oslavu 45. výročí konference, objevily se ale také hlasy, které naznačovaly, že si konference (která začala jako malé setkání tvůrců nemajících často ani peníze na letenky) hraje na něco, co není. Liam O'Brien uvedl, že o vhodném prostoru pro konání tohoto ročníku dlouho přemýšleli. Ze své paměti však nemohl dostat rok 2005, kdy poprvé vyjel na IFC konanou v menším rumunském městě.<sup>247</sup> Vše tehdy probíhalo v jednom hotelu a účastníci se po večerech neměli kam rozprchnout, neboť možnosti nočního vyžití byly ve městě omezené – což však přispívalo k lepšímu vzájemnému poznání návštěvníků konference. „Protože se to odehrávalo v jedné lokaci,

---

<sup>245</sup> Organizátoři po skončení konference rozeslali mezi účastníky anketu, kterou vyplnilo 101 z 217 návštěvníků, což bohužel není ani polovina. Dotazník je uložen v archivu RTÉ a s informacemi v něm uvedenými budu pracovat i dále v textu. Z dotazníku plyne, že ze vzorku 101 účastníků se 15 % delegátů IFC 2019 zúčastnilo také *HearSay* a 85 % se pak zúčastnilo pouze IFC. 9 % delegátů uvedlo, že navštívili IFC jenom proto, že konference následovala hned po *HearSay*, a 6 % uvedlo, že navštívili *HearSay* pouze proto, že hned po festivalu následovala IFC. Ovšem ze statistik, které mi poskytl Liam O'Brian, plyne, že z Kilfinane do Corku byl vypraven autobus pro sedmasedmdesát návštěvníků, kteří z *HearSay* přešli rovnou na IFC. Několik dalších pak využilo vlastního dopravního prostředku.

<sup>246</sup> “I think it's a combination of a number of factors. We kind of created as much as was possible of hype around it and made it something that people wanted to come to. Previous IFCs never had that, it was very insular. But it's changing. It's an old generation. It's a change of traditional public service media, change of approach, change of audio platform, podcasts – everything is changing and this is the result” (OH O'Brien 2019).

<sup>247</sup> V roce 2005 se konference IFC konala v městě Sinaia, které má 15 000 obyvatel (IFC, ©2019).



nemohli jste před sebou utéct. Naopak jste se mnohem rychleji poznali a spřátelili. A samozřejmě pak také následná společná práce – poslechy, diskuze – byla mnohem lepší, protože všichni byli uvolněnější,<sup>248</sup> vzpomíná O'Brien (OH O'Brien 2019).

Pokud se IFC koná ve velkých metropolích, mohou mít účastníci konference tendence se po skončení oficiálního programu rozdělit na malé skupinky a rozprchnout se do velkoměsta. Idea budování mezinárodních vztahů tak někdy nemusí úplně fungovat. Proto se Liam O'Brien se zbytkem organizačního týmu rozhodl IFC uspořádat na místě, kde se lidé budou držet pospolu – sice v luxusním hotelu, ale vlastně na venkově. Castlemartyr Resort totiž neleží přímo ve městě Cork, ale několik kilometrů stranou, proto návštěvníci skutečně neměli příliš možností se po skončení programu rozejít jinam. Během přestávek na kávu, oběd či po skončení programu tak byli všichni neustále spolu a navazovali nové pracovní i přátelské kontakty.<sup>249</sup>

„Každý pořadatel chce IFC udělat nejlépe, jak umí. Další aspekt byl ryze praktický – tady jsme v oblasti Východního Corku. Ve zdejších hotelech se většinou akce, jako je tato, nepořádají. Proto nám vyšli stoprocentně vstříc. Castlemartyr byl také jediným hotelem s dostatečnou kapacitou k ubytování dvou set lidí, který měl i prostory, v nichž se dalo poslouchat, diskutovat a po večerech i posedět a být spolu,<sup>250</sup> tvrdí Liam O'Brien (OH O'Brien 2019).

„Můžeme si říkat, že do velkého hotelu nepatříme. Ale způsob, jakým to organizátoři IFC 2019 pojali, byl velmi důležitý pro postavení featurů v Irsku. Tím, že konferenci uspořádali v luxusním hotelu, tím že na začátku pustili video s projevem irského prezidenta... Ano, v úvodu bylo proneseno příliš mnoho proslovů, jeden za druhým. Strukturu to mělo špatnou, ale bylo to velmi důležité pro hodnocení featurů v Irsku. Z politického hlediska to bylo správné,<sup>251</sup> domnívá se zakladatel IFC Peter

---

<sup>248</sup> “Because it was happening in one location, you couldn't escape each other. The opposite happened – you've got to know each other much quicker, you became friendly much quicker. And the workings of the IFC – the listening, the discussion sessions – were so much better because everyone was so much more relaxed” (OH O'Brien 2019).

<sup>249</sup> Z dotazníku, který vyplnilo 101 z 217 delegátů, vyplývá, že 87 % odpovídajících považovalo za správné rozhodnutí uspořádat akci v uzavřeném a samostatném místě, jako byl hotel Castlemartyr (a nepořádat konferenci například v některé z budov rozhlasu).

<sup>250</sup> “Every broadcaster wants to do the IFC the best they can. And the other aspect is just the practical thing that we're here in an area called East Cork. The hotels down here don't generally get conferences like this one. So they made every effort in terms of helping us out. Castlemartyr was also the only hotel with enough rooms for 200 people and listening sessions, discussion sessions and getting together during the evenings” (OH O'Brien 2019).

<sup>251</sup> “We might say, well, we do not belong into a big hotel. But what organizers of the IFC did was very important for the feature in Ireland. By putting it into a luxury hotel, by having the president giving a video speech at the beginning of the conference... Yes, at the opening were far too many speeches, one after the

Leonhard Braun (OH Braun 2019). Ten se v předchozím roce nechal slyšet, že už na žádnou další IFC nepojede – čtyřiačtyřicet ročníků v řadě pro něj prý bylo dostačujících. Nakonec se však rozhodl na konferenci dorazit i v roce 2019 a tím stvrdit svou roli bedlivého pozorovatele a podpůrné organizační síly.

## 5.2 ZMĚNA DÉLKY POSLECHŮ

Během třiačtyřiceti let historie IFC všichni návštěvníci každoročně společně poslouchali pětadvacetiminutové ukázky rozhlasových dokumentů (v lineární posloupnosti) a následně diskutovali ve skupinách. Všichni účastníci konference vždy slyšeli naprosto totožný vzorek pořadů, a mohli tak rozebírat shodná témata. Rok 2017, kdy se IFC konala ve Stockholmu, byl posledním rokem, ve kterém program konference vystavěli tradičně (propozičně stejně jako v předchozích ročnících). Během čtyř dnů konání konference se poslouchalo dvacet půlhodinových ukázek z pořadů. Tento princip byl nabourán v roce 2018 v Praze, kdy organizátoři zvolili variantu poslechu více dokumentů paralelně – posluchači měli možnost výběru. Zároveň se už v Praze tolik nelpělo na stejně dlouhých ukázkách, délka poslechu byla různá. V roce 2018 se v Praze hromadně poslouchalo jednadvacet pořadů v různých délkách (od třiminutového *Summer Rain* od Nanny Hauge Kristensen přes jedenáctiminutovou kompozici Philippa Smitha až po půlhodinové ukázky z vícedílných seriálů či pořady v plné délce – pokud se pohybovala kolem půlhodiny). Irští organizátoři v tomto zašli ještě o něco dál a rozhodli se konferenci otevřít různým audio útvarům (podcasty, seriály, krátké dokumenty, klasické dokumenty či jakékoliv mezní pořady) v jejich plné délce.<sup>252</sup> Liam O'Brien si za rozhodnutím poslouchat pořady v plné délce stojí: „Dosud se zde poslouchaly jen ukázky a domnívám se, že spouště lidí to přišlo zvláštní, protože když se ten pořad potom pokoušíte kritizovat, činíte tak vlastně naslepo. Pokud slyšíte jenom půlku pořadu nebo dvě třetiny, nemůžete mluvit o vyznění pořadu jako celku. Může mít výborný dvacetiminutový úvod, ale zbytek může být otravný. Je nemožné posuzovat pořad podle úvodních dvaceti minut – a už vůbec se z toho nemůžeme učit“<sup>253</sup> (OH O'Brien 2019).

Délka jednotlivých pořadů se lišila (většinou se pohybovala mezi půlhodinou a hodinou), a nebylo tudíž možné při hromadných posleších naposlouchat stejné množství pořadů jako během minulých ročníků. Proto se pořadatelé rozhodli ke skupinovým

---

other. It was wrong structure, but it was very important for the ranking of features in Ireland. Politically it was right” (OH Braun 2019).

<sup>252</sup> Tím se IFC přiblížilo například soutěži *Prix Europa*, kde se pořady pouštějí v plné délce. Soutěži věnuji jednu z kapitol této práce.

<sup>253</sup> “Up to now there were only excerpts of pieces played and I think a lot of people felt a little odd because when you’re trying to critique a piece, then you’re blindly critiquing a piece. If you only hear half of it or two thirds of it, you can’t speak about the whole piece. It might have a fantastic 20 minute opening, but the rest could be terrible. So it’s impossible to judge after listening to the first 20 minutes and ultimately it’s impossible to then learn from that” (OH O'Brien 2019).

poslechům přidat ještě tzv. formát *Story Showcase (Přehlídka příběhů)*. V roce 2019 v Corku se tedy společně poslouchalo pouhých deset pořadů v plné délce, v rámci *Story Showcase* pak dalších dvacet pořadů, což dohromady dává třicet pořadů, o kterých se během konference diskutovalo.

### 5.2.1 STORY SHOWCASE

*Story Showcase* poslechy byly vlastně takové „domácí úkoly“ pro všechny návštěvníky. Pravidelně jsou totiž účastníci IFC rozděleni do několika diskuzních skupin, ve kterých po hromadných posleších diskutují o slyšeném. Tak tomu bylo i v roce 2019, nicméně jednotlivé skupiny navíc dostaly za úkol naposlouchat si doma několik pořadů, o nichž se pak mělo také debatovat. Z přihlášených pořadů, kterých bylo díky propojení s *HearSay* enormní množství,<sup>254</sup> se vybraly ty, které se pouštěly hromadně a zasluhovaly si pozornost všech účastníků IFC, a pak ty, které byly stále zajímavé, ale organizátoři nepovažovali za nutné, aby je slyšelo všech 200 návštěvníků při hromadném poslechu. Celkově bylo vytvořeno deset diskuzních skupin, které se rotačním způsobem potkávaly po dvou v pěti diskuzních místnostech.

„Dosud jsme na IFC neměli zkušenost s posloucháním pořadů v plné délce, znali jsme to pouze z *Prix Europa*. Snažili jsme se proto nabídnout co nejširší spektrum programů. V rámci *Showcase* se poslouchaly věci, které se nám taky hodně líbily, ale nebylo nutné je slyšet celé – pokud jste tak neučinili doma. Ale lidé si je dopředu poslechli, což mě překvapilo,“<sup>255</sup> (OH Lahner 2019) vysvětluje souvislosti mezi jednotlivými poslechy Silvia Lahner, předsedkyně IFC.

Ohlasy na povinnost poslouchat pořady doma před konferencí byly různé.<sup>256</sup> Osobně chápu snahu organizátorů o docílení většího vzorku poslouchaných programů díky tomu, že omezí poslech přímo během konání konference a zaukolují jednotlivé návštěvníky, aby se připravili doma (každá skupina měla za úkol poslechnout si předem čtyři dokumenty). Na druhou stranu ale velké množství lidí jezdí na podobné akce právě za účelem společného poslechu a nechťejí poslouchat doma. Povinnost domácího poslechu se tak stává kontraproduktivní – člověk navíc může mnoho detailů zapomenout. I proto diskuze o *Showcase* dílech nebyly tak živé, detailní a inspirativní jako diskuze o pořadech, o nichž se debatovalo ještě začerstva hned po hromadném poslechu. „Ten pořad

---

<sup>254</sup> Podle Liama O'Briena bylo v roce 2019 přihlášeno kolem 90 pořadů z celého světa. Běžně bývá na konferenci přihlášeno kolem 50 pořadů (OH O'Brien 2019).

<sup>255</sup> “So far we had no experience at the IFC with the listening in full length, we just know it from the *Prix Europa*. So we tried to bring the widest variety of programmes we could offer. *Showcase* pieces have been pieces which we also liked very much, but it was not necessary you listened to them in the full length – if you didn't do so at home. But people listened in advance which was surprise for me” (OH Lahner 2019).

<sup>256</sup> Z dotazníku, který vyplnilo 101 z 217 delegátů, vyplývá, že 77 % odpovídajících bylo spokojeno s průběhem bloků *Story Showcase*.

už takhle nemám v čerstvé paměti, už mi není blízko, už se mě nedotýká, už mě nevzrušuje,<sup>257</sup> měl ze *Story Showcase* smíšené pocity i Peter Leonhard Braun (OH Braun 2019). Organizátoři se sice snažili oživit paměť diskutujících tím, že každý *Showcase* pořad připomínali krátkou ukázkou – to ale mohlo fungovat pouze za předpokladu, že si posluchači skutečně pořad naposlouchali doma. Někteří tak totiž neučinili, a pořad tedy hodnotili jen dle několikaminutové upoutávky, což je mnohem nešťastnější řešení než diskuze o pořadu na základě půlhodinové ukázky, jak tomu bývalo předchozí roky. Dokumentarista a správce internetových stránek IFC Willem Davids se naopak na poslechy doma dívá z praktického hlediska: „Posluchači se na diskuze mohli připravit doma, což pomohlo diskusi vylepšit oproti stavu, kdy jste v devět vyslechli pořad a v deset jste na něj už museli mít názor. A o půl jedenácté už posloucháte další pořad. Takhle jste měli několik týdnů na to, abyste o díle přemýšleli“<sup>258</sup> (OH Davids 2019).

Jistá plochost diskuzí u *Story Showcase* s sebou však nesla také to, že se diskutéři nezaobírali detaily, ale často diskutovali rovnou o etických, morálních či jiných klíčových tématech, která si z poslechu doma „zapamatovali“. Díky tomu se sice většinou probrala všechna nejdůležitější témata, nicméně se pak diskutéři nedostali k podrobnostem ohledně kompozice, struktury a podobně. Nevyrovnanost společných diskuzí o *Story Showcase* a diskuzí o tradičních posleších se navíc nejevila jako uspokojující řešení pro autory *Showcase* děl, kteří své pořady na IFC přihlásili s tím, že chtěli slyšet konstruktivní kritiku od co největšího počtu lidí, a namísto toho se jim dostalo jen částečné kritiky či pochvaly od několika lidí v jejich skupině.

O'Brien rozhodnutí pro *Story Showcase* obhajuje: „Díky *Showcase* dostalo zpětnou vazbu třicet autorů. Na diskuze o pořadech v rámci *Showcase* byly vyhrazeny dvě hodiny. Během těchto dvou hodin diskutovalo pět skupin o dohromady dvaceti pořadech, které slyšeli v předstihu. Pokud bychom ale tyto dvě hodiny věnovali hromadnému poslechu pořadů v plné délce, zvládli bychom poslechnout maximálně dva nebo tři kratší kusy. To je přece rozdíl oproti dvaceti. Cílem IFC je ale sdílení a učení se od sebe navzájem. Kdybychom omezili poslechy, omezili bychom možnost sdílení i učení se. Je čas na experimentování. Potřebovali jsme nějakou změnu a tohle byl první pokus. Příští rok to může být úplně jinak“<sup>259</sup> (OH O'Brien 2019). V tomto ohledu měl

---

<sup>257</sup> “I don't have a fresh memory of that piece, it's not close to me anymore, it's not touching me anymore, it's not exciting me anymore” (OH Braun 2019).

<sup>258</sup> “Listeners could prepare themselves for the discussions at home, so it made the discussion better than listening to a programme at nine and then you had to have an opinion about it at ten. And half past ten you are listening to another programme. Now you have a couple of weeks to think about the piece” (OH Davids 2019).

<sup>259</sup> “Showcase allowed thirty authors to get feedback. We had two hours for Showcase discussions. During these two hours five groups discussed twenty pieces they listened to in advance. But if we would only feature full stories during these two hours, you would be able to listen to two or three shorter pieces at maximum. That is a difference when you compare it to twenty pieces. The objective of IFC is ultimately to share and learn from each other. If we would reduce the number of listening sessions, then we would reduce

O'Brien (bohužel) pravdu, v roce 2020 poslechy skutečně proběhly jinak – kvůli pandemii nemoci COVID-19 se celá konference odehrála online a všichni návštěvníci měli možnost poslechnout si veškeré pořady v plné délce z pohodlí domova. Všechny diskuze proběhly po internetu. Tématu se více věnuji v závěru celé této práce.

Je sice pravda, že díky rozdělení do *Showcase* skupin dostalo feedback třicet autorů, což je více než jindy, na druhou stranu ale každý návštěvník slyšel skoro o polovinu méně pořadů než na minulých ročnících.<sup>260</sup> Tento přístup tak v sobě skrývá výhody i nevýhody. „Vy jste dneska poslouchala jiné pořady než já. Nemáme teď stejný posluchačský zážitek, nemůžeme sdílet dojmy a názory. Nepřijde mi to tolik užitečné, nemůžu se naučit tolik jako normálně, protože jsem slyšel méně pořadů. Předtím jsem se mohl kohokoliv zeptat, co si myslí o jakémkoliv pořadu, protože všichni slyšeli totéž – teď ne,“<sup>261</sup> (OH Davids 2019) vyjadřuje mírnou nespokojenost Willem Davids.

To, na co Davids částečně také naráží, je absence „komunity“. Komunitní poslech, sdílení okamžiku „teď a tady“ ve velké skupině, společné čekání na rozuzlení pořadu a nadšené diskuze ihned po jeho skončení – to jsou věci, kterými se IFC odlišovala a které pro ni vždy byly zásadní. Pakliže bude konference o tyto aspekty ochuzena, ztratí se kus jejího ducha, kus její originality a celého smyslu konání. Vybudování komunity tvůrců skoro až rodinného charakteru, jejíž členové se budou vzájemně potřebovat a budou spolu sdílet co nejvíce zkušeností – to bylo původní přání Petera Leonharda Brauna. Myslím, že tato myšlenka by se měla nadále podporovat. Omezování společných poslechů jde ale spíše proti jejímu smyslu.

Celkově je nutné zdůraznit, že je v pořádku, že se pořadatelé snaží experimentovat a hledat nové cesty, nicméně konkrétně tato varianta se bude pravděpodobně muset ještě promyslet.

## 5.2.2 PROCES VÝBĚRU

Organizátoři IFC 2019 důkladně vybírali, které pořady se budou poslouchat v plné délce a které v rámci *Story Showcase*. Tento proces ale na IFC dříve neexistoval. „Skupina Features Group<sup>262</sup> provádí předvýběr. Tohle se ale ještě před deseti lety nedělo.

---

the sharing and learning. It's an experimental time. We needed something to be changed and this is the first iteration of it. It may well change again next year” (OH O'Brien 2019).

<sup>260</sup> Zatímco během konference v minulých letech slyšeli účastníci společně kolem dvacítky pořadů, na IFC 2019 každý slyšel pouhých deset pořadů plus ty čtyři, které si měl naposlouchat doma.

<sup>261</sup> “You have listened today to other programs than I've listened today. We don't have the same listening experience, we can't share feelings and opinions. I think it is not so helpful, I can't learn as much as normally because I've listened to fewer programs. You could ask anyone about any program before because everyone listened to the same things – but not now” (OH Davids 2019).

<sup>262</sup> Složení EURORADIO Features Group bylo v roce 2019 následující: Silvia Lahner (předsedkyně, Rakousko), Willem Davids (místopředseda, Nizozemsko), Laurence Grissell (místopředseda, Velká Británie), Jens Jarisch (člen, Německo), Ylva Lindgren (členka, Švédsko), Olga Mickiewicz-Adamowicz

Poslouchal se skoro každý pořad, který byl přihlášen,<sup>263</sup> vysvětluje belgický dokumentarista a člen EBU Edwin Brys (OH Brys 2019). Vzhledem k tomu, že množství přihlašovaných pořadů od té doby výrazně vzrostlo, není již možné během konference poslouchat všechny přihlášené pořady. Jejich selekce však do jinak nesoutěžní přehlídky vnáší zvláštní punc soutěžního charakteru. Samozřejmě, že si každý autor, který svůj pořad na IFC posílá, přeje, aby byl jeho kus pouštěn před mezinárodním publikem. Features Group ale z přihlášených pořadů vybere k veřejnému poslechu jen některé. Důvody, které k výběru vedou, zveřejněny nejsou. Tvůrci se pak mohou oprávněně ptát, proč jejich pořad nebyl vybrán a podle jakého klíče se selekce uskutečnila.<sup>264</sup>

Liam O'Brien uvedl, že proces výběru pořadů v roce 2019 probíhal v několika fázích. Deset členů Features Group bylo rozděleno do pěti dvojic, vzájemně ale nevěděli, s kým ve dvojici jsou. Devadesát přihlášených pořadů bylo mezi ně následně distribuováno rovným dílem – stejný vzorek pořadů vždy poslouchali dva lidé. Díky tomu, že nevěděli, kdo je s nimi ve dvojici, nemohli se s nikým o poslouchaném vzorku radit a jakkoliv ovlivňovat svá rozhodnutí. Poté všichni porotci nezávisle ohodnotili poslouchané pořady a ten pořad, který od dvojice dostal nejvyšší počet bodů, se automaticky „probojoval“ mezi deset pořadů hromadně poslouchaných v plné délce. O tom, které další pořady se v desítku objeví a které budou součástí *Story Showcase*, pak porota hromadně diskutovala (OH O'Brien 2019).

Hovořím zde o změně struktury konference – jiném principu pouštění pořadů a novém přístupu. Jedná se sice o novou strukturu, zároveň lze ale připustit, že novou strukturu má vlastně každý ročník IFC – neboť každý organizuje jiná hostitelská země, přičemž každá z nich má vlastní přístup (i když u některých je posun zřetelnější než u jiných).

### 5.3 IRSKÝ PŘÍSTUP NA IFC 2019

Irský organizační tým se svého úkolu zhostil svědomitě a návštěvníkům se pokusil do nejmenších detailů představit irskou kulturu a historii. „Koná-li se konference v Praze, měl bych vědět, že jsem v Praze. Je to něco jiného, než když se odehrává v Irsku. A až se konference příští rok uskuteční v Římě, byli bychom zklamaní, kdyby vypadala úplně

---

(členka, Polsko), Eva Nachmilnerová (členka, Česká republika), Liam O'Brien (člen, Irsko), Leslie Rosin (členka, Německo), Kjetil Saugestad (členka, Norsko) (EBU, ©2019).

<sup>263</sup> “There is a pre-selection by the EBU Features Group. But that was not happening until ten years ago. Nearly every program submitted was listened to” (OH Brys 2019).

<sup>264</sup> Ze zmíněného dotazníku, který vyplnilo 101 z 217 delegátů, vyplývá, že 77 % odpovídajících bylo spokojeno s kvalitou pořadů pouštěných během bloků *Story Showcase*. Pouze 70 % respondentů bylo spokojeno s kvalitou pořadů v plné délce.

stejně jako letos. Mělo by se to měnit a vyvíjet,<sup>265</sup> vysvětluje svůj přístup hlavní organizátor IFC 2019 Liam O'Brien (OH O'Brien 2019). A má pravdu, neboť každý ročník IFC je jiný právě díky odlišným přístupům pořádajících zemí. I když již existuje nějaká zavedená a osvědčená struktura, žádný ročník konference není stejný – každý národ má vlastní odpověď na otázku doprovodného programu, moderátorů či celkového vzhledu konference.

### 5.3.1 OPĚT PAPERLESS

Konference v Irsku pokračovala dle vzoru pražského ročníku v tzv. „paperless“ variantě (digitální, bez papíru). K dispozici nebyly žádné tištěné scénáře ani jiné propozice, což skýtalo několik výhod i nevýhod. Oproti předešlému ročníku nicméně došlo v této paperless variantě ke zkvalitnění zpracování a podoba titulků byla tentokrát totožná pro každý pořad. Vše bylo zpracováno formou videí, ve kterých se titulky automaticky objevovaly na plátně tak, jak bylo potřeba.<sup>266</sup> „Chtěli jsme, aby byla paperless varianta konzistentní pro všechny pořady, aby z poslechu měli všichni delegáti stejný zážitek. Zároveň je to takto férovější pro autory, jejichž pořady jsou pouštěny na plátně,<sup>267</sup> míní Liam O'Brien (OH O'Brien 2019).

Obrazovka, na kterou byly titulky promítány, byla dostatečně velká a bylo na ni vidět i ze zadních řad. Odezva publika byla veskrze pozitivní.<sup>268</sup> Aby si návštěvníci vychutnali poslech co nejvíce, mohli si vypůjčit bezdrátová sluchátka. To byla také novinka oproti předešlým ročníkům, kdy se pořady zpravidla pouštěly přes jedny kvalitní

---

<sup>265</sup> “If the conference is in Prague, I should know I’m in Prague. It’s something different than when I go to Ireland. And when we go to Rome next year we would be disappointed if the conference looks the same as this year. It should change and evolve” (OH O'Brien 2019).

<sup>266</sup> Inspirace pro tento typ titulků zřetelně pochází z internetového portálu Radio Atlas. Liam O'Brien uvedl, že se na výrobě sjednocených titulků podílel celý organizační tým Documentary On One. Autoři, kteří přihlásili své pořady, zaslali společně s audiem také scénář v angličtině. Organizátoři pak nakoupili software a pověřili několik zaměstnanců vložím textu do videí. Poté, co byla videa připravena, je člen týmu Documentary On One Tim Desmond všechna zkontroloval, což zabralo zhruba další týden. Zkušební verze videí testoval tým společně s irskou National Film School, kde si od filmařů nechal poradit ideální font, velikost písma a další praktické věci. Celkové náklady na vytvoření jednotných titulků byly 1 200 eur (informace mám ze soukromé korespondence s Liamem O'Brienem z 30. 4. 2019). Celý tento proces je však pro organizátorskou stanici zdoluhavý a zbytečně komplikovaný. V příštích letech by bylo jednodušší, kdyby se vytvořil nějaký model, podle kterého by si každý, kdo přihlašuje svůj pořad, byl schopen vytvořit vlastní titulky – tím by se práce rozprostřela mezi několik tvůrců, nebyla by tak drahá a zabrala by méně času.

<sup>267</sup> “We wanted the paperless version to be consistent across all pieces, so it would be the same listening experience for all delegates. And also it is fair to all the authors who had the pieces on screen” (OH O'Brien 2019).

<sup>268</sup> Z dotazníku, který vyplnilo 101 z 217 delegátů, vyplývá, že 96,1 % odpovídajících bylo spokojeno s kvalitou projekcí, tzv. audio cinema (audio kino).

reproduktory – to se ostatně dělo i letos, ale pakliže někdo preferoval detailní zvuk ze sluchátek, měl tu možnost.<sup>269</sup>

Co se týče absence tištěných propozic – je pravda, že z hlediska klimatické změny je tento přístup nesmírně cenný. Jediné tištěné materiály, které účastníci IFC obdrželi, byly jmenovky na klíčenice, kterou si mohli pověsit na krk – a ve velikosti jmenovek k tomu byl natištěn i program konference, avšak pouze v bodech (o pouštěných featurech jsme se dozvěděli pouze název pořadu a zemi či organizaci, ze které pochází). Osobně mohu říct, že jsem velmi postrádala sborník obsahující krátké synopse jednotlivých pořadů.

„Když se po IFC vrátíte domů a nemáte žádný scénář, je to, jako byste tam vůbec nebyli, protože za dva tři týdny si už nebudete pamatovat, co se na ní pouštělo. Když jste si ale domů přivezli scénáře, věděli jste přesně, jaké programy jste poslouchali,“<sup>270</sup> (OH Brys 2019) vidí nevýhody v paperless variantě belgický dokumentarista Edwin Brys, který ale zároveň jedním dechem dodává, že vzhledem k technologickým pokrokům rozhodně není možné, aby se IFC vracela zpátky k tištěným scénářům. V tomto bodě bych na Bryse ráda navázala, neboť je skutečně pravdou, že možnost mít doma scénáře po ruce umožňovala jednodušší připomenutí jednotlivých pořadů, témat i problematik diskutovaných na konferenci. Ve chvíli, kdy se člověk vrátí z konference a jediné, co mu zbývá, jsou názvy pouštěných pořadů v programu, rychle na jejich obsah zapomene. Pokud si pak chce jednotlivé pořady dohledat zpětně, je to často problém. Domnívám se, že ideálním řešením je paperless varianta s následným vytvořením internetové databáze, kde by byly pořady v otitulované podobě přístupné k poslechu. Historicky totiž žádná taková databáze neexistovala a pakliže si chtěl návštěvník IFC některé pořady připomenout, musel kontaktovat organizátory či samotné tvůrce pořadů. Ti jsou sice často vstřícní, ale ne vždy je lehké na ně získat kontakt, nebo se komunikace z různých důvodů protáhne.

Jako první krok k vytvoření podobné databáze vnímám vlastně nechtěný posun, který nastal v souvislosti s pandemií COVID-19. Vzhledem k tomu, že se celá konference v roce 2020 odehrála online, vznikl na internetových stránkách IFC přehledný soupis vybraných pořadů, který obsahuje anotace a odkazy k poslechu. I když se zmíněné událo vlastně z nouze, domnívám se, že podobný online přehled by si zasloužily i ostatní (starší) ročníky.

---

<sup>269</sup> Z tohoto dotazníku také plyne, že 63 % odpovídajících bylo spokojeno s bezdrátovými sluchátky, 7 % spokojeno nebylo a 30 % účastníků je vůbec nepoužilo.

<sup>270</sup> “If you come home after IFC and you don’t have any paper script it’s like you lost the conference because in two or three weeks you will not remember what was played there. But when you bring home scripts, you know exactly what programmes you did listen to” (OH Brys 2019).



Nutno také dodat, že nejen na IFC byla zavedena paperless varianta. K projekci titulků namísto tištěných scénářů v roce 2019 přistoupili i organizátoři soutěže *Prix Europa*, což lze považovat za velký pokrok – a snad nevratný.

### 5.3.2 V ROZHOVORU S...

Nejdůležitější složkou konference IFC jsou poslechy a diskuze. Každý rok však během setkání proběhne také několik tzv. Plenary Sessions,<sup>271</sup> Morning Sessions a Breakout Sessions.<sup>272</sup> Jedná se vlastně o sezení/přednášky, během kterých jeden z tvůrců přibližuje ostatním nový fenomén v audio tvorbě, zajímavé téma, se kterým se setkal, či různá netradiční témata ze světa audia. Publikum poté může klást dotazy.

Irský organizační tým však princip přednášek pozměnil. Bloky, ve kterých měl promlouvat jeden člověk, byly přejmenovány na „In Conversation with...”<sup>273</sup> a z přednášek se staly rozhovory se zajímavými osobnostmi z různých (nejen rozhlasových) odvětví, vedené moderátorem, přičemž otázky mohlo pokládat i publikum. Diskuze působily uvolněně, avšak o poznání méně akademicky či edukativně (a to i kvůli tomu, že nebyly zaměřeny primárně na práci s audiem). „Chtěli jsme uspořádat něco mezi workshopem a přednáškou. Nechtěli jsme, aby se toho ujal někdo z našeho týmu, chtěli jsme něco jiného – poznat, co dělají i v jiných disciplínách. Posledních deset patnáct let byla IFC statická – a pokud je něco statické, znamená to konec, žádný pulz, hra je u konce. Já ale doufám, že IFC poběží ještě dalších 45 let,“<sup>274</sup> vysvětluje Liam O’Brien (OH O’Brien 2019).

### 5.3.3 OSLAVA AUDIA

Je již tradicí, že během konference bývá zorganizována společná večeře pro všechny účastníky, často spojená s výletem po okolí či nějakým zábavným programem. Irové tento aspekt nepodcenili a postarali se o skutečně bohatý program každý konferenční večer. Mohli bychom to považovat za oslavu pětáctýřicátého výročí konference, organizátoři to ale popírají – prý se nejednalo o cílené oslavování, ale zkrátka jen o představení irské kultury veřejnosti. „Oslavou bylo to, že jsme udělali velkou konferenci spojenou

---

<sup>271</sup> Plenary Session = v doslovném překladu „plenární schůze“. Tento pojem se už v dnešní době příliš nepoužívá a lze ho vnímat jako pozůstatek doby, kdy bylo IFC ještě v počátcích. To příznává i předsedkyně IFC Silvia Lahner, která akcentuje potřebu nové generace tento termín změnit (OH Lahner 2019).

<sup>272</sup> Morning Sessions = ranní schůze, Breakout Sessions = přestávkové schůze.

<sup>273</sup> In Conversation with... = V rozhovoru s...

<sup>274</sup> “We wanted to find a kind of a middle ground between workshop and plenary. We didn’t want anyone of our team to be doing that, it was about bringing something different, seeing what other people in other disciplines are doing. Over the past ten or fifteen years IFC has been static and that results in an end, a dead heartbeat and then your game over. I hope that IFC keeps going for another 45 years” (OH O’Brien 2019).

s *HearSay*. Nepotřebujeme oslavovat sami sebe. Naší oslavou je práce, pouštěné pořady a fakt, že nás letos bylo o stovku více než jindy,<sup>275</sup> míní Silvia Lahner (OH Lahner 2019).

Zahájení konference proběhlo v poslechovém sále s občerstvením, hned druhý večer byl ve stejném prostoru zorganizován minikoncert s možností zakoupení občerstvení v přílehlém baru. Třetí den skončil program ještě před obědem a zájemce odvezl autobus do města Cork, kde je čekal výlet lodí do ostrovní věznice Spike Island a návštěva palírny whisky Jameson v Midletonu. Celý výlet zakončila večeře v přímořském hotelu, kde se hosté mohli zúčastnit výuky irských tanců při živé hudbě. Čtvrtý den po ukončení poslechů následovala ochutnávka irských ginů a následně také „Audio Table Quiz“.<sup>276</sup>

Vedle oficiálního programu v průběhu celé konference probíhala tombola, při které vylosovaní návštěvníci obdrželi různé ceny.<sup>277</sup> Vzhledem ke zmíněným okolnostem by se dala IFC 2019 označit jako „party IFC“. „Podle mě by IFC měla být oslavou řemesla – a party je toho součástí. Všichni hodně pracujeme. Všichni se pachtíme dlouhé hodiny a není nic špatného na tom, že se chceme potkat, oslavovat a tím vytvořit silnější vazby. Doufám, že to vede k lepší konferenci. Příliš často slyšíme příběhy o tom, jak sem lidé přijedou a jejich dílo je rozcupováno obrovskou kritikou – často nespravedlivě. A k čemu to je? Slouží to autorovi, slouží to lidem, kteří sedí v místnosti a zvažují, jestli se mají kritizovaného pořadu zastat? Tohle není soutěžní prostředí jako třeba *Prix Europa*, která se v posledních letech hodně zpolitizovala. Tady by mělo jít o otevřenost a upřímnost v hodnocení,<sup>278</sup> domnívá se Liam O’Brien (OH O’Brien 2019).

Odlišný názor má zakladatel konference Peter Leonhard Braun: „Připomínám, že IFC je jakýmsi výcvikovým táborem. Musím si zde poslechnout co nejvíce pořadů a co nejvíce o nich diskutovat. Pak ale nemůžu během jednoho odpoledne jet na výlet lodí a

---

<sup>275</sup> “The celebration was that we did a big conference together with *HearSay*. We don’t need to celebrate us. Our celebration is the work, the programs and the fact that we were one hundred more than other times” (OH Lahner 2019).

<sup>276</sup> „Audio Table Quiz“ je odnož populárního Pub kvízu, ve kterém přihlášené týmy řešily kvízové otázky týkající se obsahu audio nahrávek či reálií ze světa audia. Pro výherce byly nachystány bohaté odměny.

<sup>277</sup> Tombola je v Irsku velice populární fenomén, který Irové pořádají při každé možné příležitosti – ať už se jedná o divadelní představení, nebo jen o mini tomboly během posezení v místní hospůdce. Tuto informaci mohu potvrdit z vlastní zkušenosti, neboť jsem v Irsku půl roku žila.

<sup>278</sup> “For me, an IFC should be a celebration of craft – and party is part of that. We all work on our own a lot. We all slug long hours in a lot and there’s nothing wrong with wanting to come together and celebrating and forming stronger relationships. I hope it feeds into a better conference. Too often we’ve heard of stories of people coming here and their peace being caught to ribbons because they are really critically analysed, often unfairly. And what purpose is that served? Has that served the author, has that served the people who’ve sat around the room thinking – should I stand up for the criticized program? This isn’t a competitive environment like *Prix Europa*, which has become very politicized in recent years. This should be about an openness and honesty of appraisal” (OH O’Brien 2019).

do palírny whisky. To je pro zábavu – a řekněme, že pro sociální aspekt konference je to v pořádku. Ale pro konferenci o featurech je to chyba. Ztratíme půl dne – ale kvůli čemu?<sup>279</sup> (OH Braun 2019). O tomto tématu jsem však vedla rozhovor také s Willemem Davidsem, který smysl IFC vidí ještě trochu jinak: „Nejdůležitější ze všeho je to, že se potkáváme – nejde jenom o poslechy a diskuze, ale taky o to si prostě popovídat. Poslechy nejsou nezbytné. Důležité je se potkat“<sup>280</sup> (OH Davids 2019).<sup>281</sup>

Každý vidí ideální směřování konference trošku jinak a pravděpodobně nelze najít jedno řešení, které bude funkční pro všechny návštěvníky. Pokud ale člověk začne s poslechy kolem deváté ráno a skončí v sedm večer, získá velké množství nových informací, nicméně na utužování kontaktů s ostatními už často nemá chuť ani energii. Proto je důležité mít bohatý doprovodný program.

„Zažil jsem už tolik IFC konferencí, že ke každé mohu mít nějaký speciální komentář. Ale jednu věc bych mohl prohlásit o všech – poslední konference je vždycky ta nejlepší, protože je důkazem, že to funguje, žije, že zkrátka pokračujeme,“<sup>282</sup> hodnotí kvalitu ročníku 2019 Peter Leonhard Braun (OH Braun 2019). Zároveň zdůrazňuje, že pětadvacet let existence podobného formátu je v multimediálním světě výjimečné. „I římské impérium jednoho dne zaniklo. Ale když se dnes podívám do e-mailové schránky, mám tam zprávy od lidí z celého světa. Je to jako pulzující srdce. Spolu jsme mnohem silnější než samostatně,“<sup>283</sup> uzavírá Braun (OH Braun 2019).

---

<sup>279</sup> “I remind you of the IFC as a kind of training camp. I have to listen to as many entries as possible and I have to discuss them as much as possible. But then I cannot do one afternoon of a boat trip and a visit of a whiskey distillery. That’s for entertainment and let me say for the social value of the conference it is absolutely right. But for the feature conference it is a mistake. I lose half a day – but for what?” (OH Braun 2019).

<sup>280</sup> “The most important thing is the meeting of each other – it is not only about listening and discussions, it is also talking with each other. The listening sessions are not necessary. It is important to meet up” (OH Davids 2019).

<sup>281</sup> Z již zmíněného dotazníku, který vyplnilo 101 z 217 delegátů, vyplývá, že 96 % odpovídajících bylo spokojeno s večerní zábavou a dalším doprovodným programem. Největší úspěch pak sklídl Audio Table Quiz.

<sup>282</sup> “I’ve experienced so many IFC conferences I could give you a special comment about each. But one thing I can say about all of them – the last one is always the best one because it’s a proof how alive it is. It’s a proof that we continue” (OH Braun 2019).

<sup>283</sup> “The Roman empire died one day also. But when I check my mailbox today I had messages from people from all around the world. It’s like a pulsating heart. We are much stronger together than just by myself” (OH Braun 2019).

## 5.4 TÉMATA NA KONFERENCI

### 5.4.1 EVROPSKÁ VERSUS ZAOCEÁNSKÁ TVORBA

Setkání typu IFC nebo festival *HearSay*,<sup>284</sup> na který konference IFC bezprostředně navazovala, jsou celosvětově unikátní. V Americe existuje populární festival zabývající se audio tvorbou *Third Coast Festival*, v Austrálii pak *Audiocraft Podcast Festival*. Oba však mají trochu jiné zaměření než evropské festivaly a konference (*IFC, HearSay, Prix Europa...*), a proto IFC zůstává lákadlem i pro zaoceánské tvůrce: „Ještě před pěti lety nic takového v Austrálii neexistovalo. V roce 2014 byl ale založen festival *Audiocraft*, který přivádí členy audio komunity na jedno místo. Když jsem tam přijela poprvé, byla jsem překvapená, kolik lidí se o tvorbu audia zajímá,“<sup>285</sup> přibližuje situaci v Austrálii dokumentaristka Helene Thomas (OH Thomas 2019). Podle jejích slov je *Audiocraft* především setkáním komunity, která chce sdílet své zkušenosti s výrobou podcastů. Jednotliví tvůrci jsou totiž od sebe v Austrálii geograficky poměrně vzdálení a možnost potkat se a konzultovat rozhlasovou tematiku je pro ně obdobně vzácná jako IFC pro dokumentaristy z celé Evropy. Podobné je to také v Americe, kde existuje například festival *Third Coast International Audio Festival*.<sup>286</sup> Ten ale není zaměřen na poslechy rozhlasových děl, nýbrž na workshopy a přednášky.

„V Americe nic takového jako IFC není. Pojetí IFC je totiž vždy dáno hostitelskou zemí. Ta ve spolupráci s EBU zajišťuje rozpočet a zázemí pro návštěvníky. V Americe ale žádná podobná dotační struktura neexistuje,“<sup>287</sup> uvádí Julie Shapiro (OH Shapiro 2019), americká autorka žijící v Austrálii. Zde se podle ní tvorba featurů těší oblibě, jelikož tu funguje dlouhá tradice storytellingu, sound-artu i zvukových experimentů. Zvuková složka je pro australské tvůrce celkově velmi důležitá – na rozdíl od americké tvorby nebo zpravodajství produkovaného pro BBC World Service, kdy tvůrci mixováním finálního výstupu ve studiu stráví jen pár hodin či dní, australské dokumentaristé si na mix zvuku vyhražují dokonce týden či dva (Lindgren, McHugh 2013: 107). V České republice se finálnímu mixu také často věnuje nebývalá péče.

*Audiocraft Podcast Festival* i *Third Coast Festival* jsou zaměřeny především na téma podcastů, workshopy a přednášky o audiu s minimem samostatných poslechů, čímž se od IFC (kde jsou poslechy tím hlavním) liší. Pakliže se na festivalech *Third Coast*

---

<sup>284</sup> O festivalu *HearSay* pojednávám podrobněji v kapitole s názvem *HearSay Audio Arts Festival*.

<sup>285</sup> “Up to five years ago nothing like this existed in Australia. But in the year 2014 the festival *Audiocraft* was founded – which brought the people from the audio community into one place. When I first went there I was surprised at how many people are interested in making audio” (OH Thomas 2019).

<sup>286</sup> O festivalu *Third Coast* pojednávám podrobněji v kapitole s názvem *Third Coast International Audio Festival*.

<sup>287</sup> “There’s nothing like the IFC in America because IFC is always what the host country makes it, right? The country in the cooperation with the EBU would have the budget and the facility to host people. There’s no kind of funding structure like this set up to support in America” (OH Shapiro 2019).

a *Audiocraft* pouští ukázky audio pořadů, většinou se jedná pouze o díla z anglicky mluvících zemí. Pořady v jiných jazycích než v angličtině jsou na zaoceánských festivalech zastoupeny pramálo. To je velkým rozdílem oproti IFC, kde se zpravidla pouští pořady v různých jazycích.

Na celém světě neexistuje příliš mnoho festivalů či konferencí, na kterých by účastníci mohli poslouchat pořady v různých jazycích. Ideální platformou pro pohodlný poslech pořadů v originálním znění s anglickými titulky je tedy již zmiňovaná stránka Radio Atlas, která svou funkcí tvůrcům mezinárodní festivaly doplňuje. Ani ona však nemá neomezenou kapacitu a nové pořady na ní nepřibývají tak rychle, jak celosvětově vznikají. Hlavní správkyně stránek Eleanor McDowall sem navíc umísťuje především pořady, které si vyslechne na některé z mezinárodních přehlídek. Také proto je tedy IFC i v dnešní době stále důležitá, neboť zájemcům zprostředkovává poslech zajímavých produkcí v originálním znění, na které by pravděpodobně jinak neměli šanci narazit.

Podle Helene Thomas se kdysi tvůrci z australského ABC Radio National<sup>288</sup> pravidelně potkávali za účelem poslechových setkání, na kterých si pouštěli své pořady a pak o nich diskutovali. Svou strukturou se tato setkání vzdáleně podobala poslechům a diskuzím provozovaným na IFC. Australští autoři však poslouchali primárně australské pořady, nikoliv mezinárodní či zaoceánské. Setkání se navíc neděla pod záštitou nějakého festivalu a dnes již z finančních důvodů neprobíhají (OH Thomas 2019).

Díky zastoupení zaoceánských kolegů se v diskuzích na IFC otevřela problematika malé informovanosti amerických a australských dokumentaristů o evropské produkci a též problematika jiného přístupu k tvorbě i jejímu hodnocení. Tvorba v jednotlivých zemích je totiž stále ovlivněná zeměpisnou šířkou, ve které se tvůrci nacházejí, poměry, které v dané zemi panují, i politickou a ekonomickou situací. Je pravda, že evropská tvorba má specifické rysy (i když se rukopis konkrétních zemí liší) a americká tvorba má zase rysy své. Evropané obecně více tíhnou k natáčení scén v terénu, což může být způsobeno také tím, že jednotlivé státy v Evropě jsou (oproti Americe) relativně malé. Výjezdy do terénu proto nepředstavují pro tvůrce tak velký časový ani finanční problém. Naopak američtí tvůrci kvůli rozsáhlosti kontinentu vyjíždějí ze studia méně často. Americká produkce je z větší části založena na kvalitním moderátorovi, který posluchače uvede do děje a snaží se mu co nejvíce věcí slovně popsat, namísto toho, aby mu téma představil pomocí scén natočených na místě dění. Často se používají také nahrané telefonické rozhovory, které posluchači zprostředkují kontakt i s dalšími respondenty.

V Americe jsou také mnohem běžnější podcasty, což silně ovlivňuje americký styl tvorby i vyprávění příběhu. Výrazná práce s hudbou a partem vypravěče, který často slouží jako průvodce celým příběhem, jsou hlavními složkami americké produkce. Podle

---

<sup>288</sup> ABC Radio National (neboli RN) je australská veřejnoprávní stanice, kterou spravuje the Australian Broadcasting Corporation.

Sarah Geiz může být přednostní funkce moderátora přežitkem z tradice převládající v žurnalistice, kdy je úkolem moderátora uvést posluchače do kontextu a vysvětlit základní fakta. Podle Mii Lindgren a Siobhan A. McHugh „americký vypravěč vodí posluchače za ručičku“ a vše vysvětluje proto, aby si byl jistý, že posluchači nic neunikne, a pokud si pořad pustí v jakýkoliv okamžik, vždy bude schopen zorientovat se v ději (Lindgren, McHugh 2013: 108)

Podle mého názoru je evropská produkce rozvětvenější a nabízí větší spektrum variant. Ve skandinávských zemích často vznikají intimní a dokonale natočené featury zaměřené na křehké a velmi osobní výpovědi. Tvůrci se nebojí odhalovat překvapivé detaily z osobního života respondentů, dokumenty jsou často hlubokými ponory do konkrétních témat, zároveň však posluchače nijak nešetří a ke zpracovávané látce přistupují syrově a bez obalu – zkrátka se často dotýkají pravé podstaty řešeného problému. Naopak v České republice, Polsku či různých východních zemích se často tolik nedbá na co nejlepší kvalitu zvuku, jako na sdělnost nahrávky pořízené v terénu. Tím nechci říct, že by tvůrcům nezáleželo na kvalitě zvuku – samozřejmě, že i zde je kvalita nahrávky velmi důležitou složkou každého dokumentu. Tvůrci ale více usilují o autenticitu docílenou nahráváním v terénu – a někdy přírodní (nebo jiné) podmínky zkrátka neumožňují pořízení zvukově úplně čisté nahrávky. Zároveň se v těchto zemích často tíhne k tvorbě dokumentů bez hlavního vypravěče, nebo je mu ponechán jen malý prostor, zatímco ve Skandinávii má obvykle vypravěč hlavní slovo.

„Evropská tvorba na mě vždycky působila velmi filmově. Byla literárnější, metaforičtější, figurativnější, hlubší a osobnější. Do jisté míry pečlivější. Americká produkce je naopak o mnoho více poháněna příběhem, velmi vypravěčská, zaměřená na sílu postavy, nesoucí jistou energii. Když srovnám americkou a evropskou tvorbu a způsob, jakým vykreslují prostor dokumentu a scény – američtí tvůrci prostě nechávají věci, aby se staly,“<sup>289</sup> zamýšlí se nad rozdíly Julie Shapiro (OH Shapiro 2019).

Samozřejmě, že to neznamená, že tvůrci z některých států tvoří pouze jedním způsobem a že nelze najít například americký pořad založený na nahrávkách v terénu. Audio tvorba, stejně jako video, literatura či umění obecně, je velmi individuální a vždy záleží na tvůrci, jaké metody zvolí. „Od Dánů jsem slyšela mystické thrillery, které by mohly soupeřit s narativní zápletkou amerických příběhů – ale přesto byly vyprávěny z trochu jiného úhlu. Mám pocit, že evropští tvůrci featurů jsou až příliš školení – jsou trénovaní vypravěči, tráví přípravou jednotlivých pořadů měsíce a měsíce, pokud ne roky. Umělecký směr evropské tvorby mě vždycky uchvacoval,“<sup>290</sup> pokračuje Shapiro (OH

---

<sup>289</sup> “The European work was very cinematic to my ears. It was more literary, metaphorical, figurative, deep and personal. Meticulous in a way. The American work felt very much more story-driven, very narrative, focused on the strength of the character, having a certain energy. When I compare an American production to European productions – there is the way of how the craft of space and scenes is done – American producers just let things happen” (OH Shapiro 2019).

<sup>290</sup> “I heard mystery thrillers from the Danes that would rival any narrative plot of an American story, but still told with this like slightly different expertise. I feel like the feature makers of the Europeans states are

Shapiro 2019). Podle Diarmuida McIntyry, zakladatele festivalu *HearSay*, spočívá autenticita evropských pořadů také v tom, že nechávají posluchače vyvodit si ze slyšeného vlastní závěry, zatímco v americké produkci je každá akce komentována a vysvětlena vypravěčem: „Norové umí natočit celý dokument v terénu, kdy jsou pouze s velrybou a natáčí její zvuky. Ve výsledném pořadu je nechají znít třeba čtyři minuty, aniž by řekli, co si o tom posluchač má myslet. Naopak americká produkce na mě často působí extrémně popisně“<sup>291</sup> (OH McIntyre 2019). McIntyre tím naráží na potřebu udržovat posluchače neustále informovaného o tom, co se přesně děje, ba dokonce i o tom, co si má o dané věci myslet.

V americké tvorbě je možné vyzorovat rozdíly také mezi tvorbou určenou pro soukromá rádia, podcasty a pořady pro veřejnoprávní rádia. Strach soukromých rádií z toho, že je posluchač „vypne“, často působí, že se tvůrci uchylují k jednoduchým a posluchačsky atraktivním řešením, která ale nevyužívají široké možnosti tvorby featuru. Bohužel kvůli tomu, že v Americe procentuálně převažují soukromé rozhlasové stanice, vzniká menší množství uměleckých pořadů. Mnoho kvalifikovaných tvůrců featurů přechází ke tvorbě podcastů a upouští od vrstevnatějšího storytellingu.

I když jde výrazné postavení vypravěče proti postupům, které prosazoval Peter Leonhard Braun, nejedná se o negativní věc. Jak už jsem zmínila i v kapitole o podcastech, tvůrci (mnohdy nezávislí) se uchylují k těm postupům, které si žádá publikum. Není navíc ojedinělé, že američtí dokumentaristé povýší part vypravěče na umělecký sdělovací prostředek a hledají nové způsoby, jak komunikovat s publikem za pomoci jednoho hlavního hlasu či v dialogu. „I programy, které jsou založeny na psaném slovu, mohou být stále velmi podmanivé a obsahovat unikátní naraci,“<sup>292</sup> tvrdí britský dokumentarista Laurence Grissell (OH Grissell 2019).

Je ale nutné podotknout, že vzhledem ke všeobecné globalizaci se i rukopisy jednotlivých zemí a kontinentů pomalu rozostřují, tvůrci se vzájemně inspirují a celosvětová tvorba se začíná v mnoha aspektech podobat. „Žiju v Irsku, v Corku. Vy jste z České republiky. Pravděpodobně sledujeme a posloucháme zhruba dvacet třicet procent stejných televizních a rozhlasových programů. Stáváme se mnohem homogennějšími, více se navzájem podobáme, mnohem víc se navzájem reflektujeme. Naše dokumenty se budou také čím dál více podobat. Existuje čím dál méně unikátních přístupů jednotlivých tvůrců. Samozřejmě, že třeba vaše kusy budou mít český rukopis,

---

retrained – they are trained storytellers, spent months and months, if not years on single pieces. The artfulness of the European work was always so impressive to me” (OH Shapiro 2019).

<sup>291</sup> “For example Norwegian producers would spend all of their documentary on location with a whale and with the sound. There might be four minutes of the whale sounds in the final documentary without anybody telling you what you should think of. But American production is very often more IN YOUR FACE RADIO” (OH McIntyre 2019).

<sup>292</sup> “Also pieces which are very script heavy, can be incredibly compelling and have a great sense of narrative to it” (OH Grissell 2019).

a nejen díky jazyku. Nebo při poslechu pořadu z dílny BBC poznáte, že to je BBC – každý tvůrce a každá národnost má svůj autorský rukopis. Ale časem se všechny pořady začínají navzájem podobat. Proto je čím dál méně rozdílných způsobů, jak vyprávět příběh,<sup>293</sup> domnívá se Liam O'Brien (OH O'Brien 2019).

Na struktuře pořadů se podepisuje také to, zda je tvůrce zaměstnancem rozhlasu, nebo je na volné noze. Na IFC od počátku jezdili především zaměstnanci rozhlasových institucí. V dnešní době ale existuje čím dál více nezávislých audio tvůrců, nebo těch, kteří pracují zároveň pro rozhlas i televizi a věnují se vlastním autorským projektům. Silvia Lahner přiznala, že EBU Features Group zvažuje rozšíření IFC o jednodenní setkání, které by na IFC navazovalo (pravděpodobně den před konáním samotné konference) a které by bylo zaměřené na tvorbu nezávislých autorů z evropských i zaoceánských zemí. „Věnovat jeden den nezávislým tvůrcům by bylo zajímavé. Nebo taky podcastům – já jsem z veřejnoprávního vysílání a neznám spoustu omezení, se kterými se tvůrci podcastů potýkají. A nezávislí tvůrci jsou ve svém uvažování mnohem svobodnější, takže to může být obohacující,<sup>294</sup> láká na další ročníky Silvia Lahner (OH Lahner 2019).

Setkání nezávislých tvůrců s autory z veřejnoprávních stanic je obohacující oboustranně.<sup>295</sup> Australská nezávislá autorka Helene Thomas shledává IFC nesmírně přínosným zážitkem: „Rozhlasové dokumenty produkuji posledních dvanáct let a tohle je poprvé, co jsem odjela z Austrálie a setkala se s celosvětovou rozhlasovou komunitou. Říkám si, že je to pro mě velmi cenné a že to ze mě udělá lepší tvůrkyni – a to díky diskuzím, které tady vedu, díky tomu, že se cítím podporovaná jako tvůrce, díky poslechům děl v různých jazycích a formátech. Vábí mě to k experimentování a vytváření pořadů, o kterých jsem předtím možná ani neuvažovala. A je mi tak trochu líto, že jsem sem nejezdila už dříve a častěji. Doufám, že odted' se zvládnou zúčastnit alespoň jednoho

---

<sup>293</sup> “I live in Ireland, Cork. You are from the Czech Republic. We probably watch and listen to maybe 20, 30 % of the same television and radio. So we're becoming far more homogenized, far more similar to each other, far more reflective of each other. So our radio documentaries are going to be more like each other. There are less of unique approaches by broadcasters. Obviously, you will have a sense of a piece from the Czech Republic, not just with language. Or you will hear a BBC piece and you will know it is a BBC piece – there are fingerprints of broadcasters and nationalities. But as time goes on we're all getting closer. So there are fewer and fewer diverse ways of telling stories” (OH O'Brien 2019).

<sup>294</sup> “To dedicate one day to independent makers would be interesting. Or podcasts – because I'm in public broadcasting and I don't know so many different restrictions how you can deal with podcasts. And the independent producers are much more free in thinking, so this could be enrichening” (OH Lahner 2019).

<sup>295</sup> Z dotazníku, který vyplnilo 101 z 217 delegátů, vyplývá, že v roce 2019 IFC navštívilo zhruba stejné množství nezávislých dokumentaristů jako zaměstnanců rozhlasu (51,5 % nezávislých a dalších oproti 48,5 % zaměstnanců rozhlasu).



festivalu nebo konference ročně – abych se stala lepší tvůrkyní, ale taky abych si udržela kontakt s celosvětovou komunitou“<sup>296</sup> (OH Thomas 2019).

#### 5.4.2 FENOMÉN SERIALITY

I když se témata dokumentů na IFC každý rok liší, společné jim zůstává to, že se jedná o silné lidské příběhy, často plné nečekaných zvratů. Stává se také, že pakliže se ve světě řeší nějaký globální problém (uprchlická krize a další), dokumenty se dotýkají podobného tématu – nicméně je fascinující vidět, že každá země vnímá stejnou situaci jinak. Z tohoto pohledu bylo osvěžující, že se na IFC letos objevilo podstatně větší množství návštěvníků z USA či Austrálie (a to právě díky spojení s festivalem *HearSay*, který je navštěvován především zaoceánským publikem). Ti totiž do diskuzí vnesli nový a svěží pohled na věc. Mimo jiné byl na IFC 2019 k poslechu i jeden čínský dokument s názvem *The Sound of Safety* (*Zvuk bezpečí*) (Shanghai Radio), prezentovaný samotnými tvůrci.

Celkově se na IFC v roce 2019 objevilo velké množství osobních příběhů, jejichž hlavní zápletka byla založena na pátrání po pravdě – hledání ztracené historie, zkoumání pozapomenutých kriminálních kauz. Tento fenomén se vyskytuje především u rozhlasových seriálů, které se v posledních letech začínají velmi rozmáhat. Práce s informacemi se u pořadů, které mají několik dílů, velmi liší od práce na solitérech. Každý díl musí mít vlastní tempo a obsahovat dostatečné množství informací, zároveň toho ale nesmí prozradit moc a musí nalákat posluchače k dalšímu dílu (což se většinou dělá za použití tzv. cliffhangeru<sup>297</sup>). Zmíněného se snadno dosahuje při zpracovávání příběhů s kriminální tematikou, neboť tvůrci mohou během několika dílů postupně budovat napětí, odhalovat nová a nová fakta a nalákat posluchače na to, že se dočká nečekaných rozuzlení. I s tímto postupem je ale potřeba pracovat šetrně, neboť hranice mezi funkčním napětím a umělým natahováním tématu na co nejvíce dílů je tenká, k čemuž se kriticky vyjádřil i belgický dokumentarista a teoretik Edwin Brys: „Problém se seriály je v tom, že lidé tíhnou k tomu tvořit je o těžkých tématech. Sexuální obtěžování, vražda, o někom, kdo zmizel a nebyl nikdy nalezen. Myslí si, že napětí vytvoří pomocí cliffhangerů, ale někdy je to až absurdní – třeba když se na konci první epizody zeptají: ‚Bude nalezen? Mrtvý, nebo živý? Poslouchejte příští týden a vše se

---

<sup>296</sup> “I’ve been producing radio documentaries for twelve years and this is my first time to actually go from Australia overseas and engage with the global radio community. I’ve been saying to myself this is so valuable to me and it will make me a better radio maker – by the discussions that I have here, by the feeling like I’m supported as a maker and by listening to all these pieces in different languages and different forms. It makes me excited about experimenting and making pieces that I may not have thought about before. And I’m kind of regretful that I haven’t been coming here more often. From now I hope that I can engage with at least one conference or festival every year – to become a better radio producer but also to keep that connection to the global community” (OH Thomas 2019).

<sup>297</sup> Výraz *cliffhanger* pochází z angličtiny a v přesném překladu znamená „visící na útesu“. Jedná se o typ dějového zvratu vyskytujícího se většinou na konci daného díla, kdy hlavní hrdina v důsledku tohoto zvratu zůstává v nebezpečné nebo jinak dramatické situaci. Cliffhanger je většinou napínavý a tím se tvůrci snaží přimět posluchače či diváky, aby si naladili i další díl pořadu.

dozvíte!’ Myslím, že tento způsob cliffhangerů je laciný a tvůrci by vše mohli více promyslet“<sup>298</sup> (OH Brys 2019).

V souvislosti s kriminální tematikou se také diskutovalo o dokumentaristických morálních principech a přístupu k respondentovi. Co dělat ve chvíli, kdy tvůrce od respondentů získá fakta, která mohou ovlivnit výsledek kriminalistického vyšetřování? Natáčení tohoto druhu seriálu má totiž svá specifika a z dokumentaristy se vlastně stává investigativní novinář, někdy až detektiv – při natáčení pátrá po nových informacích, zpovídá svědky událostí, dostává se s nimi často do velmi intimního kontaktu. Zároveň ale dokumentarista funguje jako zpovědník. Některý z respondentů může jednoduše dokumentaristovi odhalit nějaký do té doby utajený fakt – a to jen díky tomu, že mu věří a že se mu otevřel na přátelské bázi. Má jít dokumentarista s informací ihned na policii? Má si ji nechat pouze pro sebe, pokud ho o to respondent poprosí? Nebo si ji má nechat jako velké finále svého dokumentu?

Domnívám se, že kvalitní dokument není tvořen pouze tím, co z materiálu použijete, ale také tím, co si necháte pro sebe (více se tématem zabývám v podkapitole *Který materiál použít a který ne?*). Pokud se ovšem jedná o materiál, který se vztahuje ke kriminalistickému vyšetřování nebo upozorňuje na nějaké protizákonné aktivity respondenta nebo někoho z jeho okolí, měl by dokumentarista určitě zvážit kontaktování příslušných orgánů, či minimálně diskuzi s povolanými odborníky.

Robert McLeish ve své knize *Radio Production* uvádí etická pravidla, která by měla být dodržována všemi žurnalisty – v tomto případě je můžeme vztáhnout i na dokumentaristickou práci. Žurnalista by měl:

- Chápat, že to, co zveřejní, může nepříznivě ovlivnit některé členy společnosti. Obzvláště by měl být opatrný, pokud pojednává o dětech apod.
- Jednat citlivě, pokud vyhledává materiály nebo používá rozhovory a fotografie lidí, kteří byli přímo ovlivněni nějakou tragédií.
- Uvědomovat si, že shromažďování a zveřejňování informací může někoho poškodit či mu způsobit diskomfort. Honba za co nejlepším příběhem není licenci k aroganci.
- Vědět, že lidé, se kterými pořizuje rozhovory, mají právo na to kontrolovat informace o nich zveřejněné. Narušení něčího soukromí je možné jen za předpokladu „vyššího dobra“ (pokud informace pomohou k vyšetřování apod.)
- Prokázat svůj dobrý vkus – vyhnout se šokujícím a nechutným informacím, které zveřejňuje jen při honbě za senzací.

---

<sup>298</sup> “The problem with the series is that people tend to make them about heavy stuff. The sexual abuse, murder, someone who disappeared and was never found. They think they would create the tension by cliffhangers but sometimes this becomes really ridiculous, for example when they ask at the end of the first episode: ‘Will he be found? Dead or alive? Listen next week, then you will know!’ I think that is cheap and all the cliffhanger thing can be more clever” (OH Brys 2019).

- Být opatrný při zveřejňování mladistvých podezřelých nebo obětí sexuálních zločinů.
- Zveřejňovat pouze oficiálně ověřená jména a fakta týkající se kauzy.
- Klást stejnou váhu na práva podezřelého a na právo veřejnosti být informována (McLeish 2016: 67).

Rozvoj a rozmach rozhlasových seriálů se mimo jiné projevil také na organizaci soutěže *Prix Europa 2019*, kde ve stejném roce kvůli velkému množství seriálové tvorby vzniklo nové ocenění za nejlepší dokumentární seriál roku.<sup>299</sup> Taktika, jak zvolit ten nejlepší seriál, je ale diskutabilní – jak totiž může posluchač rozhodnout o kvalitě několikadílné série, když slyší pouze jeden díl? V tomto ohledu mi přijde hodnocení seriálů na základě jednoho dílu ještě méně adekvátní než hodnocení hodinového dokumentu na základě půlhodinové ukázky, jak tomu donedávna bývalo na IFC. Metoda, jak správně hodnotit seriály, se pravděpodobně bude ještě muset usadit.

### 5.4.3 KONKRÉTNÍ PŘÍKLADY

#### 5.4.3.1 THE RIDING SCHOOL

Jedním z výrazných příkladů dokumentární série, ve které tvůrci pátrají po pravdě, je švédský pětidílný cyklus *The Riding School* (*Jezdecká škola*). Pořad vytvořili Robert Barkman a Daniel Velasco, kteří byli za své dílo nominováni na *Prix Europa* a vyhráli prestižní švédské ocenění *Stora Journalistpriset*<sup>300</sup> udělované za nejlepší žurnalistický program.

Velasco a Barkman nekompromisně odhalují informace kolem kauzy staré skoro třicet let. V devadesátých letech měl instruktor jízdy na koni Mårten svou jezdeckou školu, ve které učil především mladé dívky, které se zároveň staraly o stáj a koně. Škola byla velmi populární a dívky se do ní jen hrnuly – a často také opouštěly své rodiny, aby ve stáji mohly pracovat stabilně. Pak se však ukázalo, že Mårten ve škole po nocích organizoval večírky, na kterých s děvčaty (často nezletilými) pil alkohol, tančil a věnoval se neřízené zábavě. Mårtenovi vše procházelo a rodiče dívek v něj vkládali plnou důvěru – do chvíle, kdy Mårtena několik děvčat obvinilo ze sexuálního zneužívání.

Na IFC 2019 bohužel nebyl prostor k poslechu celé pětidílné série. Po vyslechnutí ukázky však bylo zřetelné, že se Barkman s Velascem pustili do pátrání svědomitě – pořady obsahují rozhovory s děvčaty a odkrývají různá fakta, která staví celé téma do nového světla. Případ totiž nikdy nebyl uspokojivě vyřešen a v roce 2017, kdy se Barkman s Velascem pustili do natáčení pořadu a odhalování nových informací, Mårten ještě stále jezdeckou školu vedl.

<sup>299</sup> Nově vzniklé ocenění nese název *Best European Radio Documentary Series of the Year 2019*.

<sup>300</sup> Ve volném překladu ze švédštiny *Velká žurnalistická cena*.

*The Riding School* je dobrým příkladem nejen díky svému tématu, ale také rozsahu. Pět půlhodinových dílů je možné posluchačům distribuovat do každotýdenního vysílání po dobu jednoho měsíce, což se u seriálů běžně dělá.

V České republice se investigativní seriály podobného druhu příliš nevyskytují. Nejvíce se žánru krimi seriálu blíží cyklus *Matematika zločinu* z roku 2019, ve kterém se dokumentaristky Brit Jensen a Magdalena Sodomková pustily do pátrání po pravdě v souvislosti s kauzou kolem muže odsouzeného za vraždu. Muž tvrdí, že je kvůli chybě soudního znalce odsouzený neprávem. Sodomková a Jensen pečlivě prověřují veškeré dostupné informace a objevují nové, kvůli kterým se však samy dostávají do konfliktů s respondenty a nakonec i s vlastní vysílací stanicí (*Matematika zločinu*, ©2019).

#### 5.4.3.2 WHAT CAN YOU HEAR?

Dalším výrazným pořadem, který na IFC 2019 zazněl, byl kus z produkce kanadské CBC<sup>301</sup> *What Can You Hear? (Co slyšíš?)*.<sup>302</sup> Tvůrkyně programu Lene Bech Sillesen, Cristal Duhaime a Mira Burt-Wintonick se zabývají světem dobrovolníků na krizových linkách pro prevenci sebevražd.<sup>303</sup> Jak se mohou dobrovolníci plně soustředit na problémy volajících a nenechat se unést emocemi? A co když se jejich snaha o záchranu lidského života nepovede?

Dokument je křehkým ponorem do náročné práce dobrovolníků. V pořadu vystupují lidé, kteří telefony zvedají, nikoliv ti, kteří volají – výrazně se tedy pracuje s pomlkou a tichem, kterého se dobrovolníkům v telefonu často dostává. Volajícím totiž nezřídka dlouho trvá, než začnou mluvit o svých problémech, a jediné, co v tu chvíli mohou dobrovolníci dělat, je mlčet společně s volajícími – popřípadě se jich ptát na to, jak se zrovna cítí a co by jim mohlo pomoci. Posluchač *What Can You Hear?* se tak díky tichým pasážím v průběhu pořadu několikrát dostane do situace, kdy si není jistý, jestli otázky z úst dobrovolníků nejsou směřovány jemu – jsou totiž sice vysloveny, ale nezodpovězeny. Posluchač si je může zodpovědět sám. Tato hra, při které vlastně člověk neví, jestli se ho tvůrci neptají na jeho vlastní problémy, je intenzivní a znepokojivá. Většina dobrovolníků navíc podala své výpovědi telefonicky, což je samozřejmě poznat i na zvuku nahrávky. Fakt, že se jedná o audio nahrávku telefonických rozhovorů obsahujících otázky, jen umocňuje sílu celého pořadu – a potvrzuje sílu audio dokumentů jako takových. V naší představivosti se totiž na druhé straně telefonu okamžitě ocitáme my.

---

<sup>301</sup> CBC je zkratkou pro The Canadian Broadcasting Corporation. Jedná se o veřejnoprávní stanici, která zajišťuje jak rozhlasové, tak televizní vysílání a zároveň je nejstarší stanicí v Kanadě (založena byla 2. listopadu 1936).

<sup>302</sup> Pořad byl vytvořen pro CBC podcast *Love Me (Miluj mě)*, který se zabývá mezilidskými vztahy a intimními příběhy ze života (*Love Me*, ©2019).

<sup>303</sup> V Kanadě jsou tito dobrovolníci sdružováni pod organizací *Samaritans*.

Významnou roli má v pořadu sound design a hudba. Autorky velmi vkusně pracují s různými ambientními hudebními motivy i klasickým pianem, které podporuje intimitu výpovědi. Důležitým zvukem v celém díle je také vyzvánění telefonu, které slouží jako nenásilná znělka.

### 5.4.3.3 *MÁ SOUKROMÁ RUSOFOBIE*

Dokument *Má soukromá rusofobie* pochází z dílny českého dokumentaristy Daniela Kupšovského.<sup>304</sup> V roce 2019 za něj Kupšovský na 35. ročníku festivalu *Prix Bohemia Radio* získal 3. místo v soutěžní kategorii Dokument, nominován byl také na *Prix Europa*.

*Má soukromá rusofobie* je netradiční především přístupem Kupšovského ke zpracovávanému tématu. Kupšovský se hned v úvodu pořadu přiznává ke svému negativnímu vztahu k Rusům – postoj se v průběhu dokumentu ale nesnaží prohloubit či obhájit před zbytkem světa. Chce s ním bojovat.

Díky postoji autora lze dokument považovat za jistou formu „dokuterapie“. Kupšovský se totiž snaží vypořádat se svým vlastním problémem prostřednictvím autorské tvorby. V úvodu pořadu předestírá konkrétní problém, jehož řešení pak hledá. K posluchačům je naprosto otevřený a uvědomuje si, že jeho postoj může vyvolat negativní reakce. Kupšovský dokonce vytvořil dvě verze dokumentu. V jednom z rozhovorů uvedl: „Reakce na původní verzi z roku 2018 se často velmi lišily a měly na mě doznívající terapeutický účinek. Pochopil jsem, že téma české rusofobie je natolik široké, že ho není možné celé obsáhnout v půlhodinovém dokumentu. Část mé (a starší) generace s mými pocity souzněla, část je odmítala. Od mladší generace jsem slyšel, že díky dokumentu pochopili, proč se generace jejich rodičů někdy vyjadřuje nenávisně vůči Rusům a čemukoli ruskému. [...] Své rusofobie jsem se úspěšně zbavil“ (Kupšovský, ©2019).

Pořad byl na IFC 2019 uveden v rámci *Story Showcase* a diskutovalo o něm menší množství posluchačů než o ostatních dvou zmíněných programech. V rámci diskuzních skupin však organizátoři IFC přiřadili ke Kupšovskému do skupiny posluchače ruského původu, díky čemuž mohla proběhnout přímá konfrontace autora s lidmi, kterých se pořad bezprostředně týká.

Pořad je velmi dobrou ukázkou osobního přístupu autora, který se posluchači naprosto odevzdává a je připraven nést následky. Kupšovský přiznal, že se na různých internetových portálech ihned po odvysílání pořadu objevily negativní reakce, někdy i nadávky. S tím ale počítal a proces tvorby pro něj měl osobní význam díky terapeutickému aspektu.

---

<sup>304</sup> Daniel Kupšovský (\*1977, Česká republika) je od roku 2020 Vedoucím Tvůrčí skupiny Dokument na stanici Český rozhlas. Vedle toho se věnuje dramaturgické činnosti, připravuje pořady *Dokuseriál* a *Úžasné životy*, a externě pracuje také pro Českou televizi.

I když v České republice vznikají pořady podobného charakteru, ve kterých se tvůrci snaží vypořádat s osobními problémy či výzvami,<sup>305</sup> svým zpracováním se *Má soukromá rusofobie* vymyká, což ocenilo i mezinárodní publikum.

## 5.5 KONEC HIEARCHIE?

Díky tomu, že se povědomí o IFC každý rok celosvětově rozšiřuje a v roce 2019 konferenci navštívilo dvakrát více návštěvníků než obvykle, se mění také atmosféra, která zde dlouhá léta panovala. Protože je konference IFC organizována pod záštitou EBU a jezdí na ni každoročně stejní zástupci oficiálních rozhlasových institucí (kteří se znají třeba i desítky let), nevytvářel se prostor pro inovaci a pro mladé tvůrce. S rozšířením publika se ale i tato situace mění.

„Jako největší změnu vnímám počet lidí, nových a mladších tváří, větší rovnováhu ve zdejší hierarchii. Rozumím tomu, proč tady ta hierarchie byla. Byl to takový klub lidí, kteří se každý rok potkávali – a pokud do klubu přišel někdo nový, musel si svou cestu mezi ně odpracovat a zasloužit si jejich důvěru. Zatímco dnes je tento klub mnohem otevřenější. Přidat se může každý,“<sup>306</sup> vzpomíná Liam O’Brien (OH O’Brien 2019).

Je nicméně pravdou, že IFC vždy byla konferencí určenou především pro tvůrce zaměstnané v rozhlasových institucích, a proto byl často i jejich přístup k probírané tematice podobný – vycházel totiž z podobných podmínek a zázemí, které tito tvůrci měli. V posledních letech se konference čím dál více otevírá i nezávislým autorům působícím mimo organizace, a tím jsou na IFC vnášeny také nové pohledy na rozhlasovou práci.

Proměna publika s sebou ale nese také nevýhody. „Dnešní publikum na IFC je velmi odlišné oproti minulosti. Na začátku jsme byli malá skupina lidí, žádní nadřízení. Prvních dvacet let jsme byli menší skupina, ale s větším pocitem sounáležitosti. Lidé k sobě patřili, byli jsme trochu jako rodina. A byli jsme chudí. Potřebovali jsme IFC a tu solidaritu, kdy jsme si pomáhali navzájem. Byli jsme tým. Ale těch dvě stě lidí v Corku jsou prostě jen návštěvníci, kteří se objeví a zase zmizí.<sup>307</sup> To se v minulosti nestávalo. Vždycky to byli lidé, kteří se vraceli a bojovali za to, aby mohli přijet – a pak třeba nedostali povolení nebo peníze, a já jim pomohl, aby mohli přijet znovu. Bylo v tom více

---

<sup>305</sup> Například díla *Umřít a přežít to* Dana Moravce a Brit Jensen, *Pekličko* Brit Jensen, *Pavilon M* Andrey Hanáčkové.

<sup>306</sup> “I think the biggest change is number of attendees, fresh and younger faces and a more balanced hierarchy here. I can understand why there was a hierarchy. It was like a club of people who got together every year – and if someone new came into that club, they would need to work their way into the club and gain the trust of the people in the club. Whereas now, the club has a very much an open door policy. Anybody could register” (OH O’Brien 2019).

<sup>307</sup> Z dotazníku, který vyplnilo 101 z 217 delegátů, vyplývá, že 55,5 % odpovídajících bylo na IFC poprvé v životě.

vášně,<sup>308</sup> porovnává aktuální situaci s minulostí Peter Leonhard Braun (OH Braun 2019). Do jisté míry musím dát Braunovi za pravdu, neboť nárůst publika je sice pro budoucnost konference rozhodně pozitivní, nicméně se tím vytrácí pověstná rodinná atmosféra – vědomí, že se v malé skupině návštěvníků všichni znají a všem jde o stejnou věc.

Na druhou stranu ale není jisté, jestli se o velikost konference musíme bát. Nováčci z roku 2019 se totiž možná na další ročníky<sup>309</sup> nevrátí. Jak už jsem se zmínila, účast dvou set návštěvníků byla částečně způsobena návazností IFC na *HearSay*. V roce 2020 se ale festival *HearSay* neměl konat a ani IFC neměla znovu neproběhnout v Irsku. Bylo tedy pravděpodobné, že publikum společné pro obě konference znovu nepřijede a počet návštěvníků se opět sníží přibližně na stovku. Svě si o tom myslí i Willem Davids: „Myslím, že není možné, aby se IFC stala celosvětovou akcí – a to kvůli tomu, že její účastníci jsou většinou členové EBU a konference je organizována pod záštitou EBU“<sup>310</sup> (OH Davids 2019).

Dalším aspektem, který ovlivňuje každoroční účast na IFC, jsou finance. Setkání je putovní a vycestování do některých států, ve kterých se konference koná, je finančně náročnější než do jiných. Často se stává, že ti zaměstnanci rozhlasu, kteří na IFC prezentují své dílo, mají cestu a ubytování proplacené institucí, pro kterou pracují. Pro nezávislé tvůrce však může být tento výdaj neúnosný, neboť si vše musí platit sami. I z toho důvodu se IFC většinou koná v evropských státech, které jsou pro převážně evropské návštěvníky konference dostupnější než země na jiných kontinentech. Kvůli především evropskému charakteru akce se však zřejmě nedá očekávat pravidelná návštěva zástupců z Ameriky či Austrálie, neboť místa, která jsou pro Evropany dostupná, jsou naopak méně dostupná pro zaoceánské publikum.

Obecně je ale také problém zajistit pro velké množství návštěvníků dostačující prostory. Vzhledem k tomu, že je každý ročník IFC financován pouze rozhlasovou

---

<sup>308</sup> “Audience of the IFC is very different today than it used to be. In the beginning we were a little bunch of people, no bosses. In the first 20 years we had a smaller group but with more belonging. People belonging to each other a bit like a family. And we have been very poor. We needed IFC and our solidarity of helping each other. We were a team. But these two hundred people in Cork are just visitors just popping in once and disappearing. We rarely had that in the early times. There were always people coming again and again and fighting for it and then they didn't get permission or money, and then I helped them to come. There was more passion in it” (OH Braun 2019).

<sup>309</sup> A to i přesto, že z dotazníku vyplněném 101 z 217 delegátů vyplývá, že 98 % odpovídajících je motivováno k účasti na budoucích IFC, 77 % respondentů uvedlo, že by na základě IFC 2019 doporučili konferenci svým kolegům, a 83,2 % odpovídajících projevilo přání zúčastnit se IFC 2020 v Římě.

<sup>310</sup> “I think it is impossible for the IFC to go worldwide – and that is because the participants are mostly from EBU, the conference is organized by EBU” (OH Davids 2019).

stanicí,<sup>311</sup> která se v daném roce zhostí organizace, může dojít k tomu, že nebude mít dostatek financí na pronájem prostor. Braun přiznal, že například v roce 2014, kdy se konference konala v Lipsku a on ji organizoval, měl peníze na zajištění konference pouze pro 120 lidí – proto byla kapacita automaticky omezena tímto počtem. I z těchto důvodů komise EBU zvažuje, že se za účast na IFC bude platit, a to i přesto, že konference byla po celých pětáctyřicet let své existence zdarma.<sup>312</sup>

At' už však bude účast na IFC v následujících letech vypadat jakkoliv, je jisté, že změny v osazenstvu konference probíhají a jsou do jisté míry nevratné. Jedná se o výměnu generace tvůrců – zkušení matadoři pomalu ustupují a dávají prostor mladším, kteří přinášejí nový pohled na práci s audiem, nové tvůrčí postupy i nové platformy, na kterých je možné obsah distribuovat. „Máme tady generační výměnu jdoucí ruku v ruce s proměnou témat, která se zpracovávají a která chce publikum slyšet. Ale jediná instituce, o které vím, že zrušila oddělení pro výrobu featurů, je dánský rozhlas. Všude jinde se featury produkují, vysílají, pouští jako podcasty. Nemyslím si, že featury vymizí,<sup>313</sup> domnívá se Silvia Lahner (OH Lahner 2019).

---

<sup>311</sup> V případě IFC 2019 zaplatil organizační tým okolo 30 000 eur (informaci mám ze soukromé korespondence s Liamem O'Brienem z 9. 5. 2019). Pro srovnání – první ročník v roce 1974 vyšel na 7 537,68 německých marek, což bylo v přepočtu 3 853,95 eur (Braun 1999).

<sup>312</sup> V dotazníku, který vyplnilo 101 z 217 delegátů, 33 % odpovídajících uvedlo, že nechce platit žádný poplatek. 66 % odpovídajících s placením souhlasilo, ale pouze pokud by platba měla za následek zlepšení konference, nebo pokud by se jednalo o zálohu 100 eur, která by se vrátila těm, kdo by na IFC skutečně dorazili a svou účast na poslední chvíli nezrušili.

<sup>313</sup> “We have a change of generation which goes together with the change of topics and the change of things the audience want to hear. But the Danish radio is the only one I know where they close the feature productions. Everywhere else there are feature productions and they are broadcasted and podcasted. So I don't think features will disappear” (OH Lahner 2019).



## 6 HEARSAY AUDIO ARTS FESTIVAL

### 6.1 OBSAH FESTIVALU

*HearSay Audio Arts Festival* je čtyřdenní setkání především nezávislých audio tvůrců z celého světa, kteří se jednou za dva roky sjedou do irského horského městečka Kilfinane,<sup>314</sup> aby diskutovali o audio, navzájem se inspirovali a navázali pracovní kontakty do budoucna. *HearSay* má prvky konference i festivalu, proto je poměrně těžké toto setkání charakterizovat jedním slovem. Raději bych tedy tuto událost nezařazovala ani pod výraz „konference“, ani pod výraz „festival“ (přestože slovo „festival“ se objevuje v samotném názvu). Díky užšímu vymezení v kulturním prostředí se dá *HearSay* chápat jako přehlídka, hlavně se ale jedná o komunitní setkání a sám zakladatel Diarmuid McIntyre<sup>315</sup> používá čistě výraz „HearSay“, nikoliv „HearSay Festival“. Na stránkách *HearSay* je uveden také následující popis: „HearSay je více než konference. HearSay je více než festival. HearSay je komunita. HearSay je rodina“<sup>316</sup> (HEARSAY, ©2020).

Jako hlavní slogan *HearSay* je na internetových stránkách přehlídky prezentována také tato věta: „Nejlepší světoví audio tvůrci ovládnou irskou horskou vesnici“ (“The world’s finest audio makers take over an Irish Mountain Village”, HEARSAY, ©2020). McIntyre uvedl, že každé slovo v této větě má svou konkrétní funkci a přináší čtenáři jasnou zprávu:

- Světoví (Worlds) – návštěvníci a umělci z celého světa
- Nejlepší (Finest) – tvůrci, kteří získali mnoho ocenění, nejvýraznější osobnosti dané profese
- Audio tvůrci (Audio Makers) – zástupci různých audio disciplín
- Ovládnou (Takeover) – s audiem se po dobu trvání přehlídky (a nějakou dobu před ní a po ní) můžete v Kilfinane setkat na každém kroku, jedná se

---

<sup>314</sup> Kilfinane je nejvýše položené městečko v hrabství Limerick a populace zde se pohybuje kolem 700 obyvatel. Kilfinane je oficiálně označeno jako „market town“, tedy v překladu „tržní město“. Tak jej hrdě označují i stálí obyvatelé. Diarmuid McIntyre označuje Kilfinane jako „mountain village“, tedy „horskou vesnici“ – stejný název se používá i na veškerých propagačních materiálech k *HearSay* (HEARSAY, ©2020). To se může zdát na první pohled jako nepodstatný detail, ale ve skutečnosti to ukazuje mírnou disonanci mezi tím, jak McIntyre Kilfinane trochu sentimentálně propaguje navenek, a jak jej ve skutečnosti vnímá místní komunita.

<sup>315</sup> Diarmuid McIntyre (\*13. října 1972, Irsko) je rozhlasový a televizní dokumentarista, zakladatel produkční společnosti Grey Heron Media a *HearSay Audio Arts Festival*. McIntyre za svou tvorbu obdržel několik ocenění, mimo jiné hlavní cenu na soutěži *New York Radio Festival*, *PPI Gold Radio Award* nebo ocenění od asociace Association for International Broadcasting (HEARSAY, ©2020).

<sup>316</sup> “HearSay is more than a conference. HearSay is more than a festival. HearSay is a community. HearSay is a family” (HEARSAY, ©2020).

o různé zvukové instalace na nečekaných místech, propojení místní komunity s audio tvůrci a podobně

- Irskou (Irish) – místopisné určení místa konání, které láká na irskou kulturu
- Horskou (Mountain) – exkluzivita prostředí
- Vesnici (Village) – nejedná se o anonymní velkoměsto  
(OH McIntyre 2019)

Během *HearSay* si na své přijdou audio tvůrci zaměřeni na velké spektrum odvětví. Cíleně uvádím „audio tvůrci“ namísto „rozhlasoví tvůrci“, neboť se jedná především o autory na volné noze tvořící podcasty, zvukové instalace, zvukové koláže a podobně, které se často na vlnách rozhlasu vůbec nevysílají. Proto by bylo chybné označit je za rozhlasové tvůrce – vždyť s rozhlasem mají pramálo společného. Vzhledem k uvedeným důvodům i Diarmuid McIntyre označuje tvorbu uvedenou na *HearSay* za „audio tvorbu“, nikoliv „rozhlasovou tvorbu“, což zohlednil i v názvu festivalu.

Pokud se návštěvníci *HearSay* chtějí vzdělávat v pojetí řemesla, mohou toho docílit během diskuzí s odborníky z celého světa. Jestliže chtějí pouze navázat kontakty, stát se členy audio komunity a zažít pocit „sounáležitosti“, i toho se jim na *HearSay* dostane – stejně jako mnoha rozličných performancí, natáčení, hudebních akcí a podobně. Proto přehlídku není možné označit čistě za konferenci, ani za festival, neboť je stále místem, kde se utužují pracovní vztahy, hledá se inspirace, vzdělává se. Návštěvníci sami vytvářejí kulturní obsah, nejsou pouhými konzumenty. Přesto však pro zjednodušení někdy *HearSay* v tomto textu označím jako festival.

V překladu z angličtiny znamená „hearsay“ něco, co se traduje – o čem se mluví, ale neexistují k tomu písemné podklady. V lidovém slovníku by se to dalo označit za „klepy“ nebo „drby“, zkratka něco, o čem „mi včera říkal soused“. Diarmuid McIntyre ale nechce název festivalu spojovat s výrazem „drby“, a proto si potrpí na to, aby se slovo psalo jako *HearSay* – tedy s velkými písmeny na začátku a uprostřed. Název totiž odkazuje k aktivitám „Hear“ (tedy „slyšet“) a „Say“ (tedy „mluvit“) – McIntyre tím chce poukázat na fakt, že zážitky často vznikají díky sluchovému zážitku recipienta, který pak informace předává dál ústně. „Nechtěli jsme, aby se jednalo o formální sezení v přednáškové místnosti, kdy lidé pasivně přijímají informace. Nejedná se o radio cinema.<sup>317</sup> Od počátku jsme měli taky jasně vymezeno, že v tomto případě neexistuje nic jako ‚publikum‘, všichni jsme tvůrci a navzájem se inspirujeme,<sup>318</sup> vysvětluje McIntyre (OH McIntyre 2019).

---

<sup>317</sup> Pojmem „radio cinema“ se myslí událost, kdy se lidé sejdou v poslechové místnosti a společně poslouchají audio pořad. Pokud je pořad v jiném jazyce než angličtině, k dispozici je většinou obrazovka, na kterou jsou promítány anglické titulky odpovídající tomu, co se děje ve zvuku.

<sup>318</sup> “We didn’t want it to be just formal sitting in the lecturing room where people just passively receive the information. It’s not a radio cinema style event. We were really clear right from the beginning that there is not such a thing as an audience too. All of us are producers and we inspire each other” (OH McIntyre 2019).

Účastníci *HearSay* skutečně nejsou chápáni jako publikum, protože se sami stávají přímými aktéry komunikace. Vzhledem k tomu, že v roce 2019 během čtyř dní trvání festivalu proběhlo přes 180 akcí na 19 různých místech ve vesnici (HEARSAY, ©2020), není možné, aby všichni návštěvníci viděli, slyšeli a zažili tytéž věci. Během setkávání v průběhu festivalu si tak účastníci vyměňují své zkušenosti a vzájemně si doporučují jednotlivé body programu, čímž se sami stávají tvůrci obsahu tohoto setkání pro ostatní. Návštěvníci navíc program sami vymýšlejí a přispívají do něj svými vstupy, tím se však budu zabývat dále v textu.

Dánská autorka Rikke Houd označila *HearSay* za „Woodstock v oblasti audia“<sup>319</sup> (HEARSAY, ©2020) a tento obrat se často objevuje také ve zpětné vazbě, kterou Diarmuid McIntyre od návštěvníků po konání každého ročníku obdrží.

*HearSay* neprobíhá pod záštitou žádné instituce, která by diktovala obsah či podmínky. Přesto je vznik *HearSay* pevně spjat s organizací Grey Heron Media, kterou založil Diarmuid McIntyre v roce 2007 (HEARSAY, ©2020). Grey Heron Media je malá produkční společnost, která se zaměřuje na výrobu rozhlasových a televizních pořadů na zakázku (například pro irskou RTÉ, pro regionální televize a podobně). Během prvních let existence společnosti byl v týmu Diarmuid McIntyre sám, v roce 2011 ale rozšířil jeho řady a přijal Mary McDonnell a Mairéad O'Connor (GREYHERON, ©2020). Ačkoliv se složení zaměstnanců od té doby proměnilo, stále platí, že Grey Heron Media je pouze malou společností – v dobách, kdy byl tým nejpočetnější, měl pouhé čtyři členy.

Délka festivalu *HearSay* je každý rok trochu jiná. V roce 2019 setkání proběhlo od 4. do 7. dubna, jednalo se tedy o necelé čtyři dny (HEARSAY, ©2020).

## 6.2 PRINCIPY HEARSAY

### 6.2.1 OBECNÉ

McIntyre chtěl vybudovat platformu vhodnou pro širokou škálu zájemců: „Věřím, že pokud něco děláte, měli byste se snažit dělat to nejlépe, jak umíte. My jsme věděli, že už ve světě existuje několik jiných audio festivalů, ale rozhodli jsme se zorganizovat nejlepší festival na světě. Ne v irském měřítku. Na světě“<sup>320</sup> (OH McIntyre 2019). Těžko říct, jestli se toto odvážné rozhodnutí skutečně naplnilo. Je nicméně jisté, že festival si jen za několik málo let své existence vybudoval velmi silnou reputaci a renomé jednoho z nejpůvodnějších setkání audio tvůrců z celého světa. „Dobře, nemusíme být nejlepší,

---

<sup>319</sup> “Woodstock for audio” (HEARSAY, ©2020).

<sup>320</sup> “I believe as you’re going to actually do something, you should do the very best version that you can. We knew there were some other audio festivals in the world. But we decided to do the best audio festival in the world. Not in Irish terms. In the world” (OH McIntyre 2019).

ale rozhodně nejvíce podmaniví, nejzajímavější. Podporovat zvědavost a inspirovat,<sup>321</sup> dodává McIntyre (OH McIntyre 2019).

Festival *HearSay* rozhodně vyvolává mnoho pozitivních reakcí, protože návštěvníkům nabízí mnoho příležitostí prezentovat svá díla v nečekaných prostorách a kontextech. Kdokoliv může své kreativní nápady realizovat na ulici, v autě, v restauraci, staré kapli nebo v lese – představivosti se meze nekladou. Na *HearSay* neexistuje pouze jeden způsob, jak věci dělat – je jich mnoho a žádný z nich není špatný. Na *HearSay* není nic nemožné. I vzhledem k tomu, že obsah *HearSay* je často závislý na tom, co se děje „teď“ a tady“ (například na tom, jak reagují místní obyvatelé, nebo co se účastníkům podaří natočit), je každý bod programu (i když se reprízuje) unikátní a neopakovatelný. Návštěvníci tedy často odcházejí s pocitem „byl jsem tam, zažil jsem to“ nebo „něco takového jsem nikdy předtím nezažil“ – výstupy na *HearSay* díky tomu dostávají punc něčeho vzácného a do jisté míry privilegovaného.

Fakt, že je festival otevřen takřka čemukoliv, s sebou nicméně nese také poměrně velkou organizační náročnost a vysoké požadavky na pořadatelský tým. I z toho důvodu někdy v kanceláři Grey Heron Media, kde tým sídlí, vládne chaos. Hlava *HearSay*, Diarmuid McIntyre, je navíc mikromanažerem,<sup>322</sup> čímž stěžuje práci jak sobě, tak svým podřízeným. Je pravda, že do řízení běhu festivalu je pravidelně zapojeno velké množství dobrovolníků, kteří potřebují dohled někoho zkušenějšího – McIntyre však (často zbytečně) lpí na osobní kontrole toho, zdali jsou správně distribuovány vstupenky, kolik lidí se přihlásilo na workshopy, jak jsou vyzdobeny jednotlivé prostory festivalu, jak si vedou dobrovolníci, jestli návštěvníci vyplňují formuláře a podobně, a tím ukrajuje ze svého času, který by měl věnovat své primární práci (jako je například vytvoření časového harmonogramu festivalu). Jeho chování je ovšem pochopitelné, neboť je v pravém smyslu „otcem“ festivalu – vše vymyslel a naplánoval, proto ho zajímá, jestli vše funguje, jak má. Zároveň je ale jeho přístup poněkud problematický v tom ohledu, že i když svému „festivalovému dítěti“ věnuje veškerou svou péči, nechce být veřejností vnímán jako „otcovská figura“ nebo někdo, koho si musí tvůrci předcházet, aby je pozval „na svůj festival“: „Trápí mě, že mě lidé vidí jako pohlavára, kterého musí přesvědčit k tomu, aby je pozval. Já takový nejsem,<sup>323</sup>“ tvrdí McIntyre (OH McIntyre 2019) a má pravdu – z vlastní zkušenosti mohu říct, že i když je zakladatelem jednoho z nejprestižnějších audio festivalů, stále je otevřený experimentům. „Už od začátku jsme chtěli dodržovat několik principů. Žádné jmenovky pro účastníky. Žádné hlavní hvězdy – ti tvůrci, kteří by za ně mohli být považováni, mohou klidně během některého bodu programu sedět

---

<sup>321</sup> “OK, we don’t need to be the best, but the most compelling for sure. To support the curiosity, to inspire” (OH McIntyre 2019).

<sup>322</sup> Mikromanažer je manažer, který velmi detailně a striktně řídí a kontroluje práci svých podřízených.

<sup>323</sup> “I worry about the fact that people see me as the commissioner who they have to persuade to invite them over to the festival. That’s not me” (OH McIntyre 2019).

vedle vás. Jedná se o místo pro experimenty, místo pro setkávání, přemýšlení a inspiraci,<sup>324</sup> míní Diarmuid McIntyre (OH McIntyre 2019).

Rozhodnutí nerozdávat návštěvníkům jmenovky je na přehlídkách podobného typu naprosto výjimečné, a *HearSay* se díky tomu opět přibližuje spíše festivalu než konferenci. Na konferencích totiž bývá běžné, že všichni zúčastnění nosí jmenovky, aby se mohli navzájem jednoduše zorientovat, kdo je kdo a jakou vykonává profesi. Posluchači audia (na rozdíl od konzumentů televizní tvorby) často neví, jak vypadá moderátor jejich oblíbeného pořadu, rozhlasový herec, který účinkuje v rozhlasovém dramatu, či celkově kdokoliv z tvůrčího týmu (režisér a podobně). Znají pouze hlas, který slyší z éteru a který může patřit vlastně komukoliv. U dokumentárních děl bývá časté, že dokumentarista posluchače pořadem provádí svým komentářem. Stejně často se ale stává, že se hlas tvůrce v pořadu vůbec neobjeví, protože pracuje pouze se stříhem výpovědí svých respondentů. Posluchači tak znají pouze jméno tvůrce, ale netuší, jak vypadá, ani jaký má hlas. Diarmuid McIntyre ovšem nesouhlasí se škatulkováním na základě „slavného jména“. Chtěl předejít tomu, aby se přítomní tvůrci nejdříve dívali kolegům na jmenovky a podle profese a jména se rozhodovali, jestli s daným člověkem chtějí komunikovat, nebo ne. Zároveň tím chtěl zabránit automatické adoraci slavných tvůrců a bázlivosti těch, kteří by je podle jména poznali a styděli by se pak s nimi mluvit. McIntyre zkrátka rází teorii, že na *HearSay* si jsou všichni rovni, nikdo by se nad nikoho neměl povyšovat a nikdo by se neměl bát říct svůj názor. A navíc – jaké je to překvapení, když po několika šálcích čaje zjistíte, že člověk, se kterým si už několik hodin povídáte, je ve skutečnosti producent vašeho oblíbeného podcastu!

Jedno z takových setkání se přihodilo například v roce 2017, kdy americký tvůrce Alexander Charles Adams na festivalu potkal svůj velký audio vzor – Kaitlin Prest: „Včera v noci jsem zažil nejlepší setkání svého života, potkal jsem totiž Kaitlin Prest. Její tvorba pro mě byla hodně důležitá v těžkých obdobích mého života – ale taky v některých šťastných obdobích. Nikdy mě nenapadlo, že ji jednou potkám osobně a budu mít možnost jí říct ‚Ahoj, tohle se mi stalo, když mi bylo šestnáct let. Tehdy jsem poslouchal vaše pořady a díky nim jsem si uvědomil, že nejsem sám‘“<sup>325</sup> (VIMEO, ©2020).

„Když pracujete jako tvůrci audia a podcastů v USA, snadno se ocitnete v jakési bublině očekávání toho, jak by pořady měly znít, jaký typ příběhů se zpracovává a kdo je má vyprávět. Jedna z věcí, kterou mám na *HearSay* nejraději, je setkání s kolegy z celého světa, kteří vytváří skvělé věci odlišné od toho, co tvořím já sám. Na konferencích většinou nevidíte mnoho objímání, lidi se většinou zdraví potřesením ruky a zkoumáním

---

<sup>324</sup> “We wanted a couple of principles that were there right from the off. No name budgets for people. No headliners – anybody who feels like that is just likely to be sitting in the next event next to you. It is a place of experimentation, a place of coming up, thinking right from the off and inspiration” (OH McIntyre 2019).

<sup>325</sup> “Last night I had the biggest crash of my life with Kaitlin Prest. Her radio has been important to me in very, very dark points of my life – and also in some very joyful points. And I never ever thought that I would meet her in person and to have a chance to say ‘Hey, this crazy thing happened to me when I was sixteen and I listened to something that you made and it made me realize that I wasn’t alone’” (VIMEO, ©2020).

jmenovek. Tady to spíše funguje tak, že k sobě lidé přijdou a řeknou: ‚Právě jsem slyšel vaši práci, nevím, kdo jste, ale chci vám říct, jak moc inspirující váš pořad byl‘;<sup>326</sup> zhodnotil rozdíl mezi *HearSay* a jinými konferencemi americký podcaster Eric Nuzum, viceprezident platformy Audible (VIMEO, ©2020).

## 6.2.2 VSTUPENKY

První ročník *HearSay* byl pro všechny účastníky zdarma. McIntyre si uvědomoval, že bude náročné pro zbrusu novou akci v oblasti audia, která se koná v neznámé vesnici v Irsku, vůbec sehnat dostatek účastníků – natož aby po nich chtěl ještě peníze. Zájem o tvorbu audia je specifický a komunita audio tvůrců je ve srovnání s jinými komunitami poměrně malá, proto se nedala předpokládat masová účast jako například na hudebních festivalech. Návštěvníci si tak audio hody v irské vesnici užili zdarma.

V roce 2019 ale McIntyre uznal, že náklady na organizaci festivalu jsou již příliš velké a je potřeba ho financovat i z jiných zdrojů než od sponzorů a z vlastních finančních prostředků. Přesto nechtěl návštěvníky *HearSay* finančně zatížit příliš, neboť věděl, že na *HearSay* často jezdí tvůrci na volné noze, kteří si účast platí sami (a nedostávají příspěvky od instituce, pro kterou pracují, jak to bývá například u zaměstnanců rozhlasu či televize). Proto McIntyre vytvořil několik druhů vstupenek – kromě plné platby za lístek mohli zájemci zaplatit jen tolik, kolik chtěli, nebo kolik si mohli dovolit.<sup>327</sup>

Ti, kteří Diarmuidovi McIntyrovovi zašlou svůj nápad a jsou nakonec vybráni do finálního programu *HearSay*, obdrží částečně nebo plně (záleží na mnoha aspektech) proplacené letenky do Kilfinane a zajištěné ubytování v luxusních apartmánech poblíž městečka či u místních obyvatel. Všichni návštěvníci navíc mají možnost do Kilfinane přijet s až několikátýdenním předstihem, a pokud chtějí kreativně tvořit, McIntyre jim vždy vyjde vstříc a pomůže se zajištěním ubytování či technického vybavení.

Díky tomu, že McIntyre poměrně velkoryse nabízí proplacení letenek i ubytování tvůrcům z různých koutů světa, kteří se angažují v programu, se pravidelně najdou tací, kterým na programu tolik nezáleží, ale chtějí si udělat především výlet do Irska. Tito se často navíc chtějí v programu objevit jen kvůli zdánlivému navýšení jejich renomé díky

---

<sup>326</sup> “When you work in audio and podcasting in the USA it is very easy to feel like you are in a bubble of ‘this is what things sound like, this is the type of stories that are told and this is the people telling them’. One of the things I love about *HearSay* is meeting colleagues from all over the world who do great things which sound very different to what I do. You don’t see as much hugs on the conferences normally, it is more handshakes and people looking at your name tags. But here it is more like: ‘I’ve just heard your work and I don’t know who you are, but I want you to know how inspiring your work is’” (VIMEO, ©2020).

<sup>327</sup> Vstupenka na celý festival *HearSay19 Multi-day All Event “Immerse” Pass* stála 197 eur. Třetina veškerých lístků pak byla prodána pod názvem *HearSay19 Give Only what you can afford Immerse Passes* – návštěvníci mohli zaplatit pouze tolik, kolik chtěli (kolik si mohli dovolit) v rozmezí od 30 do 170 eur. Dále se návštěvníci mohli zaregistrovat jako dobrovolníci, kteří pomohou s chodem festivalu – pak vstupenku dostali zdarma. Diarmuid McIntyre tím chtěl umožnit vstup na festival i těm, kteří si nemohou dovolit vycestovat do Irska na vlastní náklady a zakoupit vstupenku za plnou cenu (HEARSAY, ©2020).

prezentaci na slavném festivalu. McIntyre se snaží podobné adepty vyřazovat z výběru, neboť *HearSay* nemá fungovat jako cestovní kancelář a platforma pro zvyšování ega, nýbrž jako vzácné setkání zájemců o kreativní audio. Před začátkem *HearSay* vždy McIntyre se všemi lidmi, kteří chtějí prezentovat své projekty, aktivně komunikuje a snaží se odhalit jejich skutečné motivace k účasti na festivalu.

Speciálním druhem vstupenek byly také vstupenky pro dobrovolníky, kteří do Kilfinane přijeli z různých koutů světa, aby pomohli s organizací festivalu. Nemuseli za vstupenky platit nic, nicméně museli odpracovat určitý počet hodin během celé přehlídky. Ačkoliv nikdo z dobrovolníků ani účinkujících nedostal zapláceno, náklady na *HearSay* 2019 byly (vzhledem k proplácení cestovního a ubytování) velmi vysoké. V roce 2019 si to ale McIntyre mohl dovolit díky silnému sponzoringu (což se stalo historicky poprvé, neboť v roce 2014 většina oslovených organizací sponzorství *HearSay* odmítla).<sup>328</sup> Festival navíc navázal spolupráci také s dalšími festivaly z umělecké sféry. Přesto po odečtení všech nákladů nebyl *HearSay* výdělečný – sponzorství a výdělek na vstupenkách pokryly právě jen náklady festivalu. V roce 2019 přijelo do Kilfinane přes pět set návštěvníků (což poměrně silně kontrastovalo s běžnou populací Kilfinane, která čítá něco málo přes sedm set obyvatel) a *HearSay* byl kompletně vyprodán již několik měsíců před termínem konání.

„Mám pocit, že stejně jako se mi kdysi zdál velmi vzdálený americký festival *Third Coast* a já jsem snil o tom, že bych se do Chicaga jednou podíval, působí dnes *HearSay* na lidi z Ameriky a Austrálie. Je to něco podobného, jako byste byli fotbalovými fanoušky. Dovedu si představit, že v Číně je někdo, kdo fandí Manchesteru United a sní o tom, že se jednou vydá do Británie,“<sup>329</sup> směje se Diarmuid McIntyre proměně perspektivy (OH McIntyre 2019).

### 6.2.3 HISTORIE

První ročník *HearSay* proběhl v listopadu 2014, kdy se do Kilfinane sjelo kolem 140 audio tvůrců z celého světa. Diarmuid McIntyre chtěl ostatním tvůrcům představit irskou tvorbu a především místo, kde sám žil – Kilfinane. „Internacionalizace audio tvorby je pro Iry těžká, neboť náš přízvuk je silný, témata specifická a od té doby, co lidé mohou

---

<sup>328</sup> Mezi sponzory v roce 2019 patřily tyto organizace: Ballyhoura Development, The Arts Council, Broadcasting Authority of Ireland, BBC Sounds, Grey Heron Media, Limerick City, County Council/Limerick Arts Office, In The Dark, AIR, Limerick Institute of Technology, Ballyhoura Failte, Failte Ireland, KCRW-IPP, RTE Supporting the Arts.

<sup>329</sup> “I feel like before I thought of an American *Third Coast Festival* as something very far away and I dreamt that one day I would go to Chicago, but now people from America or Australia feels the same way about *HearSay*. It is like if you’re a football fan. I could imagine that there’s people in China who support United and dream about visiting the UK one day” (OH McIntyre 2019).

volně poslouchat tvorbu z celého světa, je pro naše tvůrce těžší být viděn jako součást mezinárodního společenství,<sup>330</sup> tvrdí McIntyre (OH McIntyre 2019).

Na první ročník *HearSay* přijeli účastníci z jedenácti různých států. McIntyre chtěl, aby byly všechny země a kontinenty zastoupeny přibližně stejnou měrou. „Snažili jsme se postavit most mezi Severní Amerikou a Evropou. V té době existovaly akce jako *Third Coast*, ale když jsem se tam byl loni podívat, přítomno bylo 800 návštěvníků – a z toho pouze 47 Evropanů. To není silný mezinárodní přesah. A na přehlídkách, jako je IFC nebo *Prix Europa*, je mezinárodní přesah ještě menší, jelikož jsou stále zaměřené především na Evropu,<sup>331</sup> vysvětluje svůj záměr McIntyre (OH McIntyre 2019).

Jednou z inspirací pro založení festivalu byla nominace Limericku na titul národního města kultury,<sup>332</sup> který město později skutečně obdrželo (LIMERICK, ©2020). V rámci nominace bylo možné požádat o grant na projekty spojené s kulturním rozvojem města a hrabství Limerick, proto se Diarmuid McIntyre se svými kolegyněmi v Grey Heron rozhodl zkusit štěstí a požádat o peníze na první ročník *HearSay*. „První rok jsme neměli žádný harmonogram. Oslovili jsme ale pár tvůrců, se kterými jsme se chtěli potkat a popovídat si, například Alana Halla.<sup>333</sup> Zeptali jsme se ho, jestli by přijel, kdybychom takovou akci zorganizovali, a on řekl, že ano. Měli jsme tedy seznam tvůrců, kteří byli pro, a my pak o půlnoci, kdy byl deadline odeslání přihlášky, uvažovali, co se stane, když grant nedostaneme. Pojilo se to s velkými finančními závazky – ubytování, letenky, platba tvůrcům za to, že přijedou. Ale rozhodli jsme se, že festival uděláme, ať se stane cokoliv. Členové grantové komise však nechápali, proč by měl kohokoliv zajímat zvuk a kreativní práce s audiem, takže jsme nakonec z grantu nedostali ani korunu,<sup>334</sup> vzpomíná na impulzivní začátek Diarmuid McIntyre (OH McIntyre 2019).

---

<sup>330</sup> “The internationalization of audio feels like it’s actually harder in Ireland, because accents are strong, stories are specific and as people can suddenly now listen to audio from all over the world, it’s harder for makers in Ireland to be seen as part of that international grouping” (OH McIntyre 2019).

<sup>331</sup> “We were trying to build a bridge between North America and Europe. There were events like *Third Coast* in that time but when I went there last year, there were 800 people with only 47 Europeans. But that’s not a strong international twist. In places like IFC or *Prix Europa* they have even smaller international twist because it is still very European focused” (OH McIntyre 2019).

<sup>332</sup> V roce 2014 dostal Limerick titul National City of Culture. Jedná se o podobné ocenění jako European City of Culture (evropské město kultury), avšak v národním měřítku. Limerick byl prvním městem vůbec, které toto ocenění obdrželo. S cenou souviselo zapojení Limericku do různých kulturních aktivit a programů na zlepšení podmínek rozvoje kultury i do budoucích let (LIMERICK, ©2020).

<sup>333</sup> Alan Hall je zakladatel britské produkční společnosti Falling Tree Productions. V oblasti audio tvorby se pohybuje již od roku 1990 a během této doby obdržel velké množství ocenění za své dokumenty a hudební produkce.

<sup>334</sup> “We had no schedule in the first year. But we asked a couple of people that we wanted to meet and have conversations with, for example Alan Hall. We asked him if he would come if we would organize something like that, and he said yes. So we had a list of people who were up for doing it. And then at midnight, the



Absence peněz z grantu znamenala nemalou komplikaci při organizaci prvního ročníku *HearSay*. Tato akce totiž není financována žádným jiným grantem, nemá podporu EBU jako například *Prix Europa* či IFC. Finanční stabilita tak není žádnou jistotou. McIntyre a jeho tým obdržel na realizaci projektu 5 000 eur od BAI,<sup>335</sup> zbytek musel financovat z vlastních zdrojů. Diarmuid McIntyre se rozhodl z přidělených peněz zaplatit letenky do Irska pro řečníky z různých zemí a kontinentů. Domníval se, že jinak by nikdo nepřiletěl – vždyť i tak byla jeho nabídka krátkého pobytu v malém irském městečku za účelem setkání nad kreativními formami audia poměrně troufalá. Postupně potvrdil všechny předem oslovené řečníky, kteří začali zprávu o *HearSay* šířit dál.

Mezitím se McIntyre se svými kolegyněmi Mary McDonnell a Mairéad O'Connor snažil zajistit potřebné prostory, letenky a podobně, nicméně při tom se věnovali také své primární tvůrčí práci pro Grey Heron Media – plánování *HearSay* proto probíhalo převážně po večerech a ve volném čase. Práce na *HearSay* fungovala na dobrovolnické bázi, nebyla placená, všichni se jí věnovali jen proto, že chtěli. McIntyre uvedl, že po skončení *HearSay 2014* byli všichni tři hlavní organizátoři nesmírně vyčerpaní, neboť i když festival neměl zdaleka taková měřítká, jako má dnes (přijelo pouze 140 návštěvníků a program probíhal jen ve čtyřech lokacích, zatímco v roce 2019 se *HearSay* zúčastnilo přes 550 lidí a program probíhal na sedmnácti místech), tříčlenný tým (za pomoci mnoha dobrovolníků) musel vynaložit veškerou snahu, aby vše proběhlo hladce – a nedostal za to žádnou finanční odměnu.

Vzhledem k množství práce, kterou s sebou organizace *HearSay* nesla, se Diarmuid McIntyre při druhém ročníku v roce 2015 rozhodl financovat pomocníky z prostředků Grey Heron Media. Tým byl stále stejný, rozdíl spočíval v tom, že se organizaci festivalu nevěnoval pouze ve svém volném čase (i když i tyto chvíle někdy opět nastaly), ale rovněž v pracovní době pro Grey Heron. Ani tato taktika se bohužel neosvědčila, neboť na konci druhého ročníku byli nejen všichni naprosto vyčerpaní, ale finanční výdaje málem zruinovaly Grey Heron. Společnost totiž sice platila za práci na *HearSay*, avšak tým ve složení McIntyre, McDonnell a O'Connor neměl v průběhu příprav festivalu čas vyřizovat zakázky pro Grey Heron, a proto společnost nevykazovala žádnou výrobu a příjmy. „Zdálo se, že je všechno špatně. Bylo to velmi těžké a děsivé,“<sup>336</sup> hodnotí zkušenost McIntyre (OH McIntyre 2019).

Zatímco první ročník Diarmuid McIntyre z velké části financoval z vlastní kapsy, druhý ročník pokryly finance Grey Heron Media, avšak téměř za cenu krachu společnosti.

---

application deadline, we were thinking what happens if we don't get the funding. Because there were these big financial commitments – accommodation, plane tickets, pay these artists to come... But we decided to do the festival no matter what. But the people couldn't quite get why anybody would be interested in sound or creative audio, so they didn't fund it, not a penny” (OH McIntyre 2019).

<sup>335</sup> BAI je zkratka pro *The Broadcasting Authority of Ireland*. Jedná se o úřad zřízený v roce 2009, který reguluje a financuje veřejnoprávní i komerční vysílání v Irsku (BAI, ©2020).

<sup>336</sup> “Everything felt wrong. It was really tough. It was scary” (OH McIntyre 2019).

Naprosté pracovní vytížení navíc šlo proti původnímu záměru, který McIntyre měl. „Tím, že jsme byli i během festivalu neustále zavření v kanceláři a sestavovali program, jsme se vůbec nepotkávali s našimi hosty, nepovídali si – což ale byl původní účel *HearSay*. Cítil jsem se jako člověk, který uvízne v kuchyni, když musí hostit hosty na své vlastní party,“<sup>337</sup> přibližuje svůj zážitek McIntyre (OH McIntyre 2019). I proto se tým rozhodl si odpočinout a uspořádat další ročník *HearSay* až za dva roky.

*HearSay 2017* už existovalo jako samostatná nezávislá organizace bez podpory Grey Heron Media. Ba co víc, McIntyre zavedl pravidlo, že nikdo z Grey Heron nesmí zároveň pracovat pro *HearSay*. To se nedařilo úplně dodržet už jen kvůli tomu, že sám McIntyre pracoval pro obě. Postupně se tedy stanovilo jiné pravidlo, a sice že McIntyre bude mít pracovní „dny *HearSay*“ a „dny Grey Heron“ – a v těchto dnech se bude věnovat pouze jednomu, nebo druhému. Mairéad O’Connor v roce 2017 opustila Grey Heron a na její místo nastoupil Daniel Clancy, který se společně s Mary McDonnell naplno věnoval práci pro společnost. Na pomoc při plánování *HearSay* si McIntyre najal na krátkodobé smlouvy několik externích zaměstnanců. Ti však pomáhali pouze v období několika měsíců před festivalem. Zbytek času na *HearSay* pracoval McIntyre sám. Ani to však nebylo ideálním řešením a způsobilo to jistou frustraci organizačního týmu.

Z organizačního hlediska se během každého ročníku *HearSay* vlastně hledala nová cesta, která by umožnila hladký průběh festivalu a zmenšila vytížení Diarmuida McIntyry i dalších zaměstnanců Grey Heron Media.

Ani v roce 2019 nebyl model ideální, nicméně fungoval zřejmě zatím nejlépe ze všech ročníků. McIntyre ke spolupráci opět přijal několik externistů na krátkodobé smlouvy. Velkou část práce jsem navíc odvedla i já, neboť jsem do organizačního týmu *HearSay* nastoupila na půlroční stáž a stala jsem se pravou rukou Diarmuida McIntyry. Hladký průběh festivalu se zkomplikoval tím, že McIntyre se z osobních důvodů nemohl plně věnovat své práci<sup>338</sup> – což znamenalo více práce pro mě a mnoho nocí strávených v kanceláři. Daniel Clancy a Mary McDonnell během příprav festivalu pracovali na věcech pro Grey Heron a do organizace *HearSay* se zapojili až v posledních týdnech před konáním festivalu.

Festival *HearSay* je stále závislý na práci dobrovolníků a pomoci lidí, kterým na celé akci záleží. I když má dnes již velké renomé a po finanční stránce větší jistotu podpory sponzorů a podobně, stále by nemohl fungovat, nebýt nadšenců, kteří přijedou do Irska a ve svém volném čase se podílejí na organizaci tohoto mezinárodního setkání. Zařízení ubytování, programu, stravování, komunikace, dopravy a dalších logistických

---

<sup>337</sup> “Because of our work – we were all the time closed in our office planning things – we didn’t meet up with our guests at all, we didn’t have conversations, which was the main purpose of *HearSay*. I felt like a person ‘I’m stuck in the kitchen at the party I’m sort of hosting’” (OH McIntyre 2019).

<sup>338</sup> Otec Diarmuida McIntyry byl několik měsíců těžce nemocný a McIntyre se o něj musel starat. Otec zemřel přesně týden před konáním *HearSay*.

záležitostí pro více než 550 návštěvníků<sup>339</sup> je totiž nesmírně složitou záležitostí. Pro externí pracovníky byly vytvořeny krátkodobé specializované pozice, jejichž náplní bylo rozplánovat a zajistit ubytování pro návštěvníky, vytvořit harmonogram pro dobrovolníky, zajistit technické zázemí celé akce, zařídit letenky pro účinkující, vytvořit reklamní materiály a tištěný program a celkově pomoci zajistit velké množství věcí, bez kterých by *HearSay* nebylo možné pořádat.

První ročník *HearSay* proběhl v listopadu 2014, druhý přesně o rok později, tedy v listopadu 2015. V rámci udržitelnosti festivalu se ale McIntyre rozhodl rozvolnit každoroční pravidelnost a udělat z *HearSay* akci konající se co dva roky. První dva ročníky navíc ukázaly, že původní listopadové datum konání není kvůli počasí ideální – a to i vzhledem k tomu, že se velká část festivalu odehrává venku nebo v nezaizolovaných prostorách (například ve starém kostele), kde je v tomto ročním období opravdu velká zima. Třetí ročník tedy proběhl v září 2017. Počasí v Irsku je nicméně vrtkavé a ani v září nebylo nejlépejší. Čtvrtý ročník v roce 2019 se tedy konal v dubnu. Termín byl spojen s termínem konání IFC. Počasí se osvědčilo, i když dva dny před začátkem akce sněžilo. Pátý ročník je naplánován na duben 2021 a vzhledem k pandemii nemoci COVID-19 proběhne kompletně v online podobě (díky čemuž se McIntyre alespoň nebude muset obávat komplikací způsobených počasím).

Chystaný virtuální ročník *HearSay* nese podtitul *Homefires* (v doslovném překladu *Domácí požáry* - ale nejedná se o požáry v pravém smyslu, pouze o vzplanutí kreativity) a jeho program momentálně vzniká. McIntyre ve spolupráci se mnou (neboť má půlroční stáž vyústila v pravidelnější placenou spolupráci nad rámec stáže) zveřejnil klasickou výzvu pro všechny zájemce, kteří se chtějí nějak podílet na tvorbě obsahu festivalu (participací účastníků na programu *HearSay* se více zabývám v podkapitole *Náplň festivalu*). Tentokrát ovšem musí zájemci přijít s nápady na online program a McIntyre zdůraznil, že nestojí o klasické diskuze přes komunikační kanály nebo pouštění si pořadů po internetu. Chce, aby program *Homefires* byl bohatý a netradiční – aby byl zachován pocit propojení komunit, aby návštěvníci nemuseli celý festival sedět před obrazovkou, ale kreativně tvořit, nebo se třeba procházet při poslechu audia. Uvidíme, jestli se povede online verzi za těchto podmínek uskutečnit, a zda bude i tento ročník *HearSay* opět nezapomenutelný.

#### 6.2.4 NÁPLŇ FESTIVALU

Podle Diarmuida McIntyry se *HearSay* zaměřuje na „kreativní audio“. Co to ale je? Není snad každé audio kreativní?

---

<sup>339</sup> V roce 2019 se *HearSay* zúčastnilo kolem 550 návštěvníků. Přesně se jednalo o 425 lidí, kteří nebyli z Kilfinane, a 125 z Kilfinane a okolí. Během festivalu proběhlo také několik akcí, na které měli přístup i neregistrovaní návštěvníci, finální číslo je tedy ještě o něco vyšší. Z počtu 425 návštěvníků, kteří pocházeli odjinud než z Kilfinane a okolí, bylo 80 % ze zámoří.

Stejně jako na poli audiovizuální, výtvarné či hudební tvorby se i na poli audio tvorby obecně pořádá několik různých konferencí a přehlídek. Neznamená to ale, že tyto přehlídky obsáhnou celé spektrum audio tvorby ve všech jejích možnostech a variacích – to by totiž ani nebylo možné. Stejně jako existují festivaly zaměřené pouze na hororové filmy nebo seriály, i v audio oboru se jednotlivé festivaly zaměřují na jedno téma, které se stává centrem pozornosti. Audio byznys zahrnuje tvorbu zpravodajství, reportáží, vysílání koncertů, kanály zaměřené na populární hudbu, dramatickou tvorbu a mnoho dalšího. Tvorba kreativního obsahu s dokumentárním charakterem je jen malým střípkem toho, co na poli audia vzniká – a právě na ten se festival *HearSay* specializuje (i když dokumentární podstata vlastně není podmínkou účasti).

*HearSay* je stále poměrně mladou událostí s teprve několikaletou historií. V době založení *HearSay* již existovalo několik jiných mezinárodních audio přehlídek, některých soutěžních, jiných nesoutěžních – jako například *IFC*, *Prix Europa*, *Prix Italia*, *Third Coast*, *Prix Marulić* a podobně. Nabízí se tedy otázka, proč měl Diarmuid McIntyre potřebu zakládat novou platformu pro audio tvůrce. „Cítil jsem, že na tyto konference někdo jako já, nezávislý tvůrce pracující mimo hlavní město malého státu a pouze v malém týmu, nepatří. Bylo mi jasně řečeno, že *Prix Italia* je určena především pro zaměstnance rozhlasu. Nemohl jsem tam ani přihlásit svou tvorbu, neboť soutěžní díla mohla být přihlášena pouze oficiální stanicí, nikoliv autorem na volné noze. Abych byl upřímný, o *Prix Europa* jsem toho vlastně tolik nevěděl. A taky mě tehdy nezajímala ocenění. A když jste se podívali na program *Third Coast*, zjistili jste, že tam téměř nikdo, kdo nepocházel z Ameriky, nikdy ani nepřednášel – kromě Petera Leonharda Brauna. A taky to bylo tak daleko – *Third Coast* působilo jako vysněné a nedosažitelné místo,<sup>340</sup> vysvětluje svou motivaci Diarmuid McIntyre (OH McIntyre 2019).

I když dle svých slov McIntyre tehdy neměl soutěžní ambice, v roce 2013 se svým týmem pro irskou národní stanici RTÉ vytvořil pořad *Take no more (Už to nebudeme dáte snášet)*, se kterým byl nominován na několik festivalů, kam byl také vyslán jako zástupce týmu. Zde poznal i další audio tvůrce a pochopil, že nejen on se na již existujících audio přehlídkách necítí „ve své kůži“. To mu vnuklo myšlenku, že by mohl založit vlastní platformu pro nezávislé tvůrce.

Obsah *HearSay* a jednotlivé části programu jsou realizovány samotnými účastníky. Několik měsíců před začátkem *HearSay* mají zájemci možnost poslat McIntyrově koncepty svých potenciálních příspěvků do programu. Ten si pečlivě projde všechny návrhy, jejichž množství každým rokem stoupá, a poté z nich sestaví program

---

<sup>340</sup> “I felt like somebody like me, an independent producer working outside of the capital city of a small country and in a small team, didn’t actually belong in those conferences. I was clearly told that *Prix Italia* is mainly for broadcasters. I wasn’t even allowed to enter my work because only the broadcaster was allowed participating in *Prix Italia*, not a freelancer. I didn’t know much about *Prix Europa*, to be honest. I wasn’t into prizes at the time. And when you looked at the program of *Third Coast*, you’d see almost nobody outside America ever even spoke there – except of Peter Leonhard Braun. And it was so far away – *Third Coast* was like a dream place” (OH McIntyre 2019).

tak, aby byl co nejpestřejší. Zastoupeny jsou v něm přednášky klasického charakteru, ale také zvukové procházky, audio instalace, nahrávací seance v rámci nichž účastníci *HearSay* natáčejí s místními obyvateli, a mnoho dalšího. Kdybychom si připravili Vennův diagram, ve kterém by jednotlivé kruhy symbolizovaly rozhlasové featury, podcasty, filmy, filmovou hudbu, soundart, zvukové instalace, performance a mnoho dalšího a zároveň irskou, britskou, americkou, australskou, skandinávskou kulturu a podobně, *HearSay* by bylo místem, ve kterém se všechny kruhy protnou.

Tím, že je program sestaven z nápadů samotných účastníků – specialistů z různých oblastí –, jsou jeho jednotlivé části každý rok odlišné a nic se neopakuje. Neexistují žádné hranice toho, co se smí – každý může přijít s originálním nápadem, a pakliže to situace alespoň trochu umožňuje, nápad se zrealizuje. Důležité je pouze chtít experimentovat, navzájem se inspirovat a nekopírovat to, co už někdy někde vzniklo – ať už na jiné konferenci nebo festivalu. Recyklace již jednou použitých přednášek je zakázána. „Jde o to vytvořit rámec, ale pak dát lidem kompletní volnost, co se týče formy a obsahu. Potřebuješ muzikanty? Máš je mít. Potřebuješ na tom pracovat už dva týdny před začátkem festivalu? Máš to mít. Cokoliv, co člověk potřebuje, můžeme zajistit – v rámci jeho vlastních organizačních schopností,“<sup>341</sup> vysvětluje Diarmuid McIntyre (OH McIntyre 2019).

Jak jsem již zmínila dříve, účastníci *HearSay* nejsou chápáni jako publikum, protože se sami stávají aktéry. Fakt, že je obsah festivalu tvořen přímo jeho účastníky, jen potvrzuje, že neexistuje dělení na „účinkující“ a „pasivní diváky“. Ti, kteří se podílí na programu, vzápětí sedí na židli a sledují přednášku svého kolegy. Všichni společně vytváří živý obsah celé akce, která by se dala označit za přehlídku „tvůrců pro tvůrce“, ale vlastně ne zcela. Jádro festivalu totiž netvoří pouze audio tvůrci, ale také místní obyvatelé, kteří celou akci umožňují zapůjčením prostor, rekvizit, pomocné síly i svých vlastních hlasů. Jedná se tedy spíše o setkání komunit. Velká část programu je sice přístupná pouze po zakoupení vstupenky (kterou si ale může koupit kterýkoliv zájemce), některé výstupy v rámci *HearSay* (instalace, performance) jsou však otevřeny komukoliv, kdo jde zrovna kolem.

Podle Pernille Iversen, skandinávské studentky, která na *HearSay 2019* prováděla výzkum o angažovanosti místní komunity při konání festivalu,<sup>342</sup> jsou bohužel zdejší obyvatelé nedostatečně informováni o možnostech spolupráce s festivalem, či prostě jen o tom kde co mohou vidět. V důsledku toho pak vzniká napětí mezi účastníky festivalu a místní komunitou. Někteří obyvatelé si potřebné informace dohledali online, bohužel

---

<sup>341</sup> “It’s about enabling a frame in which then you give to people complete freedom for form and content. You need musicians? You got them. You need two weeks to work on it beforehand? You have it. Whatever a person needs within the limits of his organizational capacity, we enable it” (OH McIntyre 2019).

<sup>342</sup> Výzkum Pernille Iversen „HearSay – An audio village? How did the people of Kilfinane feel about Hearsay Festival 2019?“ je k dispozici v osobním archivu autorky nebo Diarmuida McIntyry.

i zde narazili na nedostatek internetového obsahu, který by mohli šířit, či který by jim nabídl ucelené odpovědi (Iversen 2019: 9).

K této problematice se mohu vyjádřit z vlastní zkušenosti, neboť jsem na *HearSay 2019* působila v organizační týmu a ve většině případů jsem internetový obsah vytvářela právě já. Kompletní program festivalu byl bohužel dokončen pouhé dva dny před jeho zahájením (o čemž pojednávám také v podkapitole *Program HearSay 2019*), proto nebylo možné na sociálních médiích v dostatečném předstihu připravit obsah k propagaci. Extrémně náročná logistika kolem organizace festivalu navíc ležela na bedrech Diarmuida McIntyra (který se soustředil především na dokončení programu a primární plánování) a pak mých (která jsem se snažila hasit vznikající požáry – od emailů, pozdních registrací, přes tvorbu webových stránek, propagačních videí, ubytování a další logistiku). Propagaci festivalu na sociálních médiích pak měli za úkol různí dobrovolníci, ale ti se svého úkolu bohužel zhostili až během konání akce – především se jednalo o pořizování fotografií a videí.

Mediální komunikace je celkově slabinou *HearSay*. Diarmuid McIntyre vzhledem ke své vytíženosti prací pro Grey Heron Media nezvládá plnit internetové stránky a sociální sítě festivalu informačním obsahem, nebo tak činí s velkým zpožděním. Proto se třeba informace o *HearSay Prize 2020* na stránkách objevily až v lednu (s tím, že uzávěrka pro ten ročník byla plánována na březen), a i když se v důsledku koronavirové krize uzávěrka posunula o půl roku, ještě v květnu 2020 na stránkách stále byla zveřejněna zpráva o březnovém termínu.

I když tedy McIntyre nechce, aby se festival *HearSay* spojoval s anglickým výrazem „hearsay“ – tedy něčím, o čem se mluví, ale neexistují k tomu písemné podklady, podoba festivalu vlastně tomuto pojmu velmi odpovídá. O setkání audio tvůrců v malé irské vesnici se totiž v mezinárodních kruzích traduje mnoho historek a velké procento účastníků do Kilfinane přijíždí pouze proto, že jim festival doporučil jejich známý.<sup>343</sup> „Písemné podklady“ přehlídky jsou nicméně nedostačující (ať už se jedná o internetové stránky nebo propagační materiály v průběhu festivalu). I přesto ale festival funguje a stále roste.

Jednou z největších slabin *HearSay* je nedostatek lidí, kteří by si rozdělili jednotlivé úkoly mezi sebe. Důvodem je absence trvalých zaměstnanců *HearSay* – všichni organizátoři se práci věnují vlastně na dobrovolnické bázi (i když někteří dostanou zapláceno v rámci jiného úvazku či vstupenkou na festival). Ačkoliv se každý ročník nějakým způsobem dotáhne do zdárného konce, všichni, kteří se na něm podílejí, jsou poté extrémně vyčerpaní a přepracovaní, neboť musí řešit velké množství různých problémů v mnoha oblastech. I když tedy na *HearSay 2019* existovalo oficiální rozdělení pozic (Mary McDonnell – výzdoba a dohled nad jednotlivými stanovišti, Daniel Clancy a Greg McNamara – technika, Nikki Martin – organizace dobrovolníků, Kate Landers –

---

<sup>343</sup> Podle Diarmuida McIntyre se v roce 2019 60 % nově přichozích návštěvníků o festivalu dozvěděla díky doporučení někoho, kdo se *HearSay* zúčastnil již v minulosti.

ubytování, Dave Santorum-Crespo – vizuál akce, sestra Patricia Coughlan – organizace dobrovolníků z místní školy, Emer Casey – tvorba online obsahu, Tereza Reková – organizace, komunikace, tvorba online obsahu, Diarmuid McIntyre – supervize nad vším zmíněným), mnoho úkolů se prolínalo a mnoho jich bylo splněno až na poslední chvíli či nedokonale. V takových okamžicích jsem většinou musela zasáhnout já nebo Diarmuid McIntyre. Lze také jednoduše vyrozumět z výčtu jmen, že organizační tým je pro akci podobného formátu skutečně příliš malý – a navíc všichni zmínění se do práce zapojili pouze na částečný úvazek jen několik týdnů před termínem konání – své pozice opět opustili po skončení festivalu. Zbýlý čas jsme danou práci řešili pouze já a McIntyre, v důsledku čehož nastal (nejen) problém, který zmínila Iversen – nedostatek informovanosti místního publika. I když jsme se s McIntyrem snažili komunitu informovat o blížící se akci různými online dotazníky či výlepem amatérských plakátků po městě, nestačilo to pro kompletní předání všech potřebných informací cílové skupině.

Některé plakáty jsem navrhovala sama (bez potřebného vzdělání) a následně je vytiskla v kanceláři. Neexistoval žádný předem připravený vizuální koncept – a to ani pro plakáty, ani pro jiné propagační materiály. *HearSay* nemá konzistentní identitu, co se týče propagačních log či reklamních předmětů. Loga a další festivalové materiály pro *HearSay* dlouhodobě navrhuje Dave Santorum-Crespo, který zmíněnou práci odvedl také na ročníku 2019. Ale přestože již několik let existuje jedno logo festivalu psané konkrétním fontem, stává se, že se na různých materiálech objevují trochu odlišná loga, texty jsou psány různými fonty a celek působí nekonzistentně – a to proto, že tyto materiály jsou často vytvářeny různými lidmi a na poslední chvíli. Výstupy pak zanechávají poněkud amatérský dojem. V roce 2019 se na tvorbě tištěných programů a doprovodných festivalových materiálů podílela také Emer Casey – ve výsledku se ale jednalo především o program a medailonky jednotlivých účinkujících. Co se týče reklamních předmětů – v roce 2019 se poprvé v historii konference nechaly vyrobit reklamní odznaky a bloky s propiskami, které sklidily velký úspěch. Pozitivní reakce návštěvníků pro mě byla velkým zadostiučiněním, neboť i když je *HearSay* jedním z nejvýraznějších audio festivalů na světě, nikdy před tím nebyly vyrobeny žádné reklamní předměty propagující danou událost. S lehkou nadsázkou se dá říct, že teprve česká studentka na praxi musela vzít situaci do svých rukou a přemluvit zakladatele festivalu McIntyra k výrobě odznaků...

Fakt, že *HearSay* nezaměstnává člověka, který by se staral o mediální obraz festivalu, je problematický, jelikož si kvůli tomu zájemci nemohou dohledat potřebné informace, a *HearSay* tak může přijít o potenciální návštěvníky. Přesto se však na *HearSay 2019* sjeli účastníci z dvaatřiceti zemí, přičemž 111 tvůrců, kteří vystoupili s vlastním programem, pocházelo z osmnácti zemí.

### **6.3 HEARSAY PRIZE**

Souběžně s festivalem pravidelně probíhá také soutěž s názvem *HearSay Prize* (*Ocenění HearSay*), ve které tvůrci soutěží hned v několika kategoriích a žánrech. Soutěž funguje

odděleně od festivalu, ale přesto je s ním pevně spjatá. V roce 2019 se do soutěže přihlásili zájemci z pěti kontinentů, přičemž vítězové pocházeli z Ameriky, Německa, Austrálie, Belgie, Irska, Velké Británie a Číny.

### 6.3.1 DRUHY OCENĚNÍ

Jediným pravidlem pro přihlášené pořady je jejich délka od dvou do sedmi minut. Kategorie, do kterých se mohou pořady přihlašovat, jsou:

- **HearSay CREATE<sup>344</sup> Gold Award** (Nejlepší pořad, který tvůrce zkomponoval čistě pro soutěž – jedná se tedy o novou tvorbu, která v minulosti nebyla nikde prezentována. V této kategorii soutěžily všechny pořady všech žánrů z dané kategorie v anglickém i jiném jazyce.)
- **HearSay CELEBRATE<sup>345</sup> Gold Award** (Nejlepší pořad nebo zkrácená verze pořadu, který byl již v minulosti vysílán či jinak prezentován. V této kategorii soutěžily všechny pořady všech žánrů z dané kategorie v anglickém i jiném jazyce.)

Soutěžní pořady mohou být přihlášeny v různých světových jazycích. Pakliže je však jazyk jiný než angličtina, musí tvůrci k audio přiložit také scénář přeložený do angličtiny. V obou kategoriích (Create i Celebrate) jsou poté vyhlášeny nejlepší pořady v jiném jazyce, než je angličtina – ty obdrží tzv. *Ganbearla Award*:

- **HearSay CREATE Ganbearla Award** (Nejlepší pořad z kategorie CREATE vyrobený v jiném jazyce, než je angličtina.)
- **HearSay CELEBRATE Ganbearla Award** (Nejlepší pořad z kategorie CELEBRATE vyrobený v jiném jazyce, než je angličtina.)

Ze všech přihlášených pořadů v obou kategoriích nezávisle na žánru a jazyku získá zvláštní ocenění také nejlepší pořad z dílny studentů:

- **HearSay Rising Award** (Nejlepší pořad, který vytvořil student prezenčního studia na vysoké škole nebo kdokoliv mladší 21 let.)

V neposlední řadě se udělují ceny i podle žánru soutěžních pořadů z obou kategorií zároveň a nezávisle na jazyku produkce. Tato speciální ocenění se každoročně trochu liší. V roce 2019 se jednalo o:

- **Best Irish-Produced Award** (nejlepší pořad vytvořený irským tvůrcem)
- **Sound/Radio Art Award** (nejlepší sound art)
- **(True) Story Award** (nejlepší pořad založený na reálné události)

---

<sup>344</sup> Create znamená vytvořit.

<sup>345</sup> Celebrate znamená oslavovat.



- **Audio Fiction Award** (nejlepší fikční pořad)

Výhrou v *HearSay Prize* nejsou peníze či trofeje, jak tomu bývá na jiných soutěžích. Diarmuid McIntyre totiž nezapomíná na komunitní rozměr, jenž se snaží udržet ve všech oblastech festivalu. Každý výherce tedy obdrží:

- Zpáteční letenky z kteréhokoliv koutu světa do Irska na *HearSay Audio Arts Festival*.<sup>346</sup> Pakliže výherce v Irsku žije, je mu proplacen alespoň vlak či autobus do Kilfinane.
- Týdenní ubytování společně s dalšími audio tvůrci v luxusních apartmánech v sousedství Kilfinane (ubytování zahrnuje festivalové dny plus několik dní před a po festivalu). Během týdenního pobytu mají výherci možnost navázat kontakty s ostatními tvůrci z celého světa, společně tvořit, inspirovat se nebo si jen užívat irského venkova.
- Vstupenku na *HearSay Audio Arts Festival*.
- Možnost odvysílání vítězných příspěvků na stanicích jako BBC, ABC a dalších.
- Diplom (HEARSAY, ©2020).

Kromě všech těchto cen znamená ale výhra *HearSay Prize* především značnou prestiž a možnost prezentace svého díla před renomovanými tvůrci z celého světa. Výhra *HearSay Prize* často vyústí v navázání spolupráce s přítomnými kolegy.

### 6.3.2 PROCES VÝBĚRU OCENĚNÝCH POŘADŮ

Výběr oceněných pořadů probíhá v několika etapách. V roce 2019 bylo do soutěže přihlášeno 158 pořadů, jejichž autoři pocházeli z 28 zemí světa ze všech kontinentů kromě Antarktidy. Kvalitu pořadů posuzovalo 31 porotců z Asie, Austrálie, Evropy, Jižní i Severní Ameriky (HEARSAY, ©2020).

V prvním kole výběru oslovil McIntyre skupinu audio tvůrců z bristolské pobočky In The Dark<sup>347</sup> a uspořádal víkendové setkání, kde společně provedli předvýběr pořadů v každé kategorii a umístili je na tzv. longlist.<sup>348</sup> Na místě byli přítomni zástupci z In The Dark, Diarmuid McIntyre a Daniel Clancy za Grey Heron Media a já jakožto nezávislý tvůrce.

<sup>346</sup> Je pravdou, že na základě této možnosti výhry se do soutěže *HearSay Prize* často hlásí lidé z Ameriky, Austrálie a dalších vzdálených zemí. Pro mnoho zaoceánských tvůrců výhra v *HearSay Prize* zkrátka znamená proplacený výlet do Evropy. V průběhu čtyř ročníků už organizátoři HearSay zajistili letenky pro výherce z Kanady, Argentiny, Izraele, Austrálie (Tasmánie), České republiky, Číny, Německa, Itálie, Anglie, USA, Dánska, Belgie a dalších zemí (HEARSAY, ©2020).

<sup>347</sup> In The Dark je skupina tvůrců a audio nadšenců, kteří si kladou za cíl udělat mini revoluci v možnostech vnímání a poslechu audio tvorby. Všichni členové In The Dark pracují na dobrovolné bázi a organizují poslechové audio večery v kinech a site-specific prostorech v Británii, Irsku, Austrálii, Belgii a Německu (IN THE DARK, ©2020).

<sup>348</sup> Longlist znamená užší výběr pořadů, které postupují do dalšího kola hodnocení.

V dalším kole se na hodnocení pořadů podíleli tvůrci hned z několika uměleckých oblastí – tvůrci podcastů, filmoví tvůrci, zvukaři, dokumentaristé, divadelníci, tanečníci, performeré a další.<sup>349</sup> Toto kolo už neprobíhalo na jednom místě, každý porotce bodoval dílo nezávisle na ostatních z domu. Pořady s největším počtem bodů pak byly uvedeny na shortlistu<sup>350</sup> a oceněny (HEARSAY, ©2020).

## 6.4 PROGRAM HEARSAY 2019

Na *HearSay 2019* měli návštěvníci možnost navštívit 129 unikátních akcí, z nichž některé se také reprízovaly – dohromady se jednalo o 169 bodů programu a patnáct uměleckých instalací (HEARSAY, ©2020). Většina programu byla koncipována tak, aby obsah pochopil i někdo, kdo se o oblast audia primárně nezajímá – díky tomu se místní návštěvníci nemuseli separovat od audio tvůrců a mohli si v klidu vychutnat akce, které je zajímaly.

Podle výzkumu Pernille Iversen byli místní obyvatelé (ale i ostatní návštěvníci) trochu zmateni z dělení programu do sedmi sekcí Deepen, Experience, Encounter, Converse, Celebrate, Performance a Think. Názvy sekcí sice napovídaly, co bude přibližně jejich obsahem, nicméně na webových stránkách festivalu byl program dělen pouze podle těchto sekcí, avšak časový harmonogram chyběl. Ten byl vytvořen a zveřejněn až dva dny před konáním festivalu (neboť i složení účinkujících se do poslední chvíle měnilo), proto si návštěvníci nemohli dopředu rozplánovat své dny strávené v Kilfinane. Mnohým rovněž nevyhovovaly některé popisky událostí a shledávali je nicneříkajícími (Iversen 2019: 8).

Nutno podotknout, že fakt, že návštěvníci měli na *HearSay* vůbec k dispozici časový harmonogram a posléze ho dostali i v tištěné podobě, je v historii festivalu novinkou. Diarmuid McIntyre vzpomíná, že v prvních ročnících festivalu se program na další dny vymýšlel v průběhu konání *HearSay*. McIntyre s Mary McDonnell a Mairéad O'Connor se každý večer sešli a do noci plánovali harmonogram na další den, který pak ráno vyvěsili na okno místní hospůdky, kde si ho mohli přečíst návštěvníci.

Program *HearSay 2019* byl rozdělen do těchto sedmi sekcí:<sup>351</sup>

### 6.4.1 DEEPEN (PROHLOUBIT)

V sekci Deepen se objevovaly zejména přednášky či workshopy, během nichž jeden hlavní řečník různými formami sděloval své zkušenosti posluchačům – většinou verbálně s názornou ukázkou. Tato sekce měla prohloubit vhléd návštěvníka do konkrétních témat,

---

<sup>349</sup> Podrobný seznam porotců je možné najít na stránkách *HearSay* na adrese: <http://www.hearsayfestival.ie/hearsay-prize-jury-2019/4594564168>.

<sup>350</sup> Shortlist je vlastně soupisem finalistů.

<sup>351</sup> Kompletní program z roku 2019 je k dispozici na adrese: <http://www.hearsayfestival.ie/hearsay19-programme/>.

poukázat na různé užitečné poznatky z praxe a pomoci zájemcům vylepšit dovednosti při práci s audiem (HEARSAY, ©2020).

Jako příklad workshopu pod hlavičkou Deepen bych ráda zmínila *The Moment Interview – the DNA of Radio Tales (Bezprostřední rozhovor – DNA rozhlasových příběhů)*, který vedl renomovaný dánský tvůrce Torben Brandt. Ten představil přítomným nahrávací techniku The Moment Interview, inspirovanou prací jeho kolegy Stephena Schwartze. Technika spočívá v tom, že se tazatel snaží dotazovaného přesně cílenými otázkami přivést v myšlenkách do situace, o které dotazovaný zrovna vypráví. V dokumentech se totiž často objevuje vzpomínání respondenta na minulost, mnohdy se však jedná jen o konvenční převyprávění konkrétní historky. Brandtova metoda je ale založena na tom, že tazatel dotazovaného přiměje k vyprávění v přítomném čase, jako by se příběh odehrával teď a tady – rekonstruuje malé detaily (jak to na místě vypadalo, jak to vonělo, co kdo tehdy řekl...) a tím příběh přivede zpátky k životu.

V sekci Deepen bylo uvedeno také několik přednášek reportéra Sama Bungeyho a dokumentaristky Jennifer Forde, kteří mluvili o své zkušenosti při natáčení podcastu *West Cork (Západní Cork)*, složitě několikadílné série s kriminální tematikou. Dále se v Deepen představila americká dokumentaristka Lu Olkowski, která podrobně vyprávěla o své tisíc mil dlouhé cestě po Aljašce (kterou samozřejmě celou nahrávala), či Chris Brookes s přednáškou zaměřenou spíše na audio žurnalistiku (HEARSAY, ©2020).

#### 6.4.2 EXPERIENCE (ZAŽÍT)

V sekci Experience se objevovaly především zážitkové aktivity, při kterých byl návštěvník nějakým způsobem vtažen do děje, aktivizován. Jako příklad mohu uvést zvukovou procházku *A Mile in My Shoes (Mile v mých botách)*, která probíhala pod záštitou britského The Empathy Museum. Zájemce si obul libovolné boty z nabídky a následně v nich ušel jednu míli. K botám navíc dostal mp3 přehrávač s nahrávkou životního příběhu bývalého vlastníka daných bot – tento příběh si pak za chůze vyslechl. Jednalo se o mini dokumenty o různých lidech, od syrských uprchlíků až po prostitutky či válečné veterány. Fyzická aktivita, kterou posluchač při poslechu vykonával, mu měla pomoci vcítit se do hlavní postavy příběhu – boty zde byly metaforou pro to, jaké to je „být v něčí kůži“.

Dále se v sekci Experience objevila instalace *Table For One (Stůl pro jednoho)* z dílny britské tvůrkyňe Lucy Dearlove. Na ulici v Kilfinane byl postaven malý stan, uvnitř kterého stál stůl s jednou židlí, jedním talířem, jedním příborem a jedním mp3 přehrávačem se sluchátky. Libovolný kolemjdoucí mohl ke stolu usednout a najíst se při poslechu krátkých dokumentů o lidech, kteří z různých důvodů dlouhodobě stolují sami. Pro jednoho člověka byla také koncipována procházka nazvaná *Prambulate – the dark side of sound (Procházka – odvrácená tvář zvuku)*, jejíž koncept pro HearSay připravili Rachel Ní Chuinn a Conor O’Toole. Zájemce si na stanovišti mohl půjčit starý kočárek s mp3 přehrávačem a sluchátky. S kočárkem se pak vydal na procházku, zatímco z mp3 přehrávače poslouchal mini dokument o tom, jak těžké je udržet dítě v kočárku spící,

zatímco zvenku zní nejrůznější zvuky a jeho máma je unavená a vyčerpaná. V některých chvílích v dokumentu dítě samozřejmě začalo také plakat a pro posluchače bylo těžké rozeznat, co je vlastně realita a co fikce.

Za zmínku stojí také instalace *Dreamways (Cesty snů)*, na které se podílely Němky Lena Löhr, Martina Weber a Carina Pesch. Návštěvníci si lehli na měkké gauče, zavřeli oči a za pomoci různých zvukových nahrávek jim byly simulovány až snové výjevy. V kontrastu pak zazářil *Sonic Pub Quiz (Zvukový hospodský kvíz)* Peregrina Andrewse a Geoffa Marshe, který vycházel z formátu populárních hospodských kvízů, ale se zaměřením na zvuky.

Vrcholem celého festivalu byl nicméně bod programu s názvem *The HearSay Audio Wake (HearSay smuteční shromáždění za audio)*, který moderovala britská zakladatelka spolku In The Dark Nina Garthwaite. Na *Audio Wake* se mohl přihlásit kdokoli z přítomných tvůrců a zaslat nahrávku, která mu dlouhodobě leží v archivu a pro kterou by rád našel využití, ale moc dobře ví, že už se tak nikdy nestane. Během lehce recesistického obřadu, který měl připomínat pohřeb, pak každý přihlášený představil svou nahrávku, zavzpomínal na dobu, kdy ji pořídil, a po minutě ticha Nina Garthwaite nahrávku jednou provždy smazala z počítače (HEARSAY, ©2020).

### 6.4.3 ENCOUNTER (SETKAT SE)

Podle zakladatele *HearSay* Diarmuida McIntyry je hlavní myšlenkou festivalu především setkávání komunit. Místní se potkávají s audio tvůrci z celého světa, navazují kontakty a nové vztahy. I proto byla jedna z kategorií programu založena na vzájemném kontaktu místních obyvatel s návštěvníky městečka. Program z kategorie Encounter byl navíc volně přístupný všem, nejen těm, kteří si koupili vstupenky na *HearSay*.

Součástí sekce Encounter byla například zvuková instalace *ReInvasive Specials (Nově invazivní speciály)*, ve které český performer a tvůrce se zaměřením na soundart Slavek Kwi umístil do místního parku reproduktory. Z těch pak v průběhu festivalu pouštěl nahrávky, které pořídil v amazonských pralesích v Brazílii. Tyto nahrávky zvláště korespondovaly s přirozenými zvuky vesnice a v posluchači provokovaly kontrastní vnímání světa. Za zmínku dále stojí mini projekt *Message in a Matchbox (Vzkaz v krabičce od zápalek)* v rámci něhož australská tvůrkyně podcastů Jess Bineth sesbírala krátké vzkazy od svých kolegů. Ty pak vytiskla na papírky a zabalila do krabiček od sirek, které rozmístila na nečekaných místech v celém Kilfinane. Kdokoli pak mohl některou z krabiček najít a nechat se inspirovat vzkazem uvnitř.

Sám Diarmuid McIntyre se svou kolegyní Mary McDonnell v rámci sekce Encounter nainstalovali na jednu z toalet reproduktory a světla a pouštěli zde krátké dokumenty z vlastní dílny (*Peptalk: The HearSay Audio Toilet – Povzbuzení: Audio toaleta na HearSay*). Člověk tak audiou neunikl ani v těch nejintimnějších momentech. Na mnoho návštěvníků Kilfinane také silně zapůsobily zvukové procházky Francouze Stéphana Marina *The Unheard Walks (Neslyšené procházky)*. Jednalo se o skutečné procházky po okolí Kilfinane, během nichž každý, kdo se zúčastnil, dostal mp3 přehrávač

se sluchátky a za chůze si pouštěl Marinem předem nachystaný audio záznam. Vznikla tak unikátní situace, kdy skupina zhruba desíti lidí procházela mlčky krajinou a všichni ve svých sluchátkách poslouchali stejný zvukový záznam – byli tedy sice spolu, ale každý tak trochu sám. Přehrávané audio doplňovalo reálné zvuky okolí a vytvářelo kontrast s tím, co účastníci pochodu skutečně viděli.

Zajímavá byla také instalace *Drive Straight Ahead (Jed' rovně)* na náměstí u fontány, kde organizátoři zaparkovali volně přístupné auto (kterým ale nebylo možné odjet). Trojice kanadských tvůrců Cristal Duhaime, Mira Burt-Wintonick a Jonathan Goldstein připravila krátké audio pořady, které zněly jako automatický hlas GPS navigace. Ve chvíli, kdy se návštěvník v autě pohodlně usadil a zapnul si pás, měl možnost vyslechnout tato krátká díla a zamyslet se hlouběji nad instrukcemi, které k němu z GPS zněly. Do auta navíc mohl kdykoliv kdokoliv přisednout, a tak vznikala nečekaná setkání a konfrontace.

Unikátní byla také součást programu zvaná *The Carpentry Confessional (Tesařská zpovědnice)* trvající po celou dobu konání festivalu. Americký designér a truhlář Damien Fitzpatrick, který se do audio světa přiznal (ale sám není audio tvůrcem), se rozhodl vybudovat provizorní zpovědnici. Na jedné straně plachty byl on a tesal ze dřeva lavici. Na druhé straně plachty usedali libovolní kolemjdoucí, kteří se potřebovali vyzpovídat nebo pouze vypovídat. Fitzpatrick trpělivě poslouchal a u všech rozhovorů tesal (a do své práce promítal i nabyté informace). V závěru *HearSay* pak představil hotovou vytesanou lavici.

Ze spolupráce s místními obyvateli také vycházelo tzv. *HearSay Haiku*, ve kterém Američané John De Lore a Brendan Francis Newman vycházeli z díla irského spisovatele Gabriela Rosenstocka, který proslul tvorbou haiku. Po jeho vzoru i De Lore a Newman každý den ve spolupráci s místními natáčeli nová haiku a pak je prezentovali veřejnosti (HEARSAY, ©2020).

#### **6.4.4 CONVERSE (KONVERZOVAT)**

Hlavní myšlenkou kategorie Converse bylo vytvořit prostor pro konverzaci a sdílení zážitků a zkušeností. Návštěvníci programu pod hlavičkou Converse byli svědky podnětných diskuzí mezi tvůrci navzájem, do kterých se mohli libovolně zapojovat.

Vlajkovou lodí sekce Converse byly tzv. *Open Houses* neboli otevřené domy. Na tato setkání se musel zájemce předem přihlásit, neboť jich proběhlo pouze omezené množství, přičemž každé bylo přístupné maximálně dvanácti návštěvníkům. Těchto dvanáct lidí se pak v určitý čas potkalo na smluveném místě a bylo odvedeno do domu k některému z místních obyvatel. Tam na ně v obývacím pokoji u krbu a šálku čaje čekal někdo z renomovaných audio tvůrců (návštěvníci předem nevěděli, kam půjdou a kdo tam bude) a společně s majitelem domu je vřele uvítal. Následovala intenzivní hodina a půl, během níž řečník hostům představil svou tvorbu či se s nimi pobavil o tom, jaké problémy spojené s audio komunitou aktuálně řeší. Hlavní řečník mohl pouštět audio ukázky nebo mohl rozvinout otevřenou diskuzi – nad šálkem černého čaje a sušenkami

či domácím chlebem bylo dovoleno vše. Z těchto setkání se pořídily také záznamy, které jsem spolu s Diarmuidem McIntyrem zpracovala do několikadílného podcastového cyklu *Open House Sessions (Vysílání z otevřených domů)*, který se na jaře 2020 vysílal na studentském rádiu univerzity v Limericku.

Dalším zajímavým bodem programu byl projekt *Sound Me Out Kilfinane (Vyslechni mě, Kilfinane)*, nápad britských autorek Rachel Humphreys a Andrey Rangelcroft. V rámci *Sound Me Out* mohli jednotliví tvůrci představit ostatním své rozpracované projekty, se kterými potřebují poradit, či jen zvukové nahrávky, které mají rádi, ale vlastně neví, co s nimi.

V rámci kategorie Converse byl také pod záštitou irského projektu *Salon du Chat* poslední den festivalu zorganizován *SoundDay Brunch (Zvukový brunch)*. Na první pohled se jednalo o připravené posezení s občerstvením, ve skutečnosti si však návštěvníci improvizované „kavárny“ mohli z menu objednat tematické konverzace nazvané podle jednotlivých bodů programu uplynulého festivalu (HEARSAY, ©2020).

#### **6.4.5 CELEBRATE (OSLAVOVAT)**

V sekci Celebrate chtěl Diarmuid McIntyre především oslavovat kreativní audio v té nejryzejší podobě. Návštěvníci měli možnost vyslechnout si některá stará i nová díla, debatovat o nich a nechat se inspirovat.

V rámci Celebrate vytvořila bristolská pobočka spolku In The Dark v jedné z místních budov improvizované kino, ve kterém spolu s Radiem Atlas uváděla významná zahraniční audio díla s anglickými titulky. Organizátoři tyto projekce nazvali *HearSay Audio Cinema*. Za zmínku stojí rozhodně také *The HearSay Chocolate Box of Aural Delights (HearSay čokoládová bonboniéra zvukových potěšení)* – setkání probíhající v místní knihovně, při kterých pečlivě vybraní audio tvůrci během vymezeného času představili hostům pořady nebo úryvky pořadů, které je nejvíce ovlivnily, nebo které jsou pro ně nějakým způsobem důležité. Návštěvníkům byly při těchto setkáních servírovány speciální čokoládové bonbóny.

Za nejdůležitější bod této sekce můžeme označit *The HearSay Audio Prize 2019 Awards Ceremony* – slavnostní ceremonii, při které se předávala ocenění výhercům *The HearSay Prize* a vítězné pořady se přehrávaly veřejnosti (HEARSAY, ©2020).

#### **6.4.6 PERFORMANCE (VYSTOUPIT)**

V sekci Performance měli tvůrci možnost prezentovat své výstupy různými způsoby, ať už se jednalo o vlastní vystoupení, kdy diváci jen pasivně sledovali děj, nebo byli naopak aktivně zapojeni do tvorby obsahu.

Za pozornost stála například spolupráce amerického rozhlasového tvůrce Alexe Lewise s ilustrátorem Stevem Tearem, kteří vytvořili performanci s názvem *Thinking of a Place (Přemýšlení o místě)*. Lewis během několika dní před začátkem festivalu natáčel rozhovory s místními obyvateli, které následně sestříhal do zvukové mozaiky. Tu pak

pustil ostatním účastníkům festivalu a živě ji doprovázel hrou na kytaru. Vedle něj stál na pódiu Teare, který během Lewisova zvukového experimentu maloval obraz inspirovaný tím, co aktuálně slyšel.

Mnoha návštěvníkům *HearSay* se zarylo do paměti také vystoupení amerického páru Wese Swinga a Kelley Libby *One by One till Many are Heard (Jeden po druhém, dokud nejsou vyslyšeni mnozí)*. Dokumentaristka Libby nahrávala výpovědi přítomných diváků, zatímco muzikant Swing je pouštěl ve smyčce a doprovázel zpěvem a hrou na violoncello. Swing a Libby se na *HearSay* neprezentovali pouze v kategorii Performance, ale svou účastí přispěli i v mnoha jiných kategoriích. Oba do Irska přiletěli dva týdny před konáním festivalu a navázali spolupráci s místními školáky i dalšími obyvateli.

Unikátním shledávám také projekt britského muzikanta a audio tvůrce Phila Smithe, který speciálně pro festival připravil *The Heart's Chorus (Sbor srdce)*, komponovaný výstup podobný hudebnímu pásmu. Divákům rozdál na začátku svého výstupu texty, které měli v některých momentech nahlas číst a zpívat. Sám pak průběžně zpíval, hrál na akordeon a pouštěl předem přichystané nahrávky, které pořídil v kooperaci s místními obyvateli. Smithovi se povedlo vytvořit intimní atmosféru hraničící s audio rituálem, kdy se přítomní diváci zapojovali pěvecky i vydáváním různých zvuků, nebo jen poslouchali na místě vznikající propracovanou hudební kompozici.

Zdánlivě vzdálená audio komunitě byla také performance kanadské umělkyně Adriany Disman *Whose Body is this? (Čí je to tělo?)*. Disman nepracuje primárně s audiem, proto se soustředila především na práci s tělem, dechem a pohybem. Její výstup byl hromadným experimentem, při kterém donutila všechny přítomné lehnout si na zem, zapálit svíčku a přemýšlet o vlastní minulosti (HEARSAY, ©2020).

#### 6.4.7 THINK (MYSLET)

V rámci kategorie Think promlouvali tvůrci o tématech dle vlastního výběru – mohlo se jednat o rozdílné přístupy k tvorbě, možnosti zvukového experimentu a mnoho dalšího.

Britská dokumentaristka Andrea Rangelcroft se ve své prezentaci *What Lies Beneath... the Audio Montage (Co se skrývá pod... neboli audiomontáž)* zaměřila na principy audio montáže. Především chtěla upozornit na běžnou praxi, při které audio tvůrci z rozhovorů vystřihávají své dotazy, aby urychlili běh pořadu a dali respondentovi „více prostoru“. Jak ale vystřižené otázky ovlivňují vyznění celého pořadu? Může jejich absence poznamenat hlavní myšlenku díla?

Na to, jak správně vyprávět osobní příběhy, se v příspěvku *Memory, personal story and truth (Paměť, osobní příběh a pravda)* zaměřila australská tvůrkyně Sophie Townsend. I Mike Williams se ve svém *Gonzo storytelling (Subjektivní storytelling)* zabýval osobními příběhy, ale spíše, než na intimitu zacílit na otázku subjektivity a opravdovosti tvůrce a jejich limitů.

Britský dramaturg<sup>352</sup> Jason Phipps v sekci Think uvedl pozoruhodnou přednášku *The Secret Fears of the Commissioning Editor (Tajné obavy dramaturga)*, ve které posluchačům přiblížil, jak se píše náměty pro BBC a jak se poptávka stanice v posledních letech proměňuje. Vedle mnoha užitečných informací Phipps také nabídl přítomným možnost konzultace jejich nápadů na pořady a zájemcům poskytl ucelený feedback (HEARSAY, ©2020).

## 6.5 KOMUNITA

V letech 1999 až 2002 mělo město Kilfinane svou vlastní rozhlasovou stanici. Na tvorbě obsahu se podílelo šedesát místních obyvatel a stanici bylo možné naladit přímo ve městě nebo v okolí v dosahu jedné míle (1,609 kilometru). V Kilfinane nestojí žádná budova rozhlasu ani nic podobného – základna lokálního rádia tedy byla v malé budově na náměstí, na jejíž dveře se při vysílání pověsila červená cedulka „On Air“. Fakt, že měli obyvatelé historicky blízko k audio tvorbě, inspiroval Diarmuida McIntyra k založení festivalu kreativního audia – cítil totiž, že ve městě je zájem o tento druh tvorby (VIMEO, ©2020).

Na někoho, kdo do Kilfinane přijede rekreačně a stráví zde jen několik festivalových dní, to působí tak, že práce kolem festivalu spojuje celou vesnici, která se během trvání *HearSay* promění k nepoznání. Vzhledem k tomu, že ve městě neexistují žádné přednáškové haly, galerie nebo kina, probíhají všechny části programu v dostupných lokacích – u místních doma, v hospůdce, v knihovně, na ulici, v parku, v kostele, v obchodě s domácími potřebami, v moštárně a podobně. Nedostatek na první pohled vhodných prostor, který by se mohl jevit jako nevýhoda, se nakonec stal velkou výhodou. Festival *HearSay 2019* se konal na osmadvaceti různých místech, přičemž pro jejich zajištění byla navázána spolupráce s dvěma sty místními obyvateli, kteří v lokacích bydleli nebo je nějakým způsobem spravovali.

Díky organizaci programu lokálně nejsou účastníci *HearSay* odříznuti od místních obyvatel. Naopak s nimi spolupracují na každodenní bázi hned na několika úrovních – ubytování, konání jednotlivých bodů programu, stravování a tak dále. Tím se vzájemně obohacují oba tábory, boří se předsudky a tvoří se pevná přátelská pouta, která do budoucna slibují mnoho pozitivního.

Pernille Iversen se ve svém výzkumu „*HearSay – An audio village? How did the people of Kilfinane feel about Hearsay Festival 2019?*“ („*HearSay – audio vesnice? Jak lidé z Kilfinane vnímají Hearsay Festival 2019?*“) chtěla původně zaměřit na otázku neoddělitelnosti festivalu od Kilfinane. Poté, co absolvovala několik rozhovorů s místními obyvateli, ale zjistila, že situace se má trochu jinak. I když to na první pohled vypadá tak, že celé město žije pro *HearSay*, Iversen zjistila, že mnoho obyvatel ani po

---

<sup>352</sup> V angličtině se pozice Jasona Phippse nazývá „Commissioning Editor“. Člověk s touto pozicí má většinou na starosti konkrétní cyklus či program a schvaluje náměty jiných tvůrců – prakticky rozhoduje o tom, co se bude vysílat a točit.



letech konání festivalu vlastně přesně neví, o co se jedná. Místní se do organizace přehlídky sice zapojují, ale mnohdy nerozumí tomu, k čemu jejich pomoc konkrétně slouží. Mladí lidé z místních škol sice na *HearSay* působí jako dobrovolníci, stále však nepřestávají snít o tom, že se jednou přestěhují do Dublinu – idea festivalu je v Kilfinane trvale neudrží (Iversen 2019: 3). Přesto se ale povědomí o *HearSay* začíná šířit a hlavní plán Diarmuida McIntyry na spojení dvou komunit – audio komunity a lokální komunity – začíná pomalu nabývat obrysů.

V prvé řadě je potřeba ujasnit si velikost lokální komunity. V Kilfinane žije pouze něco kolem sedmi set obyvatel, městečko je však obklopeno mnoha jinými městy. Diarmuid McIntyre mluví o „komunitě Ballyhoura“, kam zahrnuje obyvatele všech měst a vesnic žijících v regionu Ballyhoura. Podle Iversen se v rozhovorech s místními často objevovalo téma řízení vozů v podnapilém stavu, které se v poslední době v Irsku čím dál více kontroluje. Vzhledem k tomu, že si na to stěžovali starousedlíci, kteří bydlí mnoho kilometrů od sebe a musí tudíž za „každou zábavou“ dojíždět, vypovídá to o rozlehlosti komunity. Za lokální komunitu tedy nemůžeme považovat pouze bezprostřední obyvatele Kilfinane nebo ty, kteří bydlí v docházkové vzdálenosti, ale také ty, kdo bydlí v okolí několika kilometrů (Iversen 2019: 2).

„Během prvního roku nikdo z vesnice neměl z festivalu příjem a nikdo nerozuměl tomu, proč by kdokoliv chtěl přijet do Kilfinane. Nikdo z místních neměl zájem vidět žádný pořad z programu *HearSay*. Bylo to trochu, jako kdyby se řeklo, že v Kilfinane proběhne setkání asociace chiropraktiků, kteří budou mluvit o kostech. Promluvili jsme si tedy s obyvateli a řekli jsme jim, o co jde. Během třetího ročníku už bylo jasné, že *HearSay* má nejen ekonomický, ale také kreativní a kulturní přínos. Trvalo ale dlouho, než se z ‚Diarmuidova festivalu‘ pro místní stal ‚náš festival‘,“<sup>353</sup> vzpomíná Diarmuid McIntyre (OH McIntyre 2019) a přiznává, že v prvních letech starousedlíci netušili, že existují i jiné druhy festivalů než hudební (které měli často zafixované jako akce plné alkoholu a drog – i proto se zpočátku dívali na *HearSay* skrz prsty).

Australský dokumentarista Mike Williams popsal svou zkušenost takto: „Když jsem přijížděl autem do Kilfinane, připomnělo mi to venkov, jaký máme i u nás. Všichni si vás všimají, všichni vědí, že jste odjinud. Lidé na mě zírali“<sup>354</sup> (VIMEO, ©2020). Je totiž pravdou, že i když si obyvatelé Kilfinane a okolí pomalu zvykají na pravidelné

---

<sup>353</sup> “So in the very first year nobody from the village got any income and nobody understood why anybody would want to come to Kilfinane. Nobody had any interest in going to any part of the programme of *HearSay*. It would be a bit like if you said that there’s an association of chiropractors meeting in Kilfinane who are going to be talking bones. So we talked locally to people and told them what is happening. By the third year it was clear that not only did *HearSay* have an economic impact, but it also had a creative and a cultural impact. But it was a long way to go shifted from a being ‘Diarmuid’s festival’ to be ‘our festival’ for local people” (OH McIntyre 2019).

<sup>354</sup> “As I was driving to Kilfinane it reminded me of a driving around country towns back home. Everyone here can sense you, they can feel that you are not a local. All people were staring at me” (VIMEO, ©2020).

přivaly cizinců, stále se jedná o výrazné nabourání životního stylu, který vyznávají po zbytek roku.

Pojem komunita je celkově velmi široký, neboť všichni náležíme hned do několika komunit. Audio tvůrci, kteří na *HearSay* přijíždějí, také tvoří komunitu. I když se třeba vzájemně neznají, spojuje je láska k audio – což je také společným tématem diskuzí a odrazovým můstkem pro navázání kontaktu. Celosvětová komunita audio tvůrců je vlastně (ve srovnání například s audiovizuální komunitou) poměrně malá, a i když se na festivalech podobného ražení jedná o několik stovek lidí, vzájemně se většinou (alespoň od pohledu) znají (i když se na *HearSay* 2019 sjeli tvůrci z několika desítek zemí).

### 6.5.1 PROPOJENÍ KOMUNIT

Jedním ze vstřícných kroků, jak starousedlíkům přiblížit do jisté míry neuchopitelnou (a nepochopitelnou) tematiku audio tvorby, byl příslib vstupu na veškeré *HearSay* akce pro místní obyvatelstvo zadarmo. V roce 2019 McIntyre poskytl vstup zdarma všem, kteří bydlí v okruhu pěti mil (zhruba osmi kilometrů) od Kilfinane. Díky tomu mohli lokální obyvatelé navštěvovat všechny body programu a proniknout hlouběji do pro ně jinak záhadné audio komunity.

Propojení komunit funguje i na bázi zapojení místních do programu - mají díky tomu pocit, že se jich obsah festivalu více týká. V roce 2017 například kanadská tvůrkyně Cristal Duhaime společně se svým kolegou Alexandrem Charlesem Adamsem vytvořili zvukovou instalaci *The Barber Shop Experiment (Holičský experiment)* v místním kadeřnictví. Při přípravě instalace vyzvali k participaci ochotníky z lokálního hereckého souboru. S těmi, kteří se přihlásili, pak natočili audio nahrávky, jež se staly součástí instalace. „Uslyší mě tolik lidí. Ale fakt, že tam nebudu přítomna – budou vůbec schopni poznat, že mluvím já? Utéct do světa audia, to je hlavní myšlenkou této instalace a všeho kolem *HearSay*. Je skvělé popustit uzdu fantazii a dát lidem prostor k přemýšlení,<sup>355</sup> okomentovala svou zkušenost s nahráváním Emer Doherty, ochotnice, která jinak pracuje jako prodavačka v obchodě v Kilfinane (VIMEO, ©2020). Nelze sice říct, že by si obyvatelé uvědomovali slávu tvůrců, kteří s nimi natáčejí, ale to není ani účelem této spolupráce.

Kromě poskytování rozhovorů se obyvatelé Kilfinane do *HearSay* zapojují také například zapůjčením věcí, které jsou zrovna potřeba. I takové drobnosti v nich budí dojem příslušnosti k festivalu. Podle Iversen zapůjčila paní jménem Eilis festivalu pro instalaci *Prambulate – the dark side of sound* (o které jsem již psala) svůj kočárek z dětství. Eilis o této zápůjčce neřekla své matce, která kočárek spatřila jako rekvizitu na ulici během konání *HearSay*, a díky tomu měla pocit, že se sama nepřímou účastní

---

<sup>355</sup> “So many people will be hearing me. But the fact that I am not there – will they be even able to recognize that it is me? To escape into the world of audio, that is the point of this all instalation and everything with *HearSay*. It is great to open up the imagination and get people thinking” (VIMEO, ©2020).

festivalového dění. Naplnilo ji to pýchou a následně si sama vyzvedla vstupenku na *HearSay* a zašla si hned na několik bodů programu (Iversen 2019: 10).

Velkou výhodou pro návštěvníky i místní obyvatele je také snadné sdílení informací a zážitků. Navštívíte-li jakoukoliv jinou konferenci konající se ve velkém městě, ve chvíli, kdy jste plní dojmů, můžete své zážitky sdílet maximálně s kolegy v místě konference. Jakmile jste například na *Prix Europa* a opustíte budovu konání, ocitnete se najednou v Berlíně, kde nikoho na ulici nezajímá, jaký pořad jste před chvílí slyšeli nebo s kým jste si o přestávce dali kávu. Během *HearSay* jako byste budovu konání vlastně nikdy neopustili, neboť tou se stává celé městečko a jeho okolí. Kdokoliv, koho potkáte na ulici, je buď váš festivalový kolega, nebo starousedlík, který o vás stejně ví a může s vámi sdílet dojmy.

Kromě navazování nových vztahů a vzájemného inspirování má *HearSay* také ekonomický přínos. Během konání festivalu samozřejmě rapidně roste tržba v místním obchodě, restauraci (ve městě je pouze jedna) a hospodách. Vydělat si však mohou i ti, kteří takové podniky nevlastní, a to díky ubytování ve formě „homestays“, v rámci kterého návštěvníci festivalu bydlí u místních. Zároveň mají z této akce prospěch také dopravci (neboť Diarmuid McIntyre se vždy snaží zajistit festivalový autobus na svoz návštěvníků z různých lokací jejich bydliště) a taxikáři. McIntyre zároveň přispívá na provoz prostorů, které využívá k prezentaci – například starého kostela, který se díky své velikosti stal ústředním místem festivalu.

## 6.5.2 HOMESTAYS

Vzhledem k tomu, že v Kilfinane existuje pouze jeden malý hostel, není možné zde ubytovat všechny návštěvníky. Přestože jsou během festivalu plně využita ubytovací zařízení i v okolních městech, stále to pro zhruba pět set návštěvníků nestačí – navíc se rozprostřením účastníků do okolních měst komplikuje logistika svozu na festival (většina zúčastněných nemá své auto a klasické linkové autobusy do Kilfianne jezdí jen dvakrát týdně, proto je nutné vždy zajistit zvláštní *HearSay* autobusy). Ti, kteří nechtějí bydlet v hotelu, mají možnost využít tzv. homestays ubytování neboli bydlení u místních rodin doma na gaučích, rozkládacích postelích a v pokojích pro hosty.

Propojení návštěvníků s lokálními rodinami přispívá ke komunitnímu rázu celého festivalu, a na tom organizátorům velice záleží. Obě skupiny se od sebe mohou vzájemně učit a rozvíjet se. Vzhledem k tomu, že se na *HearSay* pravidelně objevují ta největší jména světové audio tvorby,<sup>356</sup> mají občané Kilfinane jedinečnou možnost seznámit se se špičkami v oboru a nahlédnout do zákulisí těch nejzajímavějších pořadů. Zároveň místním obyvatelům setkání s autory z Ameriky či Austrálie rozšiřuje obzory a přináší jim nové možnosti zapojení do mezinárodní komunikace. Mladí lidé a studenti

---

<sup>356</sup> Jako například Joe Richman, Mike Williams, Scott Carrier, Neil Sandell, Lu Olkowski, Helen Zaltzman, Eric Nuzum, Torben Brandt, Kaitlin Prest, Chris Brookes, Cathy Fitzgerald, Leila Day, Jesse Cox, Cristal Duhaime, Phil Smith, Nina Garthwaite, Eleanor McDowall, Alan Hall, Pejk Malinovski a další.

z Kilfinane, kteří vyrostli v městečku se sedmi sty obyvateli, najednou navazují kontakty s audio tvůrci, jejichž podcasty běžně dosahují několikamilionového publika, což může znatelně ovlivnit i jejich budoucí profesní směřování. To byl ostatně také jeden z cílů Diarmuida McIntyry – ukázat obyvatelům Kilfinane, že nic není nemožné a že celý svět je v dnešní době na dosah.

Vzhledem k tomu, že obyvatelé města otevírají své domácnosti cizím lidem, jsou návštěvníci festivalu párování s rodinami pečlivě a promyšleně. Ubytovací logistiku měla v uplynulých letech většinou na starosti Kate Landers – rodačka z Irska, která se kolem festivalu pohybovala dlouhou dobu. Landers povšechně znala rodiny v Kilfinane i přijíždějící audio tvůrce, proto k sobě uměla párovat lidi, o kterých tušila, že si budou rozumět. Tento postup bych vypíchl jako velkou devízu festivalu – osobní přístup, který je cítit ve všech ohledech, včetně ubytování.

Samozřejmě díky tomu, že obyvatelé Kilfinane ubytovávali velké množství návštěvníků, s nimi také mnohem rychleji navázali přátelské vztahy, a byli tak vtaženi do festivalového dění. Navíc si také mohli přivydělat, neboť homestays ubytování bylo placené. Aby se však předešlo neshodám, Diarmuid McIntyre určil doporučené ceny za jednu noc.

Každý návštěvník potřebuje na jednu noc jednu postel. Můžeme počítat s tím, že na tři festivalové noci potřebuje jeden člověk tři postele (samozřejmě vím, že ve skutečnosti se jedná pouze o jednu postel, ve které stráví tři noci, ale pro jednodušší výpočet výsledného čísla budu operovat se třemi). Když se tyto postele sečtou za všechny návštěvníky během celého konání *HearSay 2019* (s tím, že někteří přijeli o několik dní dříve), vyjde neuvěřitelných 2 281 obsazených postelí (strávených nocí), z toho 1 671 postelí bylo využito přímo v Kilfinane a blízkém okolí, zbytek v sousedních městech. Návštěvníci byli ubytováni v jednatřiceti různých homestays domácnostech, zbytek nocoval v hotelích, hostelích, kempech, AirBnB a podobně.<sup>357</sup>

### 6.5.3 DOBROVOLNÍCI

Prvkem důležitým pro hladký průběh festivalu jsou dobrovolníci. Ti se opět dělí na dvě skupiny – lokální a mezinárodní. Celkově se na práci kolem *HearSay 2019* podílelo 99 dobrovolníků, přičemž 41 z nich pocházelo přímo z Kilfinane (většinou studenti střední školy Scoil Pól), 30 z Irska (často studenti audiovize na univerzitě v Limericku) a 28 odjinud.<sup>358</sup> Dobrovolníci byli během festivalu označeni reflexními vestami a starali se o technickou stránku festivalu, catering, hlídání prostor a podobně. Některým dobrovolníkům, kteří přiletěli kupříkladu z USA již s dvoutýdenním předstihem, McIntyre proplatil ubytování či náklady na cestu.

---

<sup>357</sup> Informace pochází ze soukromé korespondence s Diarmuidem McIntyrem.

<sup>358</sup> Rovněž tato informace pochází ze soukromé korespondence s Diarmuidem McIntyrem.

### 6.5.3.1 LOKÁLNÍ

Sestra Patricia Coughlan na každém ročníku *HearSay* umožňuje dobrovolníkům z místní střední školy, aby se zapojili do příprav festivalu. Studenti díky praxi na *HearSay* přičichnou k práci, rozšíří si obzory a mohou si utvořit názor na to, co by mohli v budoucnu dělat. „Je skvělé, že pro ně máme práci, protože oni sami velmi často nějakou práci shání. A toto je práce, kterou je potřeba udělat, takže není důvod pro ně vymýšlet novou,“<sup>359</sup> míní sestra Patricia Coughlan (VIMEO, ©2020). Studenti jsou během *HearSay* součástí týmu dobrovolníků, který se stará o hladký průběh akce, a zároveň mají na svědomí různé drobné, ale důležité činnosti před propuknutím festivalu (jako třeba výzdobu města, umytí auta, ve kterém je pak možné poslechnout si některou ze zvukových instalací, či úklid prostor, v nichž se budou shromažďovat návštěvníci). „Je fajn být užitečný, nejen stát a sledovat dění. Nejlepší na tom je, že máme důvěru – je nám svěřeno plnění úkolů, které jsme pak schopni splnit,“<sup>360</sup> hodnotí svou zkušenost patnáctiletí Michael Brazill Carroll a Donal Healy (VIMEO, ©2020).

Australský dokumentarista Mike Williams uvedl, že když se v průběhu *HearSay 2017* doptával na informace ohledně programu, odpovědi se dozvěděl od sebevědomého šestnáctiletého dobrovolníka: „Byl jsem překvapený, říkal jsem si, co je zač tenhle šestnáctiletý kluk, který přebírá úlohu komunikace za *HearSay*? Asi mi to vnuklo pocit, že tato akce patří celému městu, což je skvělé“<sup>361</sup> (VIMEO, ©2020).

Kromě dobrovolníků z řad studentů se do práce zapojují i dospělí obyvatelé Kilfinane, kteří propůjčují své prostory či rekvizity, pomáhají s přípravou, pečou občerstvení, vyvěšují letáky nebo se snaží vymyslet různé cesty, jak festival podpořit.

### 6.5.3.2 MEZINÁRODNÍ

Na dobrovolnické práce se může přihlásit kdokoliv, jedinou podmínkou je odpracování určitého množství směn v průběhu festivalu a jistá časová flexibilita. Vzhledem k tomu, že odměnou pro dobrovolníky byl vstup na festival zdarma a k tomu drobné občerstvení, přihlásilo se na tuto pozici poměrně dost zájemců.

Celkově se na hladkém průběhu *HearSay* podílelo několik desítek dobrovolníků z celého světa, kteří působili na nejrůznějších pozicích. Logistika a organizace dobrovolníků byla původně v mých rukou. Vzhledem ke svému maximálnímu vytížení

---

<sup>359</sup> “It is great to have jobs for them because they are very often looking for jobs. But these are jobs that need to be done so there is no point in making new jobs for them” (VIMEO, ©2020).

<sup>360</sup> “It is nice being useful, not just standing around and watching. The best point is that we are trusted with jobs and asked to do it and then we are able to do them” (VIMEO, ©2020).

<sup>361</sup> “I was surprised, who was this sixteen year old kid just taking off the *HearSay* communications badge? Maybe it gave me the sense that the whole town is owning this thing, which is great” (VIMEO, ©2020).

jsou ale finální plánování v posledních dnech před festivalem předala americké kolegyni Nikki Martin, která přijela jako dobrovolnice dva týdny před konáním festivalu.

Dobrovolníci vítali a páskovali hosty (každý návštěvník dostal festivalovou pásku na ruku), zajišťovali technické zázemí (nahrávání výstupů, pouštění audiovizuálních ukázek při prezentacích, pořizování fotografií...), starali se o organizaci a navigování návštěvníků na správné lokace, o výzdobu prostor, vyřizování nečekaných požadavků, které se vždy na poslední chvíli objeví, zkrátka téměř o všechno. Tady musím zdůraznit, že hlavní princip, na kterém je celý festival založen, je především princip důvěry. Velké množství lidí má téměř nepřetržitě velké množství zodpovědnosti, a přitom se může stát, že k řešení některých problémů nemají daní dobrovolníci kvalifikaci, nebo toho prostě momentálně nejsou schopni. Každý ale musí znát své hranice, a pakliže potřebuje pomoc, zažádat o ni. Přestože v organizačním týmu *HearSay* panuje velká důvěra, někdy se stane, že se některé věci z časových nebo kapacitních důvodů nepovede dotáhnout do zdárného konce – *HearSay* zkrátka není festivalem, který by byl dopředu přesně naplánovaný, a vše bylo pod stoprocentní kontrolou. To ale vlastně festivalu dodává punc originality a unikátnosti.

#### 6.5.4 DLOUHODOBÁ SPOLUPRÁCE

Ročník 2019 začal vlastně v prosinci 2018, tedy čtyři měsíce před oficiálním dubnovým zahájením, a to díky návštěvě francouzského audio tvůrce Benoita Boriese. Ten přicestoval do Kilfinane a strávil zde několik dní za účelem nahrávání nového dokumentu. Poté hrubý sestřih svého pořadu založeného na rozhovorech s místními obyvateli a terénních nahrávkách z přílehlých oblastí prezentoval zájemcům přímo v Kilfinane. Zdejší obyvatelé poté napjatě očekávali výsledný pořad a těšili se na něj.

Během následujících měsíců Bories pořad dokončil a v průběhu *HearSay 2019* uvedl finální kus pod názvem *Come Knocking a' the door – A Kilfinane HeartSong (Zaklepej na dveře – Píseň ze srdce pro Kilfinane)*. Mnoho zájemců z řad místních obyvatel si tento pořad přišlo s chutí poslechnout a byli napjatí, jestli se mezi použitými rozhovory objeví i jejich hlas nebo hlas souseda. Fakt, že se starousedlíci mohli seznámit s pohledem na Kilfinane očima někoho „zvenku“, navíc dopomohl k tomu, že se sami zamysleli nad vlastním působením ve městě a až nostalgicky rozjímali nad místní komunitou – ti, kteří zdejší ulice znají nejlépe ze všech, je mohli „znovuobjevit“ a připomenout si, proč to v Kilfinane mají tak rádi.

Tak jako Bories mohou do Kilfinane přijet několik měsíců před konáním festivalu i jiní tvůrci. McIntyre totiž hradí několikadenní až několikátýdenní pobyty všem, kteří v Irsku chtějí strávit čas a kreativně se věnovat tvorbě audia. Mnoho tvůrců této nabídky využívá právě těsně před konáním festivalu a do Kilfinane přijíždějí s týdenním či dvoutýdenním předstihem, který věnují přípravě a poznávání prostředí. Tvůrci často také zpovídají místní obyvatele – ať už do vlastních dokumentů, nebo do prací určených pro *HearSay*. Podle výzkumu Pernille Iversen už ale místní začínají být neustálým odpovídáním do mikrofonu také trochu unaveni. Ve chvíli, kdy je obyvatel jen o třetinu

více než návštěvníků festivalu, se totiž počet rozhovorů na jednoho obyvatele neúměrně zvyšuje. Iversen z komunikace s místními zjistila, že (především na náměstí) už si obyvatelé příliš nepřejí být nahráváni (Iversen 2019: 12). Během festivalu se v projektech, které vznikly ve spolupráci s místními, objevilo na dvě stě lokálních hlasů.

## 6.6 HEARSAY VERSUS IFC

*HearSay* a IFC jsou dvě naprosto odlišné platformy založené na jiných pravidlech a jiném přístupu k setkávání. U obou akcí je hlavní myšlenkou sdílení informací s kolegy a učení se od sebe navzájem, přesto se však liší způsob dosažení těchto cílů.

Diarmuid McIntyre uvedl, že se zpočátku chtěl vůči IFC vymezit. Jeho první zkušenost s IFC proběhla v roce 2009, kdy se konference uskutečnila v Dublinu,<sup>362</sup> což bylo pro rodilého Ira velkou výhodou. Přesto jej konference neoslovila a domů se vracel nespokojený. McIntyre měl pocit, že se na přehlídkách podobného ražení setkává především formální společenství zaměstnanců rozhlasových stanic, mezi kterými panuje sice nevyslovená, ale jasně daná hierarchie, ve které je pro tvůrce zvenčí náročné se pohybovat. „Měl jsem pocit, že tam vládla generace starších tvůrců, kteří měli hlavní slovo. Většinou to byli muži nad čtyřicet padesát let, a téměř žádná žena. Cítil jsem, že tam nebyl prostor pro mladé ženy na volné noze, ani pro ostatní mladé nezávislé tvůrce, kterým jsem v té době sám byl,<sup>363</sup> vzpomíná na svůj první zážitek s IFC McIntyre (OH McIntyre 2019).

Podle McIntyry se na mladé tvůrce v té době automaticky nahlíželo jako na „nezkušené“ – bez ohledu na to, co už třeba dokázali. „Možná je to tím, že základ IFC je institucionální – EBU. Myslím, že lidé v těchto institucích si ani neuvědomují, že mohou působit nevládně,<sup>364</sup> přemítá nad jádrem problému McIntyre (OH McIntyre 2019), který se na další IFC vypravil až v roce 2015 – a to přesto, že si ze svého prvního ročníku dovezl cenné suvenýry v podobě papírových scénářů (do kterých dodnes občas nakoukne pro připomenutí toho, jaká tvorba v té době vznikala v různých evropských zemích). McIntyry odradil přístup účastníků konference – při diskuzích měl pocit, že o jeho názor ostatní nestojí, a ve společenství zaměstnanců různých rozhlasových institucí se necítil dobře. V roce 2015 se na IFC vrátil pouze z toho důvodu, že pár měsíců před konáním IFC sám organizoval první ročník *HearSay* a chtěl obě přehlídky porovnat.

---

<sup>362</sup> Ve dnech 9.–14. května 2009 proběhl 35. ročník IFC, který se konal na dublinském zámku Dublin Castle (IFC, ©2020).

<sup>363</sup> “I felt like it was ruled by a generation of older makers who were allowed to sit in judgment. They were mostly men in their forties or fifties, rarely a woman. I also felt that there was no room for young women without resources and no room for other young independent producers, as I was back then” (OH McIntyre 2019).

<sup>364</sup> “It’s maybe caused by the fact that IFC is based on the institution of EBU. I think these people inside those institutions don’t even know that they can sound unwelcoming” (OH McIntyre 2019).

Je ale na místě poznamenat, že Diarmuid McIntyre plně nepřijal princip IFC jako mistrovské školy, na které se sice návštěvníci učí od sebe navzájem, zároveň zde ale figuruje skupina zkušenějších tvůrců, kteří se snaží předávat své znalosti těm méně zkušeným. Zakladatel IFC Peter Leonhard Braun přiznal, že se diskuzní skupiny na IFC snaží každoročně namíchat tak, aby v každé byli zastoupeni mladí a nezkušení tvůrci, pak několik středně zkušených a minimálně dva tři „silné hlasy“ – tedy tvůrci, kteří umí poskytnout komukoliv konstruktivní kritiku, pokud je potřeba. Samozřejmě, že tito by neměli ostatní „poučovat“, záleží však na každém tvůrci, jak je schopen svůj názor podat, a pak také na tom, jak jsou ostatní ochotni jeho názory přijmout – zdali s pokorou a respektem, nebo naopak. Jak se zmiňuji v podkapitole *Hierarchie*, funkci starších tvůrců lze do jisté míry považovat za úlohu dramaturgů – trefnými připomínkami by měli autory přivést k lepším výkonům. Rozumím tomu, že na nováčky může rétorika zkušenějších tvůrců někdy působit nepříjemně a mohou mít dojem, že jsou poučováni. To však rozhodně není primárním cílem řečníků na IFC. „Je to skoro ekvivalent toho, když rodiče říkají: ‚Děláme to pro tvé dobro.‘ Já se však zachoval jako většina teenagerů a řekl jsem si: ‚Nestojím o vaše poučky, neříkejte mi, co mám dělat.‘ A pak jsem našťavaně odešel a dělal si to dál po svém,“<sup>365</sup> reflektuje zpětně svůj zážitek McIntyre (OH McIntyre 2019).

Vzniku skupiny starších tvůrců, kteří budou poučovat ty mladší, se chtěl McIntyre při založení *HearSay* vyhnout. Obsah *HearSay* se proto s každým ročníkem mění, na festivalu jsou ve spojení lidé všech věkových skupin a z různých zázemí, kteří se navzájem respektují, a nikdo neprosazuje svůj názor. Díky pružnosti a pestrosti programu je každý ročník *HearSay* nový a netradiční.

Nutno podotknout, že i organizátoři IFC se dlouhodobě snaží zpřístupnit konferenci mladým a nepůsobit rigidně. Bohužel je vývoj IFC v tomto směru poměrně pomalý: „Když porovnáám IFC a *HearSay* – na *HearSay* jsem měla pocit, že jsme všichni na stejné lodi, neexistovala zde žádná hierarchie. I když jsem se bavila s tvůrci, které sleduji již mnoho let, během rozhovoru jsem si uvědomila, že jsou jen normálními lidmi – stejně jako já. Naopak na IFC mám pocit jistého zastrašování, necítím se tam ve své kůži. Jsem více odměřená,“<sup>366</sup> zamýšlí se nad rozdílem v atmosféře panující na obou přehlídkách australská dokumentaristka Helene Thomas, která vyhrála titul True Story Award v soutěži *The HearSay Prize 2019* (OH Thomas 2019). Thomas zároveň dodala, že zatímco na *HearSay* se nebála oslovit kohokoliv z přítomných, na IFC tento pocit volnosti necítila – a to právě kvůli obavě z negativní reakce osloveného, nebo z toho, že by ji někdo nebral vážně kvůli věkovému rozdílu.

---

<sup>365</sup> “It’s almost the equivalent of the parents saying: ‘We’re doing it for your own good.’ But I did what most teenagers do with saying: ‘I don’t need your rules, don’t tell me what to do.’ And then I was annoyed and I went off and did it my own way for the next” (OH McIntyre 2019).

<sup>366</sup> “If I compare IFC to *HearSay* – on *HearSay* I felt like everyone was on the same boat, there was no hierarchy. Even when I had conversations with producers I’ve been following up for a long time, I realised that they are just ordinary people like me. But I guess there is a level of intimidation on the IFC, I don’t feel as free myself at this conference. I’m a little bit more reserved” (OH Thomas 2019).



Dalším rozdílem mezi *HearSay* a IFC je zaměření – i když se na IFC někdy představí hraniční tituly (ať už žánrem, tématem, nebo zpracováním), základ IFC tkví v dokumentární tvorbě. *HearSay* se však zabývá čímkoliv s audiem spojeným – ať už je to taneční performance, nebo poslech krátkých rozhlasových her načtených místními ochotníky při posezení v kadeřnictví. Na *HearSay* se zkrátka setkávají lidé z rozdílných kultur a zázemí, z rozdílných audio odvětví (ať už to jsou dokumenty, podcasty, soundart, hraná tvorba, nebo zvukaři od filmu), z různých zemí i kontinentů, nezávislí tvůrci se zaměstnanci institucí. Diarmuid McIntyre se je snaží přivést ke společné konverzaci a jejich zájmy zkombinovat a protnout tak, aby všichni přítomní našli společnou řeč. Na IFC však existuje předem daná struktura poslechů a diskuzí, která se sice v průběhu let vyvíjí a lehce rozvolňuje, je však pravděpodobné, že tento koncept, prověřený již pětadvaceti lety fungování, bude podobně fungovat i mnoho dalších let. Průběh programu není určován tvůrci, ale organizátory. Naopak na *HearSay* není žádný rok jisté, jak bude program vypadat. Každý bod programu je jinak dlouhý a odehrává se v jiné lokaci, ať už vnitřní, nebo venkovní. Na IFC ale není možné uvést svůj pořad jinde než v konferenční hale. Struktura je jasně daná a musí se dodržet. Na *HearSay* však žádná pevná struktura neexistuje.

Pevná struktura IFC má také výhody. Například Helene Thomas v roce 2019 imponovalo, že si během konference mohla vyslechnout zahraniční pořady v plné délce trvání. V následných diskuzích je pak s kolegy rozebrali do těch nejmenších detailů, na což tvůrci při proudovém poslechu většinou nemají čas. „Když jsem odcházela z diskuzí, měla jsem pocit, že už v ten moment jsem lepším tvůrcem. Posloucháte pořady, pak o nich opravdu přemýšlíte a posloucháte názory ostatních, ze kterých můžete čerpat. Objevujete nové perspektivy, o kterých jste sami třeba nikdy neuvažovali. A když pak točíte nový pořad, vzpomenete si na to, co jste slyšeli, a třeba to nějak zohledníte,“<sup>367</sup> míní Thomas (OH Thomas 2019).

IFC je zkrátka poměrně oficiální konferencí, která i přes to, že obsahuje neformální body programu a svou oficiálnost někdy maskuje do různých volnočasových aktivit, zůstává pracovním setkáním odehrávajícím se v jednom vhodném prostoru. Návštěvníci diskutují o možnostech a způsobech tvorby, většinou se už navzájem znají a vědí, co od sebe čekat. Naopak *HearSay* je festivalem se silnou komunitní myšlenkou, ale poměrně chaotickým provedením a naprostou absencí veškerých oficialit či řízených diskuzí. Důležitým prvkem *HearSay* je poznávání nových lidí, vytváření pout i s místními obyvateli a objevování nečekaných lokalit. Každý návštěvník se musí rozhodnout sám, co mu více imponuje. Helene Thomas zřejmě preferuje spíše přátelská setkání – sama ale přiznala, že i na IFC se dokázala cítit uvolněně, ale především během doprovodného

---

<sup>367</sup> “When I was leaving discussing sessions it just occurred to me that this already made me a better radio producer. You listen to pieces and then really think about them and listen to other people’s reactions, which you can use then. You find new perspectives about stories that maybe you haven’t thought about before. And then you make a new program, then you can think about what you have heard and maybe use it” (OH Thomas 2019).

programu – například při výletu lodí nebo návštěvě místní palírny whisky, tedy ve chvílích, kdy šly všechny oficiality stranou (OH Thomas 2019). Tak jako tak Thomas dodala, že na IFC i *HearSay* ji ovládl pocit: „Tady jsem mezi svými“<sup>368</sup> (OH Thomas 2019).

Rozdíly v organizaci a provedení IFC i *HearSay* jsou logické i vzhledem k tomu, že IFC je o čtyřicet let starší než *HearSay* – a mentalita zakladatelů obou přehlídek se významně liší. Finanční zázemí obou událostí je také výrazně odlišné, což hraje poměrně znatelnou roli při plánování. Svou podobou se *HearSay* neliší pouze od IFC, ale i od ostatních zmíněných soutěžních i nesoutěžních přehlídek, jako je *Third Coast*, *Prix Europa* nebo *Prix Italia*.

---

<sup>368</sup> “Here is my tribe” (OH Thomas 2019).

## 7 PRIX EUROPA

*Prix Europa* je největší evropská soutěžní přehlídka mediální tvorby založená v roce 1987. U jejího zrodu stál Evropský parlament a Evropská komise. Dnes se *Prix Europa* řadí mezi nejvlivnější evropské soutěže zaměřené na mediální tvorbu (rozhlas, televize, online projekty) a snaží se upozorňovat na kvalitu vysílání ve spřátelených zemích a udržovat ji.

*Prix Europa* se koná každoročně během třetího říjnového týdne. Původně byla soutěž putovní, zaměřená pouze na televizní tvorbu a pořádala se vždy v Evropském hlavním městě kultury<sup>369</sup> – první ročník proběhl v Amsterdamu, který titul obdržel v roce 1987. V roce 1996 bylo soutěži *Prix Europa* nabídnuto trvalé útočiště v Berlíně, což organizátoři přijali.<sup>370</sup> O rok později proběhla také fúze soutěže *Prix Europa* se spřízněnou soutěží *Prix Futura Berlin* (zkráceně jen *Prix Futura*) – a tak vznikla nynější podoba *Prix Europa*. „Mívali jsme soutěž nazvanou *Prix Futura Berlin*, která probíhala několik let. V té době již existovala každoročně probíhající *Prix Italia* a ta mě rozčilovala – hodnocení na *Prix Italia* nebylo ani objektivní, ani kompetentní, ani profesionální – ne jako dnes. Byla to čirá Itálie. Tak jsem se rozhodl vytvořit vlastní soutěž a přivlastnil jsem si *Prix Futura Berlin* a zkombinoval ji s *Prix Europa*,“<sup>371</sup> popisuje fúzi *Prix Futura* s *Prix Europa* německý rozhlasový tvůrce a zakladatel *International Feature Conference* Peter Leonhard Braun (OH Braun 2017).

Jedním z cílů *Prix Europa* je propojení evropské společnosti prostřednictvím sdílení vlastní tvorby, podpora mezinárodní spolupráce a distribuce pořadů a spřátelení sousedních států, regionů a celkově všech obyvatel Evropy.

### 7.1 PRINCIPY PRIX EUROPA

*Prix Europa* je zaměřena především na evropskou produkci. Hlavním mottem soutěže je heslo: „Měníme Evropu.“<sup>372</sup> Každý rok se na *Prix Europa* sjíždí přes tisíc mezinárodních tvůrců z různých mediálních oblastí, kteří si chtějí poslechnout a zhlédnout díla svých

---

<sup>369</sup> Evropské hlavní město kultury (A European Capital of Culture) je město zvolené Evropskou unií na dobu jednoho kalendářního roku. Toto město pak během daného roku pořádá řadu kulturních akcí a událostí na počest svého titulu.

<sup>370</sup> Před rokem 1996 se *Prix Europa* pořádala v následujících městech: 1987 v Amsterdamu, 1988 v Berlíně, 1989 ve Štrasburku, 1990 v Barceloně, 1991 Reykjavíku, 1992 v Berlíně, 1993 v Portu, 1994 v Berlíně, 1995 v Marseille (PRIX EUROPA, ©2020).

<sup>371</sup> “We had a competition called *Prix Futura Berlin*, it existed for a couple of years. Back then *Prix Italia* was already happening every year and I was furious about it. *Prix Italia* was biased in judgement, not competent, not really professional like today. It was pure Italy. And then I decided to make a competition myself. So, I kidnapped the *Prix Futura Berlin* and combined it with the *Prix Europa*” (OH Braun 2017).

<sup>372</sup> “Changing Europe” (PRIX EUROPA, ©2020).

kolegů, diskutovat o postupech práce či nejnovějších trendech a sdílet tvůrčí atmosféru. V průběhu festivalu mají účastníci možnost zúčastnit se poslechů/promítání soutěžních děl a zároveň navštívit různé workshopy určené pro žurnalisty, rozhlasové a televizní tvůrce, režiséry a všechny, koho zajímá mediální produkce. Hlavními hodnotami *Prix Europa* jsou otevřenost a demokratické hlasování o výhercích – neboť součástí poroty se v průběhu soutěže stává každý, kdo je přítomen na projekci/posleších všech soutěžních příspěvků v některé z kategorií. Pro organizátory *Prix Europa* je důležité, aby mezi sebou účastníci veřejně debatovali a rozhodovali se samostatně, neboť právě otevřená diskuze má vliv na smýšlení o Evropě jako takové. Je důležité umožnit a podporovat diskuzi mezi jednotlivými společenstvími a zabránit tak kypějícímu neporozumění, v některých případech rostoucí nenávisti (PRIX EUROPA, ©2018). „Veřejnoprávní média mají důležitý úkol – spojovat lidi, sloužit jako otevřená diskuzní platforma, na které můžou být sdíleny tisíce a tisíce hlasů a názorů,“<sup>373</sup> (Benkö, 2018: 4) domnívá se Cilla Benkö, prezidentka soutěže *Prix Europa*. Jak ve své knize *Radio Production* uvádí Robert McLeish, rozhlasoví tvůrci se sice často snaží získat různá ocenění ve svém oboru, nicméně to není v jejich tvorbě tím nejdůležitějším – mnohem důležitější je získání a udržení si publika. „Vy nám dáte dvaadvacet minut, my vám dáme svět“<sup>374</sup> – to by podle McLeishe mělo být heslo rozhlasových tvůrců (McLeish 2016: 26).

*Prix Europa* klade otázku: „Komu věříme – a proč?“<sup>375</sup> V době, kdy jsou na výsluní fake news a fakta jsou často podávána v alternativních variantách, je potřeba posílit důvěryhodnost žurnalistiky a soustředit se na uvádění reality na pravou míru. Je potřeba podpořit všechna média v tvorbě příspěvků na té nejlepší úrovni, jakou mohou nabídnout. Každý ročník přehlídky pak nese také nějaký podtitul, který by měl reflektovat hlavní myšlenku stojící za evropskou tvůrčí komunitou.

Co se týče organizační stránky, *Prix Europa* má v čele řídicí komisi s prezidiem. Řídicí komise rozhoduje o obsahu soutěže, rozdělení jednotlivých kategorií, průběhu festivalu i o předávacích ceremoniích pro vítěze, hostech festivalu, administrativě, finančních a dalších aspektech soutěže (PRIX EUROPA, ©2018). Pořady přihlašované do soutěže musí vzejít od organizací, které jsou členem aliance *Prix Europa* (která momentálně zahrnuje 26 států / vysílacích organizací).

Pro osobní účast (nikoliv přihlášení pořadu) na přehlídce je nutné se registrovat, nicméně se nemusí platit žádný registrační poplatek.

---

<sup>373</sup> “So a crucial task for public service media is to bring people together – to be an open arena for debate and discussion where thousand and thousand of voices and opinions can be shared” (Benkö, 2018: 4).

<sup>374</sup> “You give us twenty-two minutes – we’ll give you the world” (McLeish 2016: 26).

<sup>375</sup> “Whom do we trust – and why?” (PRIX EUROPA, ©2018).

V roce 2000 se se soutěží *Prix Europa* spojila i původně holandská soutěž *Prix Iris*. Stejně pojmenované ocenění se od té doby každoročně uděluje za „Nejlepší evropský televizní program roku se zaměřením na kulturní diverzitu“.<sup>376</sup> V témže roce také Peter Leonhard Braun předal vedení festivalu Susanne Hoffman, která v čele *Prix Europa* stojí dodnes. Braun si na starosti ponechal „pouze“ rozhlasovou kategorii a zůstal také pokladníkem přehlídky.

Od roku 1997 do roku 2018 se *Prix Europa* pravidelně konala v budově Haus des Rundfunks, sídle RBB.<sup>377</sup> V roce 2019 se přehlídka poprvé konala v Postupimi v komplexu budov Schiffbauergasse. Přesun z tradiční lokace zamrzl mnoho pravidelných návštěvníků soutěže, neboť budova RBB měla svou charakteristickou atmosféru – navíc stojí přímo v centru Berlína, takže doprava na *Prix Europa* byla velmi jednoduchá. Komplex Schiffbauergasse je bohužel vzdálen od berlínského vlakového i autobusového nádraží – stejně tak jako od množství kaváren, restaurací a obchodů, které byly na dosah původní lokace.

## 7.2 FÚZE SOUTĚŽÍ PRIX FUTURA A PRIX EUROPA

### 7.2.1 PRIX FUTURA BERLIN

*Prix Futura* byla založená v roce 1969 jako soutěž určená pouze pro televizní díla. Jelikož existovala ještě před digitální érou, neexistují žádné internetové stránky festivalu. Vzhledem k tomu, že se jednalo o akci určenou pro minoritní publikum, která se posléze spojila s festivalem *Prix Europa*, je o celé soutěži velmi obtížné dohledat jakékoliv informace. Jako hlavní zdroj informací použitých v této kapitole slouží rozhovor s Peterem Leonhardem Braunem<sup>378</sup> a písemné materiály, které mi poskytl.

*Prix Futura* byla doplňkem k berlínskému filmovému festivalu *Berlin Film Fest Spiele*, určenému pro filmové produkce. „Jak už název napovídá, *Prix Futura* měla specializované zaměření. Snažila se vyřešit problémy lidstva. Co to znamená? V té době jsme ještě pevně věřili, že jsme schopni vyřešit problémy lidstva kombinací vědy a žurnalistiky,“<sup>379</sup> (OH Braun 2019) vysvětluje Peter Leonhard Braun, který soutěž sledoval od jejího založení. Dle jeho slov tehdy probíhaly různé výzkumy cílící na vylepšení životní úrovně a úkolem žurnalistů bylo tyto výzkumy reflektovat

---

<sup>376</sup> Best European TV Programme of the Year about Cultural Diversity.

<sup>377</sup> RBB = zkratka pro německou vysílací stanici Rundfunk Berlin-Brandenburg.

<sup>378</sup> Podrobný životopis Petera Leonharda Brauna je k dispozici v přílohách této práce.

<sup>379</sup> “As the name of *Prix Futura* says it had specialized outlook. It was a competition to solve the problems of mankind. What does it mean? At that time we had a deep belief that we can solve the problems of mankind in a combination of science and journalism” (OH Braun 2019).

a distribuovat veřejnosti. Tato tematika se stala ústředním mottem *Prix Futura*. Soutěž nebyla zaměřena pouze na evropskou produkci, ale na celosvětovou.

Hlavní ceny získávaly na *Prix Futura* nejlepší televizní produkce, které pojednávaly o aktuálních problémech lidstva a jejich řešeních. „Výsledkem samozřejmě byla jistá monotónnost témat a formátů. Pořady se většinou zabývaly znečištěním životního prostředí, nedostatkem a kvalitou pitné vody, průmyslovou produkcí jídla. Slovo chemikálie se skloňovalo ve všech pádech. A to po nějakém čase začalo být podle mého názoru nudné, protože tyhle potíže se nezmění z roku na rok. I dnes máme pořád stejné problémy,“<sup>380</sup> pokračuje Braun (OH Braun 2019). Je pravdou, že kdyby byla podobná soutěž organizována dnes, každoročně by na ni byly přihlášeny pořady se stejným obsahem a podobným zpracováním jako tehdy. Jednalo by se o dokumenty zaměřené na vědu a výzkum – a takové formáty se na *Prix Futura* objevovaly již v době jejího založení.

*Prix Futura* se konala každý druhý rok v Berlíně. V porotě pravidelně zasedali významní zástupci televizní produkce, známí vědci nebo například televizní herci. „Nazývám to porotou celebrit,“<sup>381</sup> uvádí Braun (OH Braun 2019). Tito lidé však často sami nebyli tvůrci pořadů, neměli zkušenosti s natáčením komplikovaných dokumentů a rozuměli zpravidla jen jedné stránce televizní nebo vědecké tvorby (většinou té, s níž měli praktickou zkušenost).

*Prix Futura* nebyla přístupná veřejnosti. Rozhodování o nejlepších pořadech probíhalo tzv. za zavřenými dveřmi – porota se vždy na několik dní sešla v Berlíně, kde zhlédla přihlášené příspěvky a zvolila ten nejlepší. Ani laická, ani odborná veřejnost tak do volby nezasahovala. Soutěžní příspěvky nebyly nikde k vidění. Po hlasování poroty proběhl pouze uzavřený ceremoniál, na kterém se předala ocenění.

## 7.2.2 ROZHLASOVÁ SEKCE NA PRIX FUTURA BERLIN

Peter Leonhard Braun byl v té době silně angažován v soutěžní přehlídce *Prix Italia*, která byla určena jak pro televizní, tak pro rozhlasové pořady. Průběh *Prix Italia* mu však nevyhovoval. „*Prix Italia* byla mediální olympiádou té doby. V rozhlasové sekci, především v kategorii rozhlasových dokumentů, byla porota limitována rotačním systémem<sup>382</sup> – každý rok v ní zasedal někdo jiný, včetně celé řady manažerů, kteří si jen

---

<sup>380</sup> “The result of that is of course the monotony of the subject and the monotony of forms. The subjects of programs were usually pollution, lack of water, quality of water, industrial production of food. Chemicals were overcrowded word. And after some time this became quite boring in my judgment because the sorrows of mankind do not change year by year. It’s still today the same sorrows” (OH Braun 2019).

<sup>381</sup> “I call it the celebrity jury” (OH Braun 2109).

<sup>382</sup> V porotě *Prix Italia* vždy zasedají zástupci různých zemí. Z kapacitních důvodů však není možné, aby každý rok v porotě zasedali zástupci všech pořádajících zemí – proto se členové poroty pravidelně mění, „rotují“.

chtěli udělat dovolenou v Itálii. Nedostávalo se nám tak profesionálního posouzení toho, co je skutečně to nejlepší z rozhlasové tvorby daného roku. Dokázal jsem *Prix Italia* vylepšit v několika bodech – za prvé jsem trval na tom, aby porotci mluvili anglicky nebo francouzsky. V porotě se totiž objevovali lidé, kteří ani jedním jazykem nemluvili – ovládali třeba pouze japonštinu. *Prix Italia* mě štvala. Zašel jsem tedy za vedením *Prix Futura* a přesvědčil je, aby *Prix Futura* otevřeli i rozhlasovým pořadům. To bylo v roce 1979, kdy jsem stanul v čele rozhlasové sekce na *Prix Futura Berlin*,<sup>383</sup> vysvětluje spletitost mediálních soutěží Braun (OH Braun 2019).

Braun jako konkurenci *Prix Italia*, se kterou nebyl spokojen, založil rozhlasovou sekci *Prix Futura* a radikálně změnil proces soutěže. Změny se ale netýkaly televizní části, pouze té rozhlasové.

U nově vzniklé rozhlasové sekce Braun vytvořil nové motto soutěže – prosté „Change“, neboli „Změna“. To znamenalo, že soutěžní příspěvky nemusely pojednávat pouze o budoucnosti, jak zavazovalo původní heslo „Future“ („Budoucnost“), ale mohly se zabírat také minulostí či přítomností. Tím se zněkolikanásobilo pole potenciálních témat pro soutěžní příspěvky a předcházelo se monotónnosti přihlášených pořadů.

Hned po změně ústředního motta Peter Leonhard Braun provedl další, mnohem radikálnější řez – nejenže porotu poskládal z rozhlasových specialistů (a nikoliv „celebrit“, jak tomu bylo u televizní odnože), ale k poslechům soutěžních příspěvků přizval publikum, které se skládalo většinou z expertů a rozhlasových tvůrců. I když tedy o vítězích rozhlasové sekce stále rozhodovala několikačlenná porota, její rozhodnutí bylo pod drobnohledem publika, které s výsledkem mohlo souhlasit, nebo nesouhlasit. Publikum znalo celé spektrum soutěžních příspěvků a mohlo o nich poučeně debatovat. Naopak v televizní sekci se stále lpělo na starém modelu, kdy porota bez vědomí diváků mezi čtyřmi stěnami rozhodla o vítězi, aniž by kdokoliv věděl jak a proč.

Během několika let se rozhlasová sekce na *Prix Futura* začala těšit velké oblibě, a to právě díky tomu, že byla přístupná obecnstvu a že se zde mohli setkávat rozhlasoví tvůrci a diskutovat o společných problémech. Zástupci z televizní sekce se po několika letech rozhodli, že pravidla své kategorie pozmění po vzoru rozhlasu.

V roce 1983 Peter Leonhard Braun převzal také vedení televizní sekce a stal se generálním tajemníkem celé *Prix Futura*. Chtěl soutěž rozvíjet, což mu ale znemožňovala

---

<sup>383</sup> “*The Prix Italia* was the Olympic games of the media events at that time. In radio, especially in radio documentaries, there were these juries limited and composed by a stable rotation system. Each year you got different bunch of people in the jury, including quite a number of managers who just wanted to enjoy going to Italy for some days. So, we didn’t get a professional judgment which is the best radio production of that year. I could improve the *Prix Italia* in several points. Firstly, I insisted that each person in the jury had to speak English or French. You could even meet people in the jury not being able to understand the English and French, just Japanese or something like that. *The Prix Italia* pissed me off. So, I went to the management of *Prix Futura* and I convinced them to open *Prix Futura* to radio. That was in 1979 when I became responsible for the radio part of *Prix Futura Berlin*” (OH Braun 2019).

její dvouletá periodicita konání. „To je velká nevýhoda, protože média se vyvíjejí mnohem rychleji. Nemůžete pořádat soutěž pouze každé dva roky. Mezitím se dějí změny ve formátech, ve způsobech tvorby pořadů. Dokonce se dějí i změny ve vedení, přicházejí noví lidé. Dva roky jsou pro vývoj médií dlouhá doba,“<sup>384</sup> kritizuje tehdejší periodicitu Braun (OH Braun 2019).

### 7.2.3 SPOJENÍ DVOU PŘEHLÍDEK

V roce 1987 byla vedle *Prix Futura* založena také soutěž *Prix Europa*. „Neměl jsem s tím nic společného. *Prix Europa* byla dítětem evropského parlamentu a European Cultural Foundation se sídlem v Amsterdamu,“<sup>385</sup> připomíná Braun (OH Braun 2019). *Prix Europa* byla ve svých počátcích navíc zaměřena čistě na televizní tvorbu, kdežto *Prix Futura* již nějaký čas fungovala jak pro televizní, tak pro rozhlasovou sekci. Na soutěž *Prix Europa* zpočátku neměli přístup diváci, jednalo se o platformu, ve které o vítězi rozhodovala pouze několikačlenná porota.

*Prix Europa* se každý rok konala v Evropském městě kultury a v roce 1988 jím byl zvolen Berlín. Organizátoři požádali Petera Leonharda Brauna o pomoc, neboť věděli, že již několik let zdárně vede soutěž *Prix Futura*, a má tedy potřebnou praxi. Chtěli, aby se Braun v Berlíně kromě organizace *Prix Futura* ujal i organizace *Prix Europa* – ale pouze na dobu jednoho roku, neboť v dalším roce bude městem kultury jiné město v jiném státě a *Prix Europa* bude uspořádána tam.

V roce 1988 tedy Peter Leonhard Braun se svým týmem zorganizoval první berlínský ročník *Prix Europa* (*Prix Futura* v tom roce zrovna neprobíhala). Ohlasy na něj byly natolik pozitivní, že se evropští zřizovatelé rozhodli svěřit organizaci všech budoucích ročníků Braunovi a jeho týmu. Soutěž jako taková měla stále putovat po Evropě, za organizaci byl však zodpovědný berlínský tým.

Braun se tak stal hlavním organizátorem soutěží *Prix Futura* i *Prix Europa*. Obě soutěže řídil souběžně po dobu skoro desíti let. Rozhodl se však chopit příležitosti a spojit síly obou akcí. Fúze soutěží *Prix Futura* a *Prix Europa* mohla potenciálně přinést hned několik výhod – od většího počtu soutěžících zemí po možnost lepšího financování.

Dlouho očekávaná a plánovaná fúze nastala v roce 1997 – *Prix Futura* a *Prix Europa* se spojily v jedno. Peter Leonhard Braun se rozhodl vzdát názvu *Prix Futura* a nově vzniklé spojení pojmenovat *Prix Europa*, neboť tento název považoval za vhodnější. *Prix Europa* navíc přestala být zaměřena pouze na televizní pořady, ale nově

---

<sup>384</sup> “That is a huge disadvantage because the development of the media is much faster. You cannot make a competition only each second year. There have been changes in the forms, changes in the understanding how to produce a program. There even have been changes in the managements of people, new people are coming. Two years is a long period of time for the development of media” (OH Braun 2019).

<sup>385</sup> “I had nothing to do with that. *The Prix Europa* was a brain child of the European Parliament and the European Cultural Foundation situated in Amsterdam” (OH Braun 2019).



(díky spojení s *Prix Futura*) se věnovala i rozhlasové tvorbě a otevřela se odbornému publiku.

## 7.3 PRŮBĚH PŘEHLÍDKY

*Prix Europa* obvykle probíhá během necelého týdne v několika různých kategoriích (jejich počet se v průběhu let mění). V následujícím textu se budu zabírat především kategorií rozhlasového dokumentu.

Nejdůležitější součástí přehlídky jsou poslechy a projekce soutěžních příspěvků. Pro každou z kategorií je vždy vyčleněna speciální poslechová místnost, která slouží jako základna pro účastníky dané kategorie. Ti se zároveň mohou libovolně pohybovat po ostatních místnostech a čerpat inspiraci i při poslechu/sledování soutěžních příspěvků z jiných kategorií. Podmínkou však zůstává, že pokud jsou návštěvníci členy poroty a chtějí soutěžní pořady hodnotit, musí vyslechnout/zhlédnout všechny soutěžní příspěvky v dané kategorii.

Vzhledem k tomu, že se do konkrétních kategorií každý rok přihlásí jiný počet příspěvků, je během přehlídky jednotlivým kategoriím věnován různý počet dní. Může se tím pádem stát, že například poslechy v hudební kategorii probíhají pouze dva dny, zatímco poslechy v kategorii rozhlasových dokumentů čtyři dny. Díky tomu mají návštěvníci větší možnost navštívit i ostatní „místnosti“ a poznat práci svých kolegů. Během festivalu se konají také workshopy a přednášky vedené profesionály z různých oborů.

Je do jisté míry diskutabilní, jestli se na soutěžích jako *Prix Europa* či *Prix Italia* skutečně volí „ty nejlepší evropské pořady“, které v daném roce vznikly. I když se podmínky přihlášení pořadu na *Prix Europa* začínají pomalu přizpůsobovat mediálnímu vývoji a nezávislé tvorbě, stále se jedná o soutěže na institucionální bázi a pro nezávislého tvůrce je přihlášení vlastního pořadu komplikované. Porota tím pádem vybírá pouze z omezeného vzorku toho, co v Evropě skutečně během daného roku vzniklo. Některá díla navíc mohou být natočena pro velmi specifické publikum (pořad se může věnovat lokální kauze, vyjadřovat se ke konkrétním problémům, jejichž kontext není veřejně známý), a mezinárodní porota tak logicky nemůže obsah pořadu docenit, pokud nezná vhodné reálie.

### 7.3.1 BEZ TIŠTĚNÝCH SCÉNÁŘŮ

Do roku 2019 měli návštěvníci k dispozici (stejně, jako na IFC) tištěné zrcadlové scénáře, které museli číst zároveň s poslechem soutěžního příspěvku. V roce 2019 se *Prix Europa*

poprvé odehrála bez tištěných scénářů v tzv. paperless variantě,<sup>386</sup> kdy posluchači mohli pohodlně na velkém plátně sledovat videa, ve kterých byl zvuk spárován s anglickými titulky. Podle belgického dokumentaristy Edwina Bryse organizátoři *Prix Europa* paperless variantou reagovali na vývoj situace u konference IFC, která bez tištěných scénářů poprvé proběhla v roce 2018.

„Domnívám se, že tím, že se všichni dívají na scénář na obrazovce, vzniká kolektivnější zážitek, než když každý koukal do svého papírového scénáře. Navíc vás ostatní nevyrušují hlasitým obracením stránek. Posluchači nejsou v pokušení číst si scénář dopředu. Všichni jsou více soustředění, protože se jim překladu dostává v reálném čase společně s poslechem. Nemusíte se bát, že se ve scénáři ztratíte,“<sup>387</sup> (OH Grissell 2019) vysvětluje Laurence Grissell, britský dokumentarista působící v BBC, který v roce 2019 koordinoval kategorii dokumentu na *Prix Europa*. Grissell dále vyzdvihnul fakt, že se u digitální formy scénářů nevypisují jednotlivé zvuky a citoslovce, které se v papírové podobě vypisovaly. Posluchač, který naslouchal pořadu v cizím jazyce a zároveň četl anglický text, se díky vypsaným zvukům v dokumentu lépe orientoval – pokud se v textu ztratil a ve scénáři viděl například „houkání lokomotivy“, jednoduše počkal, až se ve zvuku ozve houkání lokomotivy a díky tomu opět synchronizoval čtení s poslechem. Ve chvíli, kdy se ale text na obrazovce objevuje zároveň se zvukem, není psaná forma okolních zvuků potřeba a posluchač si může celý zážitek lépe užít (OH Grissell 2019). Podle Grissella na *Prix Europa 2019* přijelo mnoho nových nadšenců, kteří ani neměli svůj program v soutěži, ale prostě si jen chtěli poslechnout aktuální mezinárodní tvorbu.

### 7.3.2 PROCES HODNOCENÍ

Dva měsíce před samotným festivalem se vybere dvanáct nezávislých profesionálů, kteří nespolupracovali na žádném z přihlášených pořadů. Tito pak mají několik týdnů na vyposlechnutí všech přihlášených pořadů a podle přísných kritérií připraví shortlist. Ten se pak poslouchá během festivalového týdne. Porotci, kteří určují shortlist, se samozřejmě snaží vybrat „to nejlepší“, zároveň by se ale na shortlistu měla objevit široká škála prezentovaných témat, zástupci regionálních i celorepublikových vysílacích stanic, mladí nezávislí autoři, osobní, politická či sociální témata a rozdílné způsoby dramaturgie a storytellingu. To nejdůležitější však je, aby bylo na shortlistu reprezentováno co největší množství různých zemí.

Během festivalového týdne jsou poslechy/projekce pořadů, které byly vybrány na shortlist, bezplatně zpřístupněny všem účastníkům festivalu. Kompletní přehled

---

<sup>386</sup> O tom, co je to varianta paperless, se podrobněji rozepisují v kapitole *The International Feature Conference 2018: Ve znamení změn*.

<sup>387</sup> “I think having everybody looking at the transcript on the screen creates a more collective listening experience than these paper transcripts. You don’t get the interruptions of people turning pages over. People aren’t tempted to read ahead. I think it’s also more focused because you’re getting the translation in real time. You’re not worrying about losing your place in the transcript” (OH Grissell 2019).

přihlášených pořadů (včetně těch, které se nedostaly do finálního výběru) je pro účastníky k dispozici na několika počítačích v místě konání *Prix Europa*.

Všichni účastníci každé z kategorií se mohou stát porotci, pokud jsou přítomní na všech posleších/projekcích dané kategorie a informují předem pořadatele. Na konci každého soutěžního dne probíhá společná diskuze, ve které účastníci navzájem hodnotí kvalitu pořadů a sdílejí své zkušenosti. Po každém hodnocení pak porotci odevzdají formuláře s bodovým hodnocením pořadů. Pakliže se některý z porotců jakýmkoliv způsobem podílel na tvorbě soutěžního pořadu, nesmí ten konkrétní kus hodnotit.

V průběhu diskuzí by měl být vždy přítomen alespoň jeden člověk z tvůrčího týmu daného pořadu – ideálně sám autor – který svůj pořad může uvést a zodpovědět případné dotazy. „*Prix Europa* funguje tak, že každý nominovaný film nebo pořad musí za sebe zároveň nominovat někoho z tvůrců, scenáristu, režiséra, producenta, a ten se účastní hodnocení v dané kategorii, čili ono je to zároveň diskuzní fórum tvůrců, které je nesmírně obohacující, protože slyšíte názory kolegů z jiných zemí,“ popisuje průběh hodnocení Jan Maxa,<sup>388</sup> ředitel vývoje pořadů a programových formátů v České televizi (ČESKÁ TELEVIZE, ©2016).

Debaty v průběhu *Prix Europa* jsou kultivované. Moderátoři diskuze vždy dbají na to, aby slovo dostalo co nejvíce zástupců z různých zemí. „Diskuze na *Prix Europa* mi připomínají setkání z filmu *Star Wars*. V kruhu tam vždy sedí všichni ti senátoři, každý jiného mimozemského druhu, a navzájem se konfrontují a říkají: ‚My jsme udělali tohle.‘ A pak slovo předají další zemi. A pak mluví třeba Polsko. ‚Děkujeme, Polsko. Teď mluví Španělsko. Děkujeme, Španělsko,‘“<sup>389</sup> (OH Zenti 2018) hodnotí s nadsázkou diskuze na *Prix Europa* nezávislý italský tvůrce Jonathan Zenti.

„*Prix Europa* chtěla být vždy otevřená veřejnosti a nebýt primárně soutěží s udělováním cen, ale festivalem, který přitahuje lidi. Chtěla vytvořit velké publikum, které by si mohlo vyslechnout ‚rozhlasové a televizní drahokamy‘, které nemusí být pro mezinárodní publikum běžně dostupné. To je skvělý nápad, ale ve výsledku si myslím, že veřejnost si festivalu tolik nevšimá. V tomto ohledu je asi ucelenější *Prix Italia*, která

---

<sup>388</sup> Jan Maxa (\*15. 2. 1964, Československo) je český producent a ředitel vývoje pořadů a programových formátů. Kdysi pracoval také v informačních technologiích a poradenství v Anglii a ve Švédsku.

<sup>389</sup> “Discussions at the *Prix Europa* remind me kind of *Star Wars* event. There are all these senators from the different alien species confronting with each other saying: ‘We did this.’ And then the word passes to the other country. And then speaks for example Poland. ‘Thank you, Poland. Now speaks Spain. Thank you, Spain’” (OH Zenti 2018).

se ani nesnaží jakkoliv upoutat zájem veřejnosti,<sup>390</sup> (OH Jarisch 2018) domnívá se německý nezávislý tvůrce Jens Jarisch.<sup>391</sup>

## 7.4 OCENĚNÍ

V průběhu *Prix Europa* se každý rok předává několik ocenění napříč různými médii. Jejich počet se v průběhu let mění. Trofejí pro vítěze je od roku 1999 bronzová soška ve tvaru hlavy býka.<sup>392</sup> „Týden v Berlíně pro mě znamená mnohem více, než jen trofej ve tvaru býka. Konverzace, debaty a výměny nápadů – to je to, co nás dělá lepšími tvůrci,<sup>393</sup> (PRIX EUROPA, ©2018) domnívá se koordinátor dokumentární sekce a nezávislý tvůrce Paul Smith, který v roce 2016 obdržel ocenění za nejlepší evropský rozhlasový hudební pořad.

V roce 2020 se jednalo o těchto patnáct ocenění:

### TELEVIZNÍ KATEGORIE

- Nejlepší evropský televizní dokument roku
- Nejlepší evropský televizní film nebo minisérie roku
- Nejlepší evropský televizní hraný seriál roku
- Nejlepší evropský televizní investigativní pořad roku (tzv. Current affairs<sup>394</sup>)
- Nejlepší evropský televizní program se zaměřením na kulturní diverzitu (TV Iris)
- Nejlepší evropský dokumentární seriál roku

### ROZHLASOVÁ KATEGORIE

- Nejlepší evropský rozhlasový dokument roku
- Nejlepší evropský dokumentární seriál roku
- Nejlepší evropský rozhlasový investigativní pořad roku (tzv. Current affairs)
- Nejlepší evropské rozhlasové drama roku

---

<sup>390</sup> “*The Prix Europa* always wanted to be open to the public and did not only want to give prizes and be a competition but just wanted to be a festival and wanted to attract people. To create a big audience for these gemstones of radio and television which normally are not internationally recognized. That’s a really great idea but in the end I think the public notice of that is very limited. So probably the *Prix Italia* is more coherent in a way that it doesn’t even try to attract the public” (OH Jarisch 2018).

<sup>391</sup> Jens Jarisch (\*1969, Německo) je nezávislý rozhlasový autor a producent, kouč a pedagog.

<sup>392</sup> Každá soška je ručně dělaná Holanďanem Anthonem Hoornwegem a oficiálně se jí říká „Cabeza del Azote del Laborintico“.

<sup>393</sup> “The week in Berlin is about so much more than the bull-shaped trophy. The conversations, debates and exchanges of ideas are what make us better producers” (PRIX EUROPA, ©2018).

<sup>394</sup> Current affairs je označení pro aktuální publicistické reportáže z místa dění, které obsahují dokumentární prvky, ale měly by být hlavně faktické.

- Nejlepší evropský rozhlasový hraný seriál roku
- Nejlepší evropský rozhlasový hudební pořad

## INTERNETOVÉ POŘADY

- Nejlepší evropské digitální audio roku
- Nejlepší evropský internetový projekt roku
- Speciální ocenění (Evropský žurnalista roku)<sup>395</sup>

Kategorie zabývající se rozhlasovými seriály přibyly v roce 2019 a vycházejí z nových poslechových trendů. Celosvětově se rozmáhají podcasty a s nimi spojené poslouchání na pokračování. *Prix Europa* se snaží pohotově reagovat na aktuální mediální vývoj. Rozplánování poslechů ovšem nebylo domyšlené. Například v kategorii rozhlasových dokumentů se poslouchaly solitérní dokumenty v plné délce dohromady s kratšími díly dokumentárních seriálů, které ale (z podstaty věci) vlastně působily poněkud vytrženy z kontextu. Serialita spočívá v tom, že na sebe jednotlivé díly navazují a opírají se o informace z minulých dílů, proto při poslechu pouze některé části z rozhlasové trilogie posluchač tápe a nemůže plně posoudit kvalitu celé série.

Hodnotit seriály je celkově nesmírně obtížný úkol, protože k tomu, aby mohli porotci poučeně promluvit o kvalitě díla, by museli vidět/vyslechnout všechny části seriálu, což ale v průběhu několikadenní přehlídky není možné. Hodnocení pak může být ovlivněno nedostatkem informací či nepochopením látky na základě pouze částečného ponoru do tématu.

Někteří soutěžící využili svého úvodního slova a posluchačům dovysvětlili děj ostatních dílů, někteří tak ale neučinili, a posluchači kvůli tomu nevěděli, jak se téma dokumentární série dále vyvíjelo. Z mého pohledu bylo tedy hodnocení dokumentárních seriálů v roce 2019 poměrně nepřehledné. Samozřejmě se nabízí varianta „domácího úkolu“ pro návštěvníky kategorie věnované seriálům – porota si teoreticky může všechny díly naposlouchat doma a na přehlídku přijet připravena. Tím se však vytrácí možnost hromadného poslechu a společného objevování tématu, což je jeden z důležitých aspektů celé přehlídky. Seriály s mnoha díly by navíc kladly obrovské časové nároky na domácí přípravu. Jak správně hodnotit audio seriály (a seriály celkově) je otázkou, na kterou budou muset organizátoři *Prix Europa* ještě nějakou dobu hledat odpověď.

Přehlídku *Prix Europa* jsem navštívila v letech 2017–2020, přičemž v roce 2017 jsem v dokumentární sekci soutěžila se svým pořadem *Matěj* (který se umístil šestý)

---

<sup>395</sup> Best European TV Documentary of the Year, Best European TV Movie or Mini-Series of the Year, Best European TV Fiction Series of the Year, Best European TV Investigation of the Year, Best European TV Programme of the Year about Cultural Diversity, Best European TV Documentary Series of the Year, Best European Radio Fiction of the Year, Best European Radio Fiction Series of the Year, Best European Radio Documentary of the Year, Best European Radio Documentary Series of the Year, Best European Radio Investigation of the Year, Best European Radio Music Programme of the Year, Best European Digital Audio Project of the Year, Best European Online Media Project of the Year, Special Commendation – European Journalist of the Year (PRIX EUROPA, ©2020).

a v roce 2020 jsem byla nominována v rozhlasové kategorii Current affairs s pořadem *Soudní lidé národa českého* (spolupráce s Ivanem Studeným).

V roce 2017 cenu za nejlepší rozhlasový dokument obdržel německý pořad *Papa, We're in Syria (Tati, jsme v Sýrii)* Christiana Lercha. Dokument přináší zprávu o osudu Joachima Gerharda, jehož dva synové Mike a Klaus se přidali na stranu Islámského státu. Zoufalý otec se je marně snaží přesvědčit, aby se za ním vrátili do Německa. Pořad je unikátní materiálem, který je v něm použit – jedná se především o hlasové zprávy nahrané na aplikaci WhatsApp, které si otec a synové vzájemně posílají. Lerch (v dramaturgii Gabriely Hermer) s těmito záznamy pracuje velmi vkusně, postupně odkrývá nové a nové informace a posluchač má téměř po celou hodinu poslechu napětím zatajený dech.

V roce 2018 cenu za nejlepší dokument převzalo duo Gianluca Stazi a Giuseppe Casu za pořad *The Upside Down (Vzhůru nohama)*, o kterém se podrobněji rozepisují v kapitole *Prix Italia*. V roce 2019 si tuto cenu odnesla Eleanor McDowall za svůj pořad *A Sense of Quietness (Smysl ticha)*, ve kterém řeší téma potratů a právo na potrat, a v roce 2020 Ylva Lindgren s pořadem *The Night I Did Not Die (Noc, kdy jsem nezemřela)* - příběhem ženy, která před pětadvaceti lety přežila pád letadla do Baltského moře.

## 7.5 PRIX EUROPA VERSUS IFC

„Když to řeknu jednoduše, *Prix Europa* je vlastně IFC spojená se soutěží. Ale není určena pouze pro rozhlasové dokumenty, ale také rozhlasová dramata, current affairs, hrané televizní filmy, dokumentární filmy, internetové projekty i digitální audio,“<sup>396</sup> srovnává obě události Peter Leonhard Braun, zakladatel IFC a dnešní podoby *Prix Europa* (OH Braun 2017).

*Prix Europa*, stejně jako IFC, razí heslo, že je festivalem pro rozhlasové tvůrce.<sup>397</sup> Atmosféra na *Prix Europa* je podobná atmosféře na IFC, ale v některých ohledech se liší. „IFC není soutěž. Neposlouchají se tam ty nejlepší pořady. Kdežto *Prix Europa* je soutěžní. Myslím, že stanice přihlašují jen to nejlepší. Každý chce vyhrát,“<sup>398</sup> míní kanadsko-francouzský autor Neil Sandell (OH Sandell 2018). I když jednotlivé stanice přihlašují to nejlepší, porotci tvořící shortlist musí myslet na to, aby bylo reprezentováno široké spektrum různých zemí. Není možné, aby se během *Prix Europa* poslouchaly pouze bezchybné pořady, a přitom všechny by pocházely například z dílny BBC. Při výběru finalistů dohlíží dvanáct porotců na diverzitu zastoupených států, kvůli čemuž se

---

<sup>396</sup> “To give you a primitive answer, *Prix Europa* is like the IFC + a competition. But not only in radio documentaries, but in radio drama, radio music, radio current affairs, TV fiction, TV non-fiction, online projects and digital audio” (OH Braun 2017).

<sup>397</sup> “Since we honour the best media productions of the continent: *PRIX EUROPA* is the festival for the programme makers!” (PRIX EUROPA, ©2018).

<sup>398</sup> “IFC is not a competition. We don't listen to the best programmes there. But *Prix Europa* is a competition. I think broadcasters are trying to send their best, every broadcaster wants to win” (OH Sandell 2018).

někdy může rozmělnit také kvalita poslouchaných pořadů, neboť ne všechny státy mají stejnou dokumentaristickou tradici a stejnou úroveň dokumentární tvorby. Tímto *se Prix Europa* opět trochu přibližuje k IFC: „IFC je setkání lidí, kteří tvoří anebo chtějí tvořit rozhlasové featurey. Potkáte tam lidi na rozdílných úrovních znalostí storytellingu. Jedná se o mix lidí, kteří se teprve učí řemeslu, a těch, kteří to dělají již mnoho let. A pokud se bavíme o kvalitě pořadů, ti, co jsou v branži nejdéle, nemusí nutně tvořit ty nejlepší programy,“<sup>399</sup> (OH Sandell 2018) uzavírá Neil Sandell.

I když je atmosféra na IFC i *Prix Europa* podobná, a dokonce i složení lidí je z velké části stejné (přece jen jsou obě události významným bodem v kalendáři téměř všech evropských rozhlasových dokumentaristů – půlroční rozstup mezi oběma událostmi navíc umožňuje načerpání dostatku sil před jednotlivými výjezdy), je pravda, že se soutěžní charakter *Prix Europa* liší od neformálního a otevřeného hodnocení na IFC. Na IFC stále přijíždí velká část nezávislých autorů, jejichž dovednosti bývají na různých úrovních. Tyto můžeme potkat i na soutěži *Prix Europa* (organizátoři obou událostí si neúčtují žádný poplatek za účast), nicméně i vzhledem k soutěžnímu charakteru přehlídky se v Berlíně spíše pohybují zaměstnanci stanic, programoví ředitelé, manažeři a podobně, před kterými se někteří nezávislí autoři mohou bát jednotlivé pořady otevřeně hodnotit.

Na obou přehlídkách můžete nejen potkat stejné lidi, ale zároveň mnohdy slyšet i stejné pořady – jak už jsem zmínila, někteří autoři považují IFC za „zkušební kolo“ před tím, než pořad přihlásí na soutěž. Například v roce 2018 byl na konferenci zabývající se featurem prezentován pořad *Crying Isn't Going To Help You Now! – Violence in Obstetric Care (Pláč ti nepomůže – Násilí na porodnickém oddělení)*, který ve stejném roce soutěžil také na *Prix Europa*. Autorka pořadu Marie von Kuck se rozhodla zpracovat téma násilí odehrávající se na porodnických sálech, které ona sama připodobňuje k jisté formě znásilnění („birth rape“). Obecně vžitým názorem je, že znásilnění je pouze akt, který je veden sexuálním motivem – ve skutečnosti ale existují různé způsoby zneužití člověka, od psychického násilí, přes ponižování, nadávky, až po pacientem nepovolené lékařské zásahy do jeho těla. Marie von Kuck se rozhodla posluchačům přiblížit dva příběhy žen, které si při porodu prošly nějakou formou násilí – ať už se jich lékař nevhodně dotýkal nebo přímo nějakým způsobem zasahoval do jejich těla. Dokument se posluchačům vryje pod kůži tím, že téma reflektuje tak, jak je, a upozorňuje na to, co je v mnoha zemích tabu.

---

<sup>399</sup> “IFC is a gathering of people who make radio features or who want to make radio features. You have people at various levels of their own development in storytelling. You have this mix of people who are just learning the craft, people who've done it for a long time. And in terms of the quality of the work, it's not necessarily that the people who have been doing it the longest time create the best programmes” (OH Sandell 2018).

„Samozřejmě, že jsou na *Prix Europa* důležité diskuze. Ale nemůžete opomenout fakt, že je to soutěž a někdo z ní odejde jako vítěz. Zatímco na IFC jsou si všechny pořady rovny,<sup>400</sup> myslí si Laurence Grissell (OH Grissell 2019).

Díky významnosti ocenění (a touze vyhrát) se někdy může stát, že porotci nehodnotí konkurenční díla objektivně. V tu chvíli z jednotlivých poslechů mizí snaha naučit se něco nového a odejít inspirován a poučen o tvorbě zahraničních kolegů. Rozhodně nelze říci, že by byl tento negativní přístup pravidlem – osobně se domnívám, že diskuze na *Prix Europa* jsou často férové a hodnocení jednotlivých porotců upřímné. I přesto mi ale přijde důležité zdůraznit, že jsem měla i negativní zkušenosti – porotci z různých zemí taktizovali a nehodnotili konkrétní pořady podle jejich kvality, nýbrž podle toho, jak to pro ně bylo nejvýhodnější. Ovšem na IFC se taktizování neděje: „Myslím, že hlavní myšlenkou IFC odjakživa bylo přijetí faktu, že autoři z jiných zemí disponují jinými schopnostmi a odlišnými stupni vyzrálosti. V některých zemích má rozhlasová dokumentaristika dlouhou tradici, v některých je teprve na začátku. Na IFC chceme akceptovat všechny tvůrce a brát jejich dokumentární tvorbu takovou, jaká je, v různých stupních vývoje,<sup>401</sup> vysvětluje Neil Sandell (OH Sandell 2018). „Například v čínských dokumentech nebude storytelling tak propracovaný jako v některých dílech z Polska, kde mají dlouhou dokumentární tradici, nebo z Německa, Kanady či Velké Británie. A to je na tom právě zajímavé – vidět rozdílné přístupy, ne slyšet ty nejlepší pořady,<sup>402</sup> pokračuje Sandell (OH Sandell 2018).

V Evropě existují ještě další soutěže a přehlídky, o kterých v této disertaci nepojednávám – například literárně a historicky zaměřená chorvatská soutěž *Prix Marulić*. Ta je naopak ukázkou toho, že i soutěžní přehlídku je možné zorganizovat ve velmi uvolněné atmosféře. *Prix Marulić* probíhá na ostrově Hvar a návštěvníci této soutěže si kromě poslechů užívají také moře a relaxování na pláži. Ve srovnání s *Prix Marulić* působí německá *Prix Europa* skutečně velmi akademicky.

Další rozdíl mezi IFC a *Prix Europa* tkví v počtu zúčastněných zemí. Obě přehlídky vznikly především jako evropské, ale zatímco *Prix Europa* si tento fokus stále

---

<sup>400</sup> “The discussions obviously are really important part of *Prix Europa*. But you can’t get away from the fact that it is a competition and somebody emerges as a winner at the end. The IFC doesn’t have that. All the pieces are presented as equals” (OH Grissell 2019).

<sup>401</sup> “I think the main idea of IFC has always been to accept that different countries have different skill levels and different maturation. There are some countries that have a long tradition of making documentaries, and some that are starting now making documentaries. On IFC we want to accept people and accept the documentaries for where they are in that development” (OH Sandell 2018).

<sup>402</sup> “For example the storytelling in a Chinese documentary perhaps wouldn’t be as sophisticated as something we might hear from Poland, where there’s a long tradition of documentaries, or Germany, or Canada or the United Kingdom. And that is interesting about it – to see different approaches, not to hear the best pieces” (OH Sandell 2018).



drží (a asi také navždy držet bude), IFC se začíná otevírat pro tvůrce a nadšence z celého světa.

Jak jsem již uvedla, tvůrci jezdící na IFC i *Prix Europa* se často znají a navazují pevné přátelské vztahy. „Nemusíte ty lidi vidět rok i více, ale je důležité tyhle vztahy udržovat. Pakliže na něčem pracuji a chci, aby mi někdo poskytl zpětnou vazbu, jsou tady lidé, které jsem potkal na IFC a kteří mi rádi poradí. A samozřejmě, že když oni budou potřebovat, rád pomůžu i já jim,“<sup>403</sup> cení si otevřené atmosféry Neil Sandell (OH Sandell 2018). To, že na IFC vznikají přátelské i pracovní vztahy, mohu dosvědčit z vlastní zkušenosti. V roce 2017 jsem na IFC ve Stockholmu potkala amerického producenta Dennise Funka, který v průběhu konference vyslechl můj autorský dokument *Matěj*, a se kterým jsem na základě toho navázala další česko-americkou spolupráci.

---

<sup>403</sup> “You may not see these people for a year or more but it is really important to keep those connections. If I am working on something and I need one fresh pair of ears, there are people I have met through the IFC, who would gladly help me. And of course if they need I would help them” (OH Sandell 2018).

## 8 PRIX ITALIA

*Prix Italia* je mezinárodní mediální soutěž konající se každoročně v Itálii. Je věnována rozhlasu, televizi a internetovému vysílání. *Prix Italia* byla založena na Capri v roce 1948 italskou veřejnoprávní stanicí RAI,<sup>404</sup> a stala se tak jednou z nejstarších mediálních soutěží. Za organizaci *Prix Italia* je zodpovědná stanice RAI – soutěž je putovní a koná se vždy v září, pokaždé v jiném italském městě významném svou kulturní tradicí. Sekretariát *Prix Italia* sídlí v Římě. Každý rok je událost zaštitěna jiným tématem jako hlavním mottem daného ročníku. Pro osobní účast na soutěži (nikoliv přihlášení pořadu) je nutné se bezplatně registrovat. Pořad do soutěže mohou přihlásit pouze členské organizace, o čemž blíže pojednávám v následujících podkapitolách.

*Prix Italia* se pyšní svou prestiží a do soutěže se přihlašují ty nejlepší pořady v různých kategoriích. Kromě žánrových cen se uděluje také „Zvláštní ocenění prezidenta Italské republiky“.<sup>405</sup> O laureátech rozhoduje porota složená ze zástupců EBU, jejíž členové se pravidelně obměňují pomocí rotačního systému, o kterém se podrobněji rozepíšu dále v textu. V čele poroty stojí prezident *Prix Italia*, který je volen členy poroty. V roce 2018 *Prix Italia* oslavila 70 let svého trvání. Do soutěže bylo ten rok přijato 248 přihlášek<sup>406</sup> ze 48 rozdílných stanic a společností. Soutěžní pořady pocházely z 34 zemí reprezentujících pět světových kontinentů.

### 8.1 HISTORIE

První ročník soutěže *Prix Italia* proběhl v roce 1948 na ostrově Capri. Během prvních deseti let své existence byla soutěž věnována pouze rozhlasovým pořadům. V roce 1957 se však prostor otevřel i pro televizní díla, od roku 1998 o cenu bojují také internetové projekty.

Původní myšlenka na zorganizování soutěže, ve které se utkají rozhlasové pořady z různých koutů světa, vznikla na jaře 1948 na setkání generálního ředitele RAI Salvina Sernesioho, programového ředitele Giulia Razziho a vedoucího oddělení drama a revue Sergia Puglieseho. O pár měsíců později, 13. září 1948, byli na Capri svoláni delegáti

---

<sup>404</sup> RAI (Rai) = italská veřejnoprávní vysílací stanice, pod kterou spadají další televizní a rozhlasové stanice. Založena byla v roce 1924 jako Unione Radiofonica Italiana (URI), později přejmenována na Radio Audizioni Italiane (RAI). Toto jméno nesla až do roku 1954, kdy se význam zkratky RAI změnil na Radiotelevisione Italiana. RAI patří k největším vysílacím společnostem v Evropě. V roce 1950 se RAI stala jednou z třidvaceti vysílacích společností, které stály u zrodu European Broadcasting Union (EBU).

<sup>405</sup> Special Prize of the President of the Italian Republic.

<sup>406</sup> Konkrétně se jednalo o 87 pořadů v rozhlasové sekci, 100 pořadů v televizní sekci, 42 pořadů v sekci internetové vysílání a 19 pořadů v Cross Platform Special Prize (Report of the Secretary general, *Prix Italia* 2018).

zastupující čtrnáct různých rozhlasových stanic.<sup>407</sup> Je obdivuhodné, že soutěž byla založena pouhé tři roky po druhé světové válce – ještě před tím, než šest západoevropských států v dubnu 1951 podepsalo Pařížskou instituční smlouvu (která postupně vedla k založení EU), před vznikem EBU (1950), a dokonce i před založením NATO (1949) (ELLIS 2018: 11). „Od druhé světové války uplynuly teprve tři roky. Pouhé tři roky předtím proti sobě ti lidé bojovali! A přesto se ocitli na Capri a založili mezinárodní komunitu, která existuje už sedmdesát let,“<sup>408</sup> (OH Ellis 2018) shrnul historii *Prix Italia* nynější ředitel soutěže Graham Ellis.<sup>409</sup>

Soutěž je spojena se jmény mnoha spisovatelů, scenáristů, režisérů, producentů, kteří vytvářeli celosvětové mediální dějiny. Během existence soutěže v Itálii prezentovali své pořady přední tvůrci z různých uměleckých oborů, jako jsou například Bertolt Brecht, Umberto Eco, Italo Calvino, Krzysztof Zanussi, Sydney Pollack, Roberto Rossellini, Philip Glass či Flavio Emilio Scogna. Listina vítězů zahrnuje jména jako Ingmar Bergman, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Federico Fellini, Samuel Beckett, René Clair a další (PRIX ITALIA, ©2018).

Během prvního ročníku soutěže byla stanovena některá pravidla, která platí dodnes. Jednotlivé vysílací společnosti se musí stát členy sdružení *Prix Italia* a ročně zaplatit členský poplatek 750 eur (stejný poplatek je účtován jak v rozhlasové, tak v televizní a internetové sekci). Vybrané peníze jsou následně rozděleny v odměnách výhercům jednotlivých kategorií.<sup>410</sup>

## 8.2 PRŮBĚH PRIX ITALIA

Z vlastní zkušenosti mohu popsat průběh 70. ročníku *Prix Italia*, který se odehrál na Capri ve dnech 25.–29. září 2018.

Soutěžní festival se pořádá rok co rok vždy v druhé polovině září a je doprovázen celou řadou význačných kulturních událostí. Stovky vysoce postavených a erudovaných

---

<sup>407</sup> Delegáti pocházeli z Rakouska, Vatikánu, Egypta, Francie, Velké Británie, Itálie, Monaka, Nizozemska, Polska, Portugalska, Švédsko, Švýcarska, Československa a Terstu (v té době nezávislá oblast). Na „obhlídku“ se dostavili také účastníci z USA a dalších zemí i zástupci UNESCO.

<sup>408</sup> “It was only three years after the Second World War. These people just three years earlier had been fighting each other. And yet they were in Capri to start an international community that would live on for 70 years” (OH Ellis 2018).

<sup>409</sup> Graham Ellis je britský žurnalista působící v BBC, předseda EBU Radio Committee a momentálně také prezident *Prix Italia* (zvolen 2017).

<sup>410</sup> V roce 2018 bylo na poplatcích vybráno 57 749,50 euro. Konkrétně se jednalo o 21 750 euro vybraných v rozhlasové sekci od devětatřiceti účastníků, 23 250 euro v televizní sekci od jednatřiceti účastníků a 12 750 euro v internetové sekci od sedmnácti účastníků. Tyto peníze následně byly rozděleny do odměn pro výherce. Výherce v každé kategorii (dokument, reportáž, drama a podobně) dostal vždy 7 150 euro (PRIX ITALIA, ©2018).

zástupců médií z celého světa, které na festival přijíždí, jsou tvořeny režiséry, producenty, scenáristy, novináři... (Bouček 2003: 4).

Během přehlídky neprobíhají hromadné poslechy, jak je tomu kupříkladu na *Prix Europa* či IFC. Jedná se spíše o setkání lidí, kteří společně diskutují o aktuální situaci v médiích, navštěvují tematické přednášky a užívají si několika dní v atraktivním prostředí Itálie. I když je *Prix Italia* určená pro pořady z celého světa, na přehlídku se většinou sjíždějí především zaměstnanci evropských rozhlasových a televizních stanic.

„*Prix Italia* je něco mnohem více než jen soutěž, protože se během ní konají také další akce, diskuze, debaty. Každý rok máme například jednu přednášku sponzorovanou BBC, letos [v roce 2018 – pozn. autorky] vedenou prezidentem EBU Jean-Paulem Philippotem,<sup>411</sup> (OH Ellis 2018) hodnotí program soutěže Graham Ellis. Zmiňované přednášky ale většinou nejsou zaměřené na tvůrčí práci, jak tomu bývá na IFC či *Prix Europa*, nýbrž na media relations,<sup>412</sup> social media,<sup>413</sup> nové trendy či finanční problematiku. Tyto přednášky tedy nejsou určené pro tvůrce, ale spíše pro programové ředitele, manažery a pracovníky na vyšších pozicích. Zástupci zmíněných pozic jsou také většinovými návštěvníky soutěže. *Prix Italia* svým charakterem není vhodná pro účast tvůrců, kteří se chtějí něco nového přiučit, ale je spíše platformou pro setkávání zástupců jednotlivých vysílacích společností, kteří chtějí navázat kontakty a rozšířit si obzory na poli mezinárodní spolupráce. „Pravda je, že tady tolik neprobíráme jednotlivé složky tvorby pořadů. V minulých letech jsme se soustředili například na fake news a ostatní politická témata, uspořádali jsme dokonce *Prix Italia* na ostrově Lampedusa, abychom upozornili na migrační krizi. To, co děláme, má politický podtext,<sup>414</sup> shrnuje Graham Ellis (OH Ellis 2018).

*Prix Italia* se nicméně snaží vyjít vstříc i těm, kteří nemají šanci dostavit se do Itálie osobně, nebo si chtějí některé z přednášek připomenout dodatečně – přednášky totiž živě přenáší na svých internetových stránkách. Záznamy pak zůstávají na internetu volně

---

<sup>411</sup> “*Prix Italia* is much more than just a competition because there are diverse events, discussions, debates. The BBC for example sponsors a lecture each year at *Prix Italia*, which was given this year by the President of the European Broadcasting Union, Jean-Paul Philippot” (OH Ellis 2018).

<sup>412</sup> *Media relations* = vztahy s médii. Jedná se o podobor marketingových komunikací. V zjednodušeném slova smyslu jsou *media relations* souborem metod, díky kterým mohou organizace prostřednictvím spolupráce s novináři dosáhnout publicity a zlepšit svou reputaci. Hlavní rozdíl mezi *media relations* a reklamou tkví v tom, že publicita dosahovaná prostřednictvím *media relations* je bezplatná.

<sup>413</sup> *Social media* = interaktivní nástroje, které uživatelům mobilních a webových zařízení umožňují tvořit, sdílet a vyměňovat mezi sebou informace v rámci virtuální komunity nebo sítě. Spadají do podmnožiny médií, která považujeme za formu sdělovacích prostředků.

<sup>414</sup> “The truth is we don’t have a lot of discussion about the tools of the media. We’ve done a lot about fake news and things like that in last years, we went to the island of Lampedusa for the *Prix Italia* as a kind of response to the migrant crisis. There is a political dimension in what we do” (OH Ellis 2018).

ke zhlédnutí. Nevýhodou je, že i když většina přednášek probíhá v angličtině, najdou se i takové, které se konají v italštině anebo v kombinaci angličtiny a italštiny. Posluchači přítomní v sále mají možnost zapůjčit si sluchátka se simultánním překladem, diváci doma u obrazovek však takové štěstí nemají. Vzhledem k tomu, že záznamy jsou na internetu uvedeny v původním znění bez titulků, mohou mít ti zájemci, kteří nehovoří italsky, problém s porozuměním textu.

Přednášky neprobíhají každý den od rána do večera, ale jen několikrát v průběhu týdne. Maximálně vytižené jsou tedy pouze poroty jednotlivých kategorií, které volí vítěze – ostatní návštěvníci si program plánují sami. „Hlavním záměrem *Prix Italia* není zabavit publikum. I přesto RAI velmi často organizuje setkání, kterých se může zúčastnit i veřejnost. Tady na Capri například pořádáme několik koncertů, které jsou otevřeny i veřejnosti,“<sup>415</sup> popisuje program Graham Ellis (OH Ellis 2018). To je velký rozdíl oproti jiným přehlídkám, o kterých v této práci pojednávám. Na *Prix Europa*, *IFC*, *Third Coast Festival* či *HearSay Audio Arts Festival* se mohou všichni návštěvníci zúčastnit bohatého programu plného přednášek, poslechů, diskuzí a dalších doprovodných akcí.

Rozhodně v této práci nechci zabíhat do stereotypního hodnocení, nicméně jsem si v průběhu *Prix Italia* poznamenala, že snad žádná z akcí (ať už se jednalo o přednášku, nebo vyhlašování výsledků) nezačala včas. Nikomu to ale nevadilo, za zpoždění se dokonce nikdo neomlouval – byla to přirozená součást procesu. Můj postřeh mi potvrdil také prezident *Prix Italia* Graham Ellis, který sám nepochází z Itálie: „Jedna z věcí, která mně osobně přijde obzvlášť atraktivní, je velmi italská atmosféra. Což, pokud mám být upřímný, může znamenat, že ne všechny akce začnou včas“<sup>416</sup> (OH Ellis 2018).

Prostory, ve kterých se *Prix Italia* pořádá, se vždy pyšní velmi honosnou výzdobou a bohatými rauty. Italové jsou na *Prix Italia* právem velmi pyšní, a proto se soutěži věnuje také velká mediální pozornost.

„*Prix Italia* má velkou prestiž, nicméně si nemyslím, že je stále zcela zasloužená. Týden v Itálii by mohl být skvělou odměnou pro tvůrce, kteří přes rok tvrdě dřou – jenže týden volna nakonec většinou dostanou šéfové stanic, kteří se zúčastní pár panelových diskuzí a pak pijí své prosecco, zatímco tvůrci jsou součástí poroty, zavření v místnosti, kde hodnotí pořady,“<sup>417</sup> (OH Sandell 2018) zamýšlí se nad významem *Prix Italia*

---

<sup>415</sup> “The main aim of *Prix Italia* is not to provide entertainment for the public. But quite often, RAI particularly will put on events that public can attend. Here in Capri for example we are organizing a couple of concerts and the public will be able to see them” (OH Ellis 2018).

<sup>416</sup> “And one of the things I personally find particularly attractive is, that it has a very Italian feel about it. Which means that, being honest, not all of the sessions may start exactly on time” (OH Ellis 2018).

<sup>417</sup> “*Prix Italia* has a lot of prestige attached to it but I think it is not deserved anymore. A week in Italy could be a great reward for people that make programs and work really hard – but the people who get a week in Italy are the bosses, who have some panels that these bosses go to and then they drink their prosecco... meanwhile you have programme makers who work in the closed rooms trying to judge their pieces” (OH Sandell 2018).

kanadsko-francouzský autor Neil Sandell. „Druhá věc je, že *Prix Italia* kdysi bývala skvělou soutěží, ve které bývaly oceňovány ty nejlepší pořady – jenže přihlašovat díla mohou pouze členové sdružení kolem *Prix Italia*. V posledních letech se ale velmi rozmohla nezávislá dokumentární scéna, která tvoří skvělé pořady. Jenže je nemůže přihlásit. Pak se na objektivitu takového ocenění nedá spolehnout,“<sup>418</sup> uzavírá Sandell (OH Sandell 2018). Je pravda, že v dnešní době je velká část rozhlasových a televizních tvůrců na volné noze a svá díla dodávají na zakázku. V tu chvíli se ale pořady stávají majetkem institucí, které je odvysílají. Proto je do soutěže může přihlásit pouze daná instituce, nikoliv autor sám, což eliminuje počet potenciálních přihlášek.

Vrcholem celé soutěže je samozřejmě předávání cen. Monica Maggioni<sup>419</sup> ve festivalové brožurě *The Memory Of The Future – The History we tell Today is our Tomorrow (Vzpomínka na budoucnost – historie, jak ji vyprávíme dnes, předznamenává náš zítřek)* zdůraznila „rituální význam udílení ceny *Prix Italia* v digitálním věku“.<sup>420</sup> Stejně tak se změnil způsob storytellingu, který lidé používají ke sdělování informací. Kdysi byl proces natáčení rozhlasového materiálu velmi zdlouhavý a náročný a byly k němu zapotřebí obrovské a těžké přístroje. Během několika desítek let se ale pokrok nezastavil, ba právě naopak – a v dnešní době si již téměř každý může nahrát kvalitní zvuk na svůj telefon, stejně jako vyprávět příběhy pomocí několika fotek či videí na Instagramu.

V roce 2018 si cenu za nejlepší rozhlasový dokument odnesla italská dvojice Gianluca Stazi a Giuseppe Casu za pořad *The Upside Down (Vzhůru nohama)*. Tento pořad ve stejný rok vyhrál hlavní cenu v dokumentární sekci také na *Prix Europa*. Dokument zachycuje osudy Silvestra a Manliona, dvou horníků, kteří kdysi pracovali v italském dole San Giovanni. Muži se neznali, nicméně událost v roce 1992 svedla jejich cesty dohromady – oba byli součástí protestu proti uzavření dolu. Společně se skupinou dalších mužů se v dole zabarikádovali, k jeho vstupu položili explozivní látky a strávili zde několik měsíců. Po mnoha letech (v době, kdy už je důl dávno zavřený) se s dokumentaristy vydávají zpátky na místo, kde se vše stalo. Silvestrovi je 67 a Manlionovi 88 let. Síla tohoto dokumentu spočívá v perfektně vybalancované práci s tichem, okolními ruchy a postupným odhalováním informací. Celým téměř hodinu dlouhým pořadem se prolíná poselství, že exploze může zničit důl, ale nezničí lidskost.

---

<sup>418</sup> “The second thing about *Prix Italia* is that one time it was great, they were rewarding the best programmes, but the only people who can enter are member broadcasters. In the last years independent producers have been making many more programmes and they have a great quality. But they are not eligible to enter, so you can’t rely on a prize like this” (OH Sandell 2018).

<sup>419</sup> Monica Maggioni (\*20. května 1964, Itálie) je italská novinářka a bývalá prezidentka RAI a EBU.

<sup>420</sup> “Significance of the rituality of a prize in the digital age” (Maggioni 2018: 5)

## 8.3 PRIX ITALIA A JEJÍ ČLENOVÉ

Vedení *Prix Italia* je složeno z valné hromady zastupovaných států a sekretariátu (PRIX ITALIA, ©2018).

Soutěže *Prix Italia* se mohou zúčastnit pouze členové sdružení *Prix Italia*, kteří platí členský poplatek a jsou zároveň náležitě autorizovanými vysílacími organizacemi, oprávněnými k vysílání ve svých státech a garantujícími široké spektrum posluchačů, případně distribuující pořady ostatním stanicím. Instituce musí zaručit plnou finanční a autorskou zodpovědnost za přihlašované pořady. Pokud je v některých státech několik vysílacích stanic zaštitěno jednou hlavní institucí, může se *Prix Italia* zúčastnit pouze ta (a zastoupit tak všechny ostatní stanice). Žádost o vstup do komise *Prix Italia* může být přijata pouze valnou hromadou.

### 8.3.1 VALNÁ HROMADA

Valná hromada je složena ze zástupců jednotlivých vysílacích stanic, kteří se pravidelně setkávají každý rok v průběhu soutěže. Během setkání jsou probírány organizační aspekty přehlídky. Valná hromada mimo jiné také volí prezidenta *Prix Italia*, který bývá navržen zástupci RAI (prezident může být zvolen maximálně na tři volební období). Valná hromada dále rozhoduje o pravidlech soutěže, složení komise pro další ročníky, udílení cen, přihlašovacích poplatcích a podobně.

### 8.3.2 SEKRETARIÁT

Sekretariát *Prix Italia* zodpovídá za vše spojené s organizací soutěže, chystá setkání členů valné hromady, poslouchá přihlášené pořady a vybírá sedm finalistů na shortlist v každé kategorii. Dále shromažďuje informace o jednotlivých organizacích, chystá veškeré materiály potřebné pro hladký průběh každého ročníku, spravuje internetové stránky soutěže, zajišťuje administrativu a stará se o finance.

### 8.3.3 POROTA

Poroty pro jednotlivé kategorie jsou rotačním systémem voleny z kvalifikovaných profesionálů, kteří jsou navrženi členskými vysílacími organizacemi. Každá porota si vždy zvolí svého prezidenta, který jejím jménem komunikuje se sekretariátem. Poroty bývají pětičlenné, přičemž každý člen reprezentuje jeden stát. Kombinace reprezentovaných států se mění tak, aby každý rok měl v porotě svého zástupce jiný stát. „Tento rok je například řada na BBC, aby do poroty pro rozhlasovou kategorii dosadila svého zástupce. Příští rok bude řada třeba na Českém rozhlase. *Prix Italia* má přes 100 členských států, ale nemůžeme mít v každé kategorii přes 100 porotců. Proto funguje tzv.

rotační systém,<sup>421</sup> vysvětluje Graham Ellis (OH Ellis 2018). Žádný z porotců nesmí hodnotit dílo, na jehož realizaci se jakýmkoliv způsobem podílel. Každoroční změna ve složení poroty zabraňuje stagnaci v hodnocení porotců a otevírá prostor pro širší diskuzi. Na druhou stranu to ale také znamená, že přehled o přihlášených dílech má vždy pouze pětice porotců v dané kategorii, nikoliv publikum. To je velký rozdíl například oproti soutěži *Prix Europa*, kdy o vítězi rozhodují sami účastníci festivalu, a díky tomu mají přehled o konkurenci. Traduje se, že na některých ročnících soutěže byly k dispozici počítače se všemi soutěžními příspěvky k poslechu, nicméně na 70. ročníku v roce 2018, kde jsem byla osobně přítomna, jsem tyto počítače nenašla.

### 8.3.4 PROCES HODNOCENÍ (KATEGORIE ROZHLASOVÉHO DOKUMENTU)

V této podkapitole nastíním proces hodnocení v kategorii rozhlasového dokumentu, neboť tu jsem, vzhledem k tématu své disertace, zkoumala podrobněji.

Pětice porotců si přihlášené pořady poslechnou online z pohodlí domova – ve dnech konání soutěže neprobíhají společné poslechy, jak tomu je například na *Prix Europa*. Porotci poté společně na internetu diskutují o přihlášených pořadech a každý vytvoří vlastní shortlist. Jejich výsledné shortlisty jsou nakonec vzájemně porovnány a vznikne seznam finalistů, který je před soutěží zveřejněn na internetových stránkách *Prix Italia*. Veřejnost nemá možnost být svědkem tohoto procesu, ani neexistuje veřejně přístupný internetový portál, kde by bylo možné poslechnout si všechny přihlášené pořady. Porota následně předá vytvořený shortlist prezidentovi své kategorie.

V průběhu festivalových dnů se porotci poprvé setkají osobně. Každé porotě je vyhrazena jedna místnost, ve které může pětice diskutovat nad sestaveným shortlistem. Veřejnost opět nemá možnost zúčastnit se diskuze. Hodnocení je tak poměrně privátní záležitostí – stejně jako finální předávání ocenění, kterého se účastní vlastně jen zástupci členských států, hosté a výherci. Vzhledem k tomu, že během přehlídky neprobíhají společné poslechy a diskuze, není zde nutná ani účast tvůrců pořadů. Ve chvíli, kdy některý z pořadů vyhraje, je jeho autor informován a má pouze omezený čas na to, aby se do Itálie dostavil a převzal cenu (OH Ellis 2018).

V minulosti to ale bývalo jinak. Porotci se sjížděli na celý týden trvání *Prix Italia* a přihlášené pořady poslouchali společně, nikoliv předem online. Na tento proces vzpomínal Zdeněk Bouček ve svém textu „*Prix Italia 2002*“: „Vyslechli jsme třetinu každého soutěžního pořadu a v souladu s profesionálními kritérii jsme detailně diskutovali o každé práci. Pak jsme sestavili tzv. long list osmi nejlepších pořadů a tyto

---

<sup>421</sup> “For example this year is the BBC’s turn to provide someone in radio category. Next year it may be turn of the Czech Radio. With a more than hundred members we can’t have a hundred juries, so we take the turn in to the rotation” (OH Ellis 2018).



pořady jsme vyslechli až do konce. [...] Strávili jsme velmi zajímavý a různorodý týden. [...] Byly chvíle, kdy byla porota zklamána obecným standardem pořadů. Zatímco se jako obvykle budovalo uznání důležitosti subjektů, tvůrci chybovali ve vytváření technického a dramaturgického standardu, který se předpokládá na takové soutěži, jako je *Prix Italia*“ (Bouček 2003: 5). Bouček dále uvedl, že se porotci při poslechu pořadů opětovně setkávali s případy špatně natočeného materiálu, nevhodným střihem a montážními postupy, a především s chudým dramaturgickým rozvíjením. Zároveň si posteskl, že zatímco většina porotců hovořila anglicky, jeden porotce mluvil pouze francouzsky a bylo pro něj náročné aktivně se zúčastnit diskuze. Jazykové bariéry jsou bohužel poměrně běžným tématem na všech mezinárodních konferencích. Na druhou stranu by se na soutěži takového formátu neměly stávat (Bouček 2003: 5).

## **8.4 OCENĚNÍ**

Během každého ročníku soutěže se uděluje osm hlavních cen – tři v rozhlasové sekci, tři v televizní sekci a dvě v sekci internetového vysílání – a několik cen speciálních. Rozhlasová, televizní a internetová sekce jsou dále děleny na tematické kategorie. Výše finanční odměny vyplacené výhercům v jednotlivých kategoriích je každý rok určena na valné hromadě v závislosti na počtu přihlášených děl. V každé kategorii je ze zástupců jednotlivých zemí vytvořeno několik odborných porot, které rozhodují o vítězi. V rozhlasové sekci jsou vždy zvoleny tři poroty (pro kategorie hudba, drama a dokument a reportáž). V televizní sekci jsou také tři poroty (pro kategorie performing arts, drama a dokumentární tvorba), v sekci internetového vysílání je zvolena pouze jedna porota (stejná porota jak pro publicistické, tak pro zábavné pořady).

### **8.4.1 ROZHLASOVÁ SEKCE**

#### **8.4.1.1 HUDBA**

Do hudební kategorie v rozhlasové sekci spadají pořady vymykající se svým zpracováním, kreativním pojetím, objevováním nových způsobů práce se zvukem, a/nebo pořady (části pořadů), které pojednávají o hudebním žánru oslovujícím širší publikum.

#### **8.4.1.2 DRAMA**

Do kategorie Drama se přihlašují hrané pořady nově napsané pro rozhlasové vysílání, či adaptace inspirované již existujícím dílem.

#### **8.4.1.3 DOKUMENT A REPORTÁŽ**

Do dokumentární kategorie spadají kreativní pořady s dokumentárním zaměřením, které prosazují nový investigativní přístup, nevšední vypravěčský styl, inovativně sdělují informace a umísťují je do širšího kontextu.

## **8.4.2 TELEVIZNÍ SEKCE**

### **8.4.2.1 PERFORMING ARTS**

Performing Arts je kategorie, do které se přihlašují vysoce kreativní televizní pořady s výraznou hudební, divadelní či animovanou složkou, obsahující výraznou metaforu, nebo dokumenty zabývající se hudbou a uměním.

### **8.4.2.2 DRAMA**

Do televizní kategorie Drama spadají hrané filmy, seriály a minisérie natočené pro televizi, které se vymykají svým zpracováním.

### **8.4.2.3 DOKUMENTÁRNÍ TVORBA**

Do dokumentární kategorie patří dokumentárně zaměřená díla nebo pořady s prvky dokumentu. Kategorie je dále otevřená také pro publicistické pořady pojednávající o aktuálních problémech.

## **8.4.3 SEKCE INTERNETOVÉHO VYSÍLÁNÍ**

### **8.4.3.1 FAKTICKÉ POŘADY**

Do této kategorie spadají internetové pořady, které pracují s informacemi založenými na pravdě, čerpají ze sociálních sítí a díky vyspělým technologiím bývají silně interaktivní.

### **8.4.3.2 ZÁBAVNÉ POŘADY**

Do kategorie zábavných pořadů se přihlašují díla, jejichž hlavním cílem je zabavit publikum v různých směrech – ať už se jedná o sociální média, hudbu, televizní seriály, interaktivní hry a podobně.

## **8.4.4 SPECIÁLNÍ OCENĚNÍ**

### **8.4.4.1 CENA ITALSKÉHO PREZIDENTA**

Toto ocenění je udělováno italským prezidentem, který vybírá pořad ze všech kategorií.

### **8.4.4.2 CROSS PLATFORM SPECIAL PRIZE**

Do této kategorie spadají projekty vytvořené na interaktivní bázi, které mohou fungovat zároveň na různých (nových) platformách – ať už se jedná o internetová díla, nebo jakkoliv experimentální pořady.

### 8.4.4.3 SIGNIS

Tuto cenu uděluje World Catholic Association for Communication<sup>422</sup> za propagaci lidských práv a hodnot (PRIX ITALIA, ©2018).

## 8.5 PRIX ITALIA VERSUS IFC

Podobně jako IFC, také *Prix Italia* se každý rok odehrává v jiném městě – na rozdíl od IFC neputuje po Evropě, ale pouze po Itálii. Organizátoři se snaží návštěvníkům přichystat bohatý program a seznámit je s kulturou daného italského regionu. „Návštěvníci si často vyberou ročník, který se koná ve městě, kde ještě nikdy předtím nebyli. My říkáme, že touhle cestou lidem představujeme italskou kulturu, italský život, a celkově mezinárodní společnost seznamujeme s Itálií,“<sup>423</sup> vysvětluje Graham Ellis (OH Ellis 2018).

Cílem *Prix Italia* je podpořit kvalitní tvorbu napříč všemi médii, upozornit na inovativní programy a probudit v tvůrcích po celém světě kreativitu a zájem o hledání nových tvůrčích cest. Stejně jako IFC a *Prix Europa*, také *Prix Italia* chce sloužit jako komunikační a inspirační platforma – na rozdíl od IFC je ale *Prix Italia* svázána svou přísnou strukturou a obecně soutěžním charakterem události. Samozřejmě, že se v Itálii každoročně setkávají profesionálové z celého světa a o problematice vztahující se k mediální tvorbě otevřeně diskutují, nicméně jednotlivé skupiny tvůrců jsou rozděleny dle svého zaměření a intenzita setkání je rozptýlena poměrně ležérním duchem celé události. Tvůrci z rozdílných oborů se sice mohou potkat a vyměnit si své zkušenosti a názory, nicméně na *Prix Italia* neprobíhá (a ani nemůže probíhat) diskuze malých skupin audio nadšenců se zájmem o jedno konkrétní téma, jak se to děje na IFC.

I když jde účastníkům soutěže *Prix Italia*, *Prix Europa* a konference IFC o stejnou věc – a sice o vzájemné propojení zájemců o mediální tvorbu, sdílení inspirativních myšlenek a živou konverzaci o nových možnostech storytellingu – způsob, jakým jsou tyto zájmy prezentovány, se radikálně liší na každé ze zmíněných akcí. „*Prix Europa* je kombinací IFC a *Prix Italia*. *Prix Europa* je totiž zároveň festival a zároveň soutěž. IFC je jen festival, nebo spíše konference. A *Prix Italia* není festival, je to pouze soutěž – samozřejmě s nějakým doprovodným programem, ale je určena hlavně pro lidi z branže. Široké veřejnosti je zpřístupněno pouze minimum programu a soutěžní příspěvky nejsou prezentovány veřejně vůbec. Možná jsou pak k dispozici na internetu, ale ne v průběhu

---

<sup>422</sup> Signis, neboli World Catholic Association for Communication, je mezinárodní nevládní organizace fungující od roku 2001. V Signis je sdruženo více než sto různých států a jejím hlavním cílem je propagovat mír, dobro, lidská práva a bezkonfliktní komunikaci a udržovat mezinárodní vztahy na dobré úrovni.

<sup>423</sup> “Very often people who come to *Prix Italia* choose a year when the competition takes a place in a city where they may have never been before. We say we introduce Italian culture to people, Italian life. It has its way of introducing Italy to the international community” (OH Ellis 2018).

festivalu. Tedy *Prix Italia* je soutěž, která je pevně strukturovaná a svým způsobem izolovaná,<sup>424</sup> (OH Jarisch 2018) shrnuje rozdíly mezi jednotlivými akcemi německý tvůrce Jens Jarisch. „Zároveň si nemyslím, že by *Prix Italia* byla nejprestižnější. Je nejstarší, ale – především v televizní branži – existuje řada dalších, mnohem významnějších, soutěží,<sup>425</sup> uzavírá Jarisch (OH Jarisch 2018).

*Prix Italia* má nejdelší historii ze zmíněných akcí, nicméně o tom, jestli je významnější než *Prix Europa*, se vedou spory. „Je to nevděčný úkol, srovnávat tato ocenění a říct, že jedno je lepší či prestižnější než druhé. Domnívám se, že *Prix Italia* si vysloužila svou reputaci částečně proto, že byla vůbec první,<sup>426</sup> uvádí Graham Ellis (OH Ellis 2018).

Organizátoři *Prix Italia* se často chvástají prestiží celé konference, což do jisté míry zpochybnil Zdeněk Bouček: „Zdá se, že v posledních letech se festival pohyboval v zajetých kolejkách a podlehl iluzi samospádného věčného úspěchu. Polevilo vzrušení tvůrčích debat a nečekaných střetů bohatě strukturovaných osobností. [...] Pro široké mezinárodní auditorium by se měl tento soutěžní festival opět stát základním referenčním místem a měřítkem kvality, sloužícím jak pro reflexi samotným tvůrcům, tak pro trh nejlepších rozhlasových a televizních prací“ (Bouček 2003: 6).

Samotná hierarchie soutěže *Prix Italia* má poměrně komplikovanou stavbu – a přítomnost „prezidentů“ v každé kategorii jen potvrzuje snahu o zachování jistého puntu exkluzivity a oficiálnosti. To je další velký rozdíl oproti IFC či *Prix Europa*. Fakt, že o oceněních rozhodují předem určení porotci za zavřenými dveřmi, dodává soutěži pachut' odměřenosti – tam, kde na *Prix Europa* volí vítěze všichni tvůrci společně, na *Prix Italia* má toto privilegium každoročně jen malá skupinka vyvolených. Graham Ellis se domnívá, že je to tak správně: „Myslím, že je dobře, že jsou jednotlivé poroty malé a složené ze zástupců členských zemí. Podle mě v nich dochází k poměrně speciálním, až intimním diskuzím, které vedou ke zvolení vítěze,<sup>427</sup> tvrdí Ellis (OH Ellis 2018). Tyto

---

<sup>424</sup> “The *Prix Europa* is the mixture between the IFC and the *Prix Italia*. Because the *Prix Europa* is a festival and the competition. The IFC is only the festival, or more conference. And the *Prix Italia* is not a festival, it’s just a competition. With of course additional programming but it really is only for the people who work in the field. There’s little for the public and none of the entries are presented to the public. Maybe online but not as a festival. So since it’s a competition, it’s all very structured in a way it’s secluded” (OH Jarisch 2018).

<sup>425</sup> “I don’t think that *Prix Italia* is the most prestigious prize. It’s the oldest but – and mainly in the TV – there are many more other competitions which are even more important” (OH Jarisch 2018).

<sup>426</sup> “It’s invidious to compare the awards and say one is better or more prestigious than the other. I think the *Prix Italia* has acquired its reputation partly because it was the first” (OH Ellis 2018).

<sup>427</sup> “I think it is good we have relatively small juries provided by the member countries. It is quite, I think, a special and intimate discussion amongst the juries that leads to the winners” (OH Ellis 2018).

diskuze ale bohužel zůstávají vždy jen mezi pěticí porotců. Naopak na IFC či *Prix Europa* diskutují desítky nadšenců dohromady a mohou se díky tomu ovlivňovat a pomáhat si.

Na IFC se diskuze vedou o poslouchaných pořadech, o možnostech práce se zvukem a o tom, jak se tvůrci mohou navzájem inspirovat a růst ve své tvorbě. Každý z účastníků má právo vyjádřit svůj názor. Diskuze navíc většinou probíhají bez mikrofonů, čímž je zaručena jistá intimita sdělování informací. Účastníci mají možnost sdělit své dojmy přímo autorům poslouchaných pořadů, a rozhlasové společenství se tak utužuje. Na *Prix Italia* neprobíhají společné poslechy pořadů, čímž automaticky odpadá i společný komunitní zážitek – a společná diskuze. V průběhu *Prix Italia* jsou ovšem přednášky vedeny zkušenými řečníky sedícími na pódiu. Každý z nich má svůj mikrofon a následné debaty jsou sice otevřené komukoliv, nicméně kvůli přítomnosti mikrofonu ztrácí kus spontaneity a upřímnosti. Pocit z těchto diskuzí pak není, že „společně probíráme dané téma“, ale „diváci se ptají a řečníci odpovídají“.

Celkově tedy můžeme říct, že IFC je určena především pro tvůrce, autory – nikoliv pro zástupce vysílacích organizací, manažery a podobně. Na IFC se každoročně vydávají ti, kteří se chtějí přiučit novým znalostem z praxe a diskutovat nad procesy tvorby. Na *Prix Europa* se také sjíždí tvůrci a diskutují nad svými pořady, zároveň je to ale stále významná soutěž, takže diskuze mohou být trochu ovlivněné rivalitou. *Prix Italia* je naopak opravdu určena především pro zástupce programových rad a vysílacích stanic, nikoliv pro tvůrce.

## 9 THIRD COAST INTERNATIONAL AUDIO FESTIVAL

### 9.1 HISTORIE

Před rokem 1999 americká producentka Johanna Zorn<sup>428</sup> pracovala dlouhá léta pro chicagské rádio WBEZ. Poté, co jí rukama prošlo obrovské množství pořadů, které se vždy odvysílaly a byly zapomenuty, se Johana Zorn rozhodla udělat důležitý krok pro lepší udržitelnost audio tvorby v USA – založit první americký festival zaměřený pouze na audio. Zvukovou tvorbu totiž Johanna Zorn považovala za plnohodnotnou součást umění. V roce 2001 se k Johanně přidala talentovaná tvůrkyně Julie Shapiro a společně založily soutěžní *Third Coast International Audio Festival*.<sup>429</sup>

Od té doby se každoročně na podzim do chicagského hotelu Hyatt Regency McCormick Place sjíždí zhruba 800 především amerických tvůrců (i když je festival otevřený i účastníkům z Evropy), kteří během několika dnů trvání *Third Coast International Audio Festival* (dále jen *Third Coast*) sdílejí své příběhy, účastní se workshopů a diskutují o problematice audio produkce. Hlavním cílem festivalu *Third Coast* je oslavovat audio storytelling ve všech podobách. Akce byla od počátku pořádána pod záštitou stanice WBEZ, v roce 2009 se ale osamostatnila.

*Third Coast* se nezaměřuje pouze na dokumentární tvorbu, ale na široké spektrum žánrů (čímž se budu více zabývat v podkapitole *Ocenění*).

I když má festival přímo v názvu uvedené slovo „international“ (neboli „mezinárodní“), od začátku je určen především americkým tvůrcům. Evropanů v jeho průběhu potkáte málo. Julie Shapiro se domnívá, že absence evropských tvůrců byla od začátku způsobena malou informovaností amerických organizátorů o zaoceánské tvorbě (a naopak). Ta bohužel trvá dodnes, i když se už začínáme vzájemně poznávat a ovlivňovat – a to právě díky festivalům a konferencím, jako je IFC, *HearSay Audio Arts Festival*, *Prix Italia* a další. „Neměli jsme tušení, co se odehrává v audio tvorbě mimo Ameriku. Znáte příběh Narnie? Bylo to jako vejít do skříně a vyjít z ní do rozsáhlého světa rozhlasové komunity,“<sup>430</sup> hodnotí první krůčky Shapiro (OH Shapiro 2019).

Festival *Third Coast* je spojen také s organizací Third Coast, která zaštituje různé akce i mimo dobu konání festivalu, a pod kterou se sdružuje komunita lidí snažící se šířit

---

<sup>428</sup> Johanna Zorn je výkonná ředitelka a spoluzakladatelka *Third Coast*. Předtím téměř 30 let působila na stanici WBEZ, kde produkovala širokou škálu rozličných pořadů. Podílela se například na tvorbě oceněné série *Chicago Matters* (*Na Chicagu záleží*).

<sup>429</sup> Pojem Third Coast se v USA používá k označení regionů na východním a západním pobřeží (Oblast Velkých jezer a Golfského proudu).

<sup>430</sup> “We had no idea of what was out there. Do you know the Narnia story? It was like going into the wardrobe and coming out into the broader global radio community” (OH Shapiro 2019).

informace o audio storytellingu během celého roku – a k tomu jí slouží jejich internetové stránky.

Stránky *Third Coast* fungují jako informační platforma obsahující pravidla pro přihlášení do soutěže *Third Coast / Richard H. Driehaus Foundation Competition* (soutěž spojená s festivalem), archiv audio záznamů z téměř všech workshopů a přednášek, které kdy na *Third Coast* proběhly, a poslechová knihovna. Můžete zde najít přes 1 700 audio příběhů, dokumentů, rozhovorů – a číslo každým rokem narůstá. *Third Coast* spolupracuje s chicagským rádiem WBEZ, v jehož vysílání je možné poslechnout si rozhovory z dílny *Third Coast* a mnohem více. Tyto pořady si můžete vyhledat také ve formě podcastu s názvem *Resound*. *Third Coast* navíc pořádá poslechové večery v některých amerických divadlech, kavárnách nebo barech. Tyto večery jsou určeny pro veřejnost, nikoliv pouze pro tvůrce, jak tomu bývá například na IFC. I když zde probíhá poslech pořadů a následná diskuze, nejedná se o soustředěné probírání palčivých problémů spojených s audio tvorbou, jak jsou zvyklí evropští dokumentaristé.

„Začínali jsme, když byl internet teprve v počátcích, v roce 2001, a měli jsme nápad na archivaci různých pořadů na našich stránkách. Mysleli jsme, že tak můžeme oslovit veřejnost. A protože jsme chtěli podpořit i tvůrce, založili jsme soutěž a konferenci“<sup>431</sup> (OH Zorn 2018) vzpomíná na začátky *Third Coast* Johanna Zorn, spoluzakladatelka a ředitelka festivalu, která se v roce 2009 zasloužila o to, že se z *Third Coast* stala nezávislá umělecká organizace. „Říkáme tomu Sundance pro tvůrce audia,“<sup>432</sup> dodává Zorn (OH Zorn 2018). „V té době existovala v Americe spousta institucí, které oslavovaly dokumentární film, ale žádné, které by oslavovaly rozhlasový dokument a audio storytelling. A tak vznikl *Third Coast*,“<sup>433</sup> (OH Geis 2018) vysvětluje americká producentka a bývalá zaměstnankyně *Third Coast* Sarah Geis.

První ročník festivalu proběhl jen měsíc po tragickém 11. září 2001, což se také odrazilo v organizaci festivalu. „Vášeň pro odhalení pravdy a sdílení příběhů... to nás spojilo. *Third Coast* je místo, kde lidé společně pracují, navzájem se inspirují a mluví o výzvách, kterým musí čelit,“<sup>434</sup> uzavírá Johanna Zorn (OH Zorn 2018).

---

<sup>431</sup> “We started in the early days of the Internet, it was 2001 and we had the idea to archive different programmes on our website. We thought that it could be the way how we would reach the public. And because we wanted to support makers too, we created a competition and a conference” (OH Zorn 2018).

<sup>432</sup> “We call it Sundance for audiomakers” (OH Zorn 2018).

<sup>433</sup> “In these times in the US we had all of these institutions that were celebrating documentary film but people weren’t celebrating audio documentary and audio storytelling. So *Third Coast* was born” (OH Geis 2018).

<sup>434</sup> “The passion for finding the truth, for sharing stories... that connected us. *Third Coast* is a place where so many people work together, inspire one another and talk about the challenges they face” (OH Zorn 2018).

## 9.2 PRŮBĚH FESTIVALU

Na festival pravidelně přijíždí kolem osmi set účastníků, kteří pracují jako audio producenti, tvůrci, žurnalisté, novináři, reportéři a podobně.

I když v rámci *Third Coast* probíhá i soutěž o nejlepší audio v několika kategoriích, srdcem festivalu jsou jednotlivé přednášky a workshopy,<sup>435</sup> které vedou profesionálové z celého světa. O tom, že jsou přednášky nejdůležitějším prvkem celého setkání, svědčí i fakt, že při rozhovorech mi několik návštěvníků řeklo, že si ani nejsou vědomi soutěžního charakteru festivalu. Pro většinu účastníků slouží *Third Coast* jako pracovní sjezd, na kterém si mohou s kolegy vyměnit vizitky, načerpat zkušenosti a nové známosti.

Během festivalu neprobíhají soustředěné poslechy soutěžních či jiných pořadů spojené s následnými diskuzemi. Julie Shapiro uvedla, že *Third Coast* má zkrátka jiné zaměření: „Mladí producenti sem přicestují často na vlastní náklady, stojí je to více než tisíc dolarů, a nechtějí pouze sedět, poslouchat a diskutovat. Domnívám se, že v různých regionech existuje spousta menších skupin, které se scházejí a společně poslouchají a dávají si vzájemně zpětnou vazbu. Na *Third Coast* jde ale více o navazování kontaktů“<sup>436</sup> (OH Shapiro 2019).

Každý rok *Third Coast* vyhlásí otevřenou výzvu po přednášejících, kteří by byli ochotni vystoupit v průběhu festivalu. Prostřednictvím formuláře se může přihlásit kdokoli. Pořadatelé pečlivě projdou všechny návrhy a vyberou zhruba patnáct řečníků. Během festivalu přednášky probíhají souběžně – vždy přibližně pět přednášek najednou – a návštěvník si dle anotací ve festivalovém katalogu může vybrat, na co má zrovna chuť. Každá přednáška trvá 75 minut a v průběhu dvou dní festivalu je uvedena dvakrát, aby ji mohli navštívit i ti zájemci, kteří ji napoprvé nestihnou (první den festivalu se přednášky nekonají). Všechny přednášky se navíc nahrávají a následně jsou zveřejněny online na webových stránkách konference.<sup>437</sup> Každé přednášky se účastní kolem 80 až 100 lidí.

Prezentace se zaměřují na techniku natáčení, práci s posluchači, hledání a prezentování námětu, publicistiku, zpracovávání materiálu a celkově vše, co je spojené s tvorbou audia a podcastů. Především podcasty jsou jedním z hlavních témat všech diskuzí a přednášek na *Third Coast*, neboť právě v Americe jsou podcasty nejvíce rozšířeny – a slouží jako informační zdroj pro široké spektrum publika. O mezinárodní

---

<sup>435</sup> Tzv. Breakout Sessions.

<sup>436</sup> “Young producers travel to Chicago, often they pay it themselves, they spend more than \$1,000 or so, and they don’t want to sit around for hours listening and discussing. I think there are a lot of local radio groups that get together and play work for each other and give each other feedback and talk about issues in production. But *Third Coast* is more about getting new contacts” (OH Shapiro 2019).

<sup>437</sup> Pod názvem *Pocket Conference podcast (Podcast – kapesní konference)*.



(evropské a zaoceánské) tvorbě se návštěvníci dozví málo. „Pro mě jako pro italského producenta je mnohem zajímavější dozvědět se, co mohu natočit v anglickém jazyce pro americký trh než v italštině pro prakticky neexistující italský podcastový trh,“<sup>438</sup> soudí Jonathan Zenti (OH Zenti 2018). Problematikou podcastů se více zabývám v podkapitole *Podcasty*.

Osobně jsem festival navštívila v roce 2018 a vyslechla několik velice poučných prezentací. Za zmínku stojí *Who You Talkin' To? Audience & Your Authentic Voice* (*S kým to mluvíš? Publikum a váš autentický hlas*), prezentace Leily Day a Hany Baby, moderátorek podcastové série *The Stoop Podcast: stories from across the Black diaspora* (*Podcast na schodech: příběhy z černošské diaspory*) zaměřené na afroamerické etnikum. Leila Day a Hana Baba si při budování podcastu mnohokrát vyslechly otázku, pro koho je jejich tvorba vlastně určena a jestli by myšlenka na cílové publikum měla nějak ovlivnit obsah a stavbu výsledných pořadů. Během své přednášky na *Thrid Coast* otevřely velmi upřímnou diskuzi o tom, jak si při tvorbě podcastů zachovat vlastní identitu a jestli může producentova barva pleti nějak ovlivnit percepci posluchačů. Zároveň se zaobíraly otázkou stylu narace – měl by se tvůrce pořadů otevřeně hlásit k nějaké skupině, jejíž zájmy prezentuje v éteru, nebo by měl zůstat neutrální?

Zajímavá byla také prezentace Erica Mennela *Marie Kondo Never Worked in Pro Tools* (*Marie Kondo nikdy nepracovala s Pro Tools*). Mennel má bohaté zkušenosti s tvorbou reportáží, rozhovorů i s produkcí různých tematických audio seriálů. Na *Third Coast* se snažil publiku předat to nejdůležitější, co se během své praxe naučil – že je potřeba si ve všech materiálech udržovat perfektní pořádek. Podle Mennela vede proces organizace materiálu k tomu, že se tvůrce lépe zorientuje v tématu a má pak možnost sestříhat silnější a působivější pořad. Při práci s materiálem rozhodně neškodí vytvořit si tabulky v Excelu, do kterých si autor přehledně sepíše své respondenty, data natáčení, probraná témata, kontakty a podobně.

Do třetice bych ráda zmínila přednášku *All Stories Are Stories About Power* (*Všechny příběhy jsou příběhy o moci*), kterou uvedli profesor žurnalistiky a mediálních studií Chenjerai Kumanyika a reportérka Sandhya Dirks. Kumanyika a Dirks se zaměřili na možnosti storytellingu při tvorbě podcastů – jak správně vyprávět příběh? Jak rozlišit různé vypravěčské varianty a následně zvolit tu správnou? Jak příběh náležitě zkomponovat? Během prezentace se dvojice zabývala také tím, že ve skutečnosti neexistuje žádný zcela objektivní příběh, který by svou neutralitou mohl posluchače bavit. Hlavní premisa přednášky tkvěla v tom, že všechny příběhy ve skutečnosti pojednávají o moci – a v moci vypravěče (tvůrce příběhu) je vyzpátvat se respondentů a jít na dřeň příběhu. Díky tomu autor může odhalit pravou podstatu sdělení a dobrat se jádra vyprávěného příběhu.

---

<sup>438</sup> “For me as an Italian producer it’s more interesting to understand what can I do in English for the American market rather what can I do in Italian for the basically nonexistent Italian market of podcasts” (OH Zenti 2018).

Jako poslední příklad prezentací uvedených na festivalu v roce 2018 zmíním *Writing for the Ear to See (Jak psát tak, aby „ucho vidělo“)*. Australská producentka Sophie Townsend se během své promluvy zaměřila na vizuální složku audio programů. I když totiž všichni z audio komunity pracují se zvukem, pořadům se nedá upřít obrovská síla vizualizace – posluchači si při poslechu audia představují, jak asi vypadá hlavní postava či v jakém prostředí se zrovna odehrává rozhovor. Poslech zvuků a mluveného slova umožňuje publiku vysoký stupeň imaginace, což je něco, co žádné jiné médium nenabízí. Jak ale správně popsat posluchači scénu, která je zrovna natáčena, objekt, o kterém právě mluvíme, nebo člověka, který stojí před mikrofonem? Mnoho dokumentaristů a reportérů provází své pořady komentáři, ve kterých se snaží detailně popisovat prostředí, vzhled respondentů a podobně. Scénář pro tyto komentáře je mnohdy napsán dodatečně a repliky jsou natočeny ve studiu. Tvůrci tak mají dostatek času, aby se zamysleli nad tím, co chtějí publiku sdělit, a mohou vypíchnout právě to, co možná v nahraném materiálu chybí. Sophie Townsend se ve své prezentaci zaměřila na tipy a triky využitelné při psaní scénáře pro komentátorské vstupy.

I když se samotný festival *Third Coast* koná jen tři dny, v podobném termínu probíhá i dvoutýdenní doprovodný program s názvem *The Fest (Festival)*. Ten se koná v době před festivalem *Third Coast*, v jeho průběhu a několik dní po něm. Jedná se o speciální živé uvedení podcastů v různých netradičních prostorách po celém Chicagu. Organizátoři festivalu hrdě prohlašují, že během těchto týdnů se Chicago mění v „centrum podcastového vesmíru“. Autoři podcastů vystoupí před publikem například v prostorách divadla a uvedou nový díl svého pořadu, který živě moderují, vedou rozhovory s hosty a tak podobně. Celá událost je rovnou živě vysílána na klasických internetových stránkách podcastu. V roce 2018 jsem v rámci tohoto programu navštívila divadlo Athenaeum, ve kterém se konala premiéra jednoho z dílů podcastu *Terrible, Thanks For Asking (Hrozně, díky za optání)*. Autorka této série Nora McInerny v roce 2014 prošla několika dramatickými zážitky – během svého druhého těhotenství potratila, následně jí zemřel otec a nedlouho poté i manžel. Svůj žal se rozhodla reflektovat v tvorbě a založila podcast *Terrible, Thanks For Asking*. Pro jednotlivé díly točí rozhovory se zajímavými respondenty, kteří se jí svěřují se svými tragickými příběhy. Nora McInerny se vždy snaží najít nějaký nový úhel pohledu, a i když pořad moderuje s humorem (mnohdy černým), nevyhýbá se ani tomu základnímu, co je v podobných situacích potřeba – a sice truchlení. Název série odkazuje k často kladené otázce „Jak se máš?“, na kterou většina lidí bezmyšlenkovitě odpovídá „Dobře, děkuji za optání“, i když ve skutečnosti mohou procházet něčím velmi těžkým. V divadle Athenaeum Nora McInerny moderovala celý hodinový díl – pracovala se záznamem audia, který živě komentovala, čímž vznikala působivá zvuková koláž. I když měla zřejmě předem připravený scénář, její výstup působil velmi spontánně. Mluvila o svém životě a zároveň pouštěla úryvky z rozhovorů s různými lidmi. Během vystoupení promítla také fotografie spojené s aktuálním tématem a komunikovala s publikem. Celé představení bylo rovnou živě streamováno na sociální síti.

Během festivalu *Third Coast* je možné navštívit i nespočet dalších doprovodných akcí,<sup>439</sup> ať už se jedná o události organizované pod *The Fest*, nebo o speciální privátní setkání s experty v různých oborech. *Third Coast* totiž každoročně nabízí soukromé půlhodinové lekce pro zájemce o rozličné aspekty audio tvorby. Návštěvníci festivalu mají možnost se na tyto hodiny přihlásit pomocí internetového formuláře. Jelikož je však na festivalu přes 800 návštěvníků a čas je omezený, pořadatelé *Third Coast* náhodně vyberou několik desítek šťastlivců, kteří absolvují soukromé sezení a během půl hodiny se mohou vybraných profesionálů vyptat na cokoliv spojeného s jejich oborem. Mně osobně se poštěstilo zúčastnit dvacetiminutového sezení s „vizuálním doktorem“ (jak jej organizátoři nazvali) Caleb Tabuena-Frollim, umělcem, designérem a malířem žijícím v Los Angeles. Cal Tabuena-Frolli vytvořil ilustrace pro mnoho audio pořadů – tyto ilustrace byly určeny k propagaci díla, nebo se na ně posluchači mohli dívat při poslechu programů. Během rozhovoru jsme s Tabuena-Frollim probrali především možnosti vizuální propagace audia, potenciální tvorby videí založených primárně na audiu a práce s fotografiemi či malbami.

### 9.3 SOUTĚŽ THIRD COAST / RICHARD H. DRIEHAUS FOUNDATION COMPETITION

V rámci festivalu *Third Coast* probíhá také soutěž *Third Coast / Richard H. Driehaus Foundation Competition*<sup>440</sup> o nejlepší audio pořad hned v několika kategoriích. Do soutěže se mohou přihlásit nejen zástupci oficiálních rozhlasových institucí, ale také tvůrci na volné noze – vlastně kdokoliv z celého světa (pořad však musí zaslat v anglickém znění nebo s anglickými titulky). Jedinou podmínkou je, že přihlášený pořad musel být odvysílán v uplynulém roce. Výherci jednotlivých kategorií obdrží finanční odměnu (pohybující se mezi 1 500 a 5 000 USD podle kategorie), volný vstup na festival pro sebe a jednoho dalšího člověka a „pohár“ symbolizující výhru (maketu malého rádia).

Pořady přihlášené do soutěže jsou v prvním kole vyslechnuty organizačním týmem. Pořadatelé připraví tzv. shortlist, tedy užší výběr programů postupujících do dalšího kola. Následně jsou díla rozdělena do několika seznamů a ty jsou distribuovány zpátky mezi organizační tým tak, že každý porotce poslouchá jiný seznam pořadů. Poté, co si každý z porotců vyslechne svůj seznam (vzájemně se však nesmí radit – i proto má každý k dispozici jiný výběr dokumentů), proběhne nezávislé hlasování. Pořady, které v tomto hlasování obdrží nejvyšší počet bodů (zhruba dvacet kusů), postoupí do finálního kola. V tom je posuzuje nová skupina porotců, která tentokrát zahrnuje i lidi, kteří

---

<sup>439</sup> Například prezentace *Late Night Provocations (Noční provokace)*, při které předem přihlášení tvůrci vystoupí před fórem všech 800 návštěvníků a mají pět minut na to, aby prezentovali své náměty a nápady – často politicky zaměřené.

<sup>440</sup> Richard H. Driehaus Foundation je americká nadace, která podporuje kulturu, rozvoj umění a ekonomickou i ekologickou stabilitu země.

nepracují pro festival (většinou se jedná o americké tvůrce, ale v některých případech jsou zde zastoupeni i renomovaní odborníci z jiných kontinentů).

Kategorie bývají rok od roku aktualizovány. Níže uvádím výčet kategorií z roku 2020:<sup>441</sup>

### **9.3.1 NEJLEPŠÍ DOKUMENT**

V této kategorii se udělují hned tři ceny – zlato, stříbro a bronz. Nejlepší dokument je jedna z nejstarších kategorií v soutěži. Přihlašovat se sem smí inovativní dokumentární pořady, reportáže, investigativní díla, audio portréty a jakékoliv další programy na non fikční bázi. Vítána jsou také díla, ve kterých se stírá hranice mezi fikcí a realitou. Doporučená délka přihlášených pořadů je 10 až 75 minut.

### **9.3.2 NEJLEPŠÍ SERIÁL**

Tato kategorie byla založena teprve v roce 2018 a je určena pro pořady, které jsou vytvořeny jako vícedílné. Každá epizoda by měla být vystavěna na silném vypravěčském partu. Tvůrci mohou přihlásit hned několik dílů, které mohou být dohromady dlouhé mezi 75 minutami a 10 hodinami.

### **9.3.3 NEJLEPŠÍ KRÁTKÝ DOKUMENT**

Jedná se o nové ocenění z roku 2020. Přihlášeny mohou být dokumentární pořady, které jsou sice krátké, nicméně propracované a pojednávající o palčivých tématech. Soutěžní příspěvky by neměly přesáhnout 10 minut.

### **9.3.4 NEJLEPŠÍ NOVÝ UMĚLEC**

Tato cena je určena pro audio tvůrce, kteří započali svou kariéru po roce 2018.<sup>442</sup> V této kategorii není žádné omezení, pokud jde o délku přihlášených pořadů. Soutěžící ale musí prokázat, že přihlášený pořad natočili a sestříhali oni sami.

### **9.3.5 NEJLEPŠÍ CIZOJAZYČNÝ DOKUMENT**

Tato kategorie je určena pro audio dokumenty natočené v jiném jazyce, než je angličtina. Porota může pořady přihlášené do této kategorie přeřadit i do jiné kategorie, pokud tam pasují více. Pro tuto kategorii neexistuje omezení, pokud jde o délku přihlášených pořadů.

---

<sup>441</sup> Best Documentary (Gold, Silver, Bronze), Best Documentary: Short, Best Documentary: Non-English Language, Director's Choice, Best New Artist, Best Serialized Story, Radio Impact, Audio Unbound, Best News Feature.

<sup>442</sup> Tento údaj platí v roce 2020, v následujících letech se bude odpovídajícím způsobem zvyšovat.

### 9.3.6 POŘAD S NEJVĚTŠÍM PŘÍNOSEM

V této kategorii jsou oceňovány pořady, které měly největší dopad na jednotlivce či skupinu lidí. Jedná se o díla se signifikantním přínosem společnosti – díla, která se zapsala do historie a ovlivnila něčí smýšlení či konání. Může se jednat o investigativní reportáž, která vyvolá veřejnou debatu, či osobní příběh, který upozorní na některé ze společenských tabu. Limit délky pořadů není v této kategorii určen, nicméně tvůrci musí dodat své prohlášení o dopadu pořadu.

### 9.3.7 VOLNÁ AUDIO TVORBA

Tato kategorie vznikla v roce 2020 a je určena pro pořady, které experimentují s formáty a vymykají se klasickému pojetí rozhlasového pořadu či podcastu. Přihlášená díla by měla překračovat hranice nastavené v audio tvorbě. Jedná se o multimediální pořady, zvukové instalace, performance, divadelní představení pracující s audio nahrávkami a mnoho dalšího – zkrátka cokoli, co neodpovídá žádnému jinému ze zmíněných kategorií, ale obsahuje silnou audio složku. Přihlášená díla by neměla překročit stopáž tří hodin. Přihlašující tvůrce navíc musí zaslat své prohlášení o tom, proč si myslí, že dílo patří do dané kategorie.

### 9.3.8 CENA ORGANIZÁTORŮ

Tato cena není volena odbornou porotou, ale organizačním týmem *Third Coast*. Do této kategorie není možné se přihlásit, neboť do ní automaticky spadají všechny pořady. Organizační tým se vždy snaží ocenit pořad, který je něčím výjimečný, tematicky se vymyká ostatním přihlášeným pořadům, nebo upozorňuje na palčivý problém ve společnosti.

### 9.3.9 NEJLEPŠÍ ZPRAVODAJSKÝ PŘÍSPĚVEK

V této kategorii je volen nejvýznamnější novinářský audio příspěvek, který se pojí s národními i mezinárodními příběhy reflektujícími aktuální situaci v různých zemích. Pořady nesmí přesáhnout délku dvaceti minut.

## 9.4 THIRD COAST VERSUS IFC

Ačkoliv hlavní myšlenka je vlastně stejná – a sice vytvoření komunity audio tvůrců, ve které mohou všichni společně diskutovat o své práci - *Third Coast* se od IFC liší v mnoha směrech. Z velké části to bude také tím, že IFC je institucionální přehlídka, na kterou postupně začíná pronikat více a více nezávislých autorů, a *Third Coast* je pro nezávislé autory určená od začátku své existence.

„Chceme vidět, co vytvořili ostatní, chceme být konfrontováni. Na festivalech v Evropě to funguje ve stylu ‚pojdme si poslechnout, co natočili ve Francii, Dánsku, Itálii, protože k tomu jinak nemáme přístup‘. Na *Third Coast* se lidé učí z přednášek,

v Evropě, třeba na *Prix Europa* nebo IFC, se lidé učí z poslechnů,<sup>443</sup> (OH Zenti 2018) domnívá se italský nezávislý tvůrce Jonathan Zenti. A má pravdu – festival *Third Coast* skutečně není založen na posleších, základem jsou přednášky, diskuze u kávy a vyměňování vizitek s novými kolegy na chodbě v pauze mezi přednáškami. Oproti IFC probíhají na *Third Coast* poslechy určené pro veřejnost – ať už se jedná o živě moderované večery, které se pak formou podcastů streamují i pro publikum u počítačů, nebo o projekci vítězných otitulkovaných pořadů v místním kině. Organizátoři se tím snaží seznámit s audio tvorbou i širokou veřejnost a šířit kouzlo (nejen) rozhlasové dokumentaristiky dále do světa. Naopak na IFC se běžná veřejnost nedostane, neboť každý, kdo konferenci navštíví, musí být zaregistrován. Zatímco tedy na doprovodném programu organizovaném pod záštitou *Third Coast* můžete potkat kohokoli (i ty, kteří nemají s audio tvorbou nic společného), na IFC se sdružují především rozhlasoví tvůrci.

Rozdíl shledávám také v propagaci a přístupu k celé akci. Zatímco IFC má internetové a facebookové stránky, na kterých zřídka něco přibude, tým *Third Coast* se svým publikem aktivně komunikuje na pravidelné bázi. Musím však připomenout důležitý fakt, že IFC je setkání tvůrců, kteří mají svou hlavní práci, ve které se realizují a za kterou dostávají zapláceno, a i když se událost koná pod záštitou EBU, propagaci IFC a práci navíc vykonávají jednotliví členové Features Group z dobré vůle. Naopak organizační tým *Third Coast* je zde po celý rok zaměstnán na plný úvazek, a proto se může plně věnovat všemu potřebnému kolem festivalu – ať už se jedná o zajištění sponzorů, propagaci či plánování bohatého programu.

Další rozdíl spočívá v tom, že na IFC (i *Prix Europa* a *Prix Italia*) neplatí účastníci žádný poplatek (je potřeba se pouze zaregistrovat), zatímco *Third Coast* stojí 430 dolarů (při dřívější registraci) nebo 495 dolarů (při pozdější registraci).<sup>444</sup> Tento poplatek v sobě nezahrnuje ani stravu, ani ubytování, ani cestovné. Jedná se čistě o návštěvnický poplatek, který zajišťuje vstup na jednotlivé přednášky a částečně i doprovodný program (avšak ne na akce konané pod záštitou *The Fest*). Pakliže chcete přihlásit do soutěže svůj pořad, musíte zaplatit ještě další registrační poplatek, který není zahrnut v základní ceně - to má festival *Third Coast* společně s festivalem *HearSay*, kde účastníci platí poplatek za vstupenku (pokud se neúčastní jako dobrovolníci či tvůrci programu) plus registrační poplatek za přihlášení svého pořadu do soutěže *HearSay Prize*. Stejně jako na *HearSay*, i na *Third Coast* pravidelně probíhají otevřené výzvy, do kterých může kdokoliv zaslat své nápady na program a organizátoři následně z těchto nabídek vyberou to nezajímavější.

---

<sup>443</sup> “We want to see what other people have done and to confront ourselves. All the festivals in Europe are about ‘Let’s see what they recorded in France or Denmark or Italy, because otherwise we cannot do it.’ On *Third Coast* people learn from presentations, in Europe, for example on *Prix Europa* or IFC, people learn from listenings” (OH Zenti 2018).

<sup>444</sup> Tato informace byla platná v roce 2018, kdy jsem *Third Coast* sama navštívila. Dnes již suma může být vyšší.

„*Third Coast* založily ženy a myslím, že celý festival měl vždycky tak trochu feministický nádech – zvláště v posledních letech. Velmi mě těší, když vidím, že se *Third Coast* více soustřeďuje na kulturní diverzitu a umožňuje vyjádřit se těm, kteří to potřebují. Když jsem byla na IFC, měla jsem pocit takového... zastaralosti, i když to už taky pomalu mizí,“<sup>445</sup> (OH Geis 2018) uvažuje nad rozdílem americká nezávislá audio tvůrkyně Sarah Geis.

Rozdíl tkví také ve velikostech obou přehlídek. Zatímco na IFC se běžně setkává něco stovky účastníků, počet návštěvníků *Third Coast* je osminásobný. V tak velkém množství lidí se ovšem vytrácí intimita a důvěra, kterou můžete navázat při diskuzích v malých skupinách na IFC, kde znáte všechny účastníky jménem. Naopak na *Third Coast* vám sice každý nabídne svou vizitku, nicméně když se s ním potkáte o nějakou dobu později, často už se nepoznáte – kontakty se zde navazují poněkud ledabyly a možná trochu povrchně.

Vzhledem k tomu, že se *Third Coast* snaží dávat slovo i různým minoritám a aktivně se podílet na utváření lepší společnosti, někdy se stává, že se v proslovech či přednáškách objevuje určité procento angažovaného aktivismu. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že při závěrečném ceremoniálu předávání cen v roce 2018 využili někteří výherci svých proslovů k tomu, aby k několikasetčlennému publiku promluvili o věcech, které je na světě trápí – ať už se jednalo o politické komentáře, kritiku společenského vývoje, či postřehy směřované k podpoře nejrozličnějších menšin. Publikum je nadšeně povzbuzovalo a skandovalo. Pro mě jako pro Češku, která na skandování (které se podobalo až provolávání na demonstracích) přece jen není moc zvyklá, to byl pozoruhodný zážitek. Bylo zřetelně cítit, že pro Američany to nebylo nic nového a že jsou zvyklí se svých práv hlasitě domáhat. I když mi to na předávání cen přišlo trochu nepatřičné, vlastně to bylo pochopitelné.

Přese všechno zmíněné ale nutno podotknout, že festival *Third Coast* je přehlídkou IFC částečně inspirován. Jedna ze zakladatelek *Third Coast* Julie Shapiro uvedla, že když v roce 2001 *Third Coast* zakládali, konference IFC se zrovna konala v Sydney. Rozhodla se zkontaktovat jednoho z tehdejších organizátorů, belgického tvůrce a člena EBU Edwina Bryse. Brys neváhal a pozval Julii Shapiro do Sydney. „Chtěl, abych svůj festival představila evropským tvůrcům. A tak jsem jela, i když jsem do té doby neslyšela žádný rozhlasový feature. Jela jsem, i když jsem nerozuměla politice jednotlivých zemí ani různým kulturám rozhlasu a tvorby fetaurů. A vůbec jsem nerozuměla tomu, jak špatné mínění měli o americké tvorbě. Nikdo si nemyslel, že bychom mohli přinést cokoli, co by mělo nějakou uměleckou hodnotu. Takže když jsem tam přijela a řekla, že zakládáme festival, jen zázrakem se mi nevysmáli a nevyhostili mě

---

<sup>445</sup> „*Third Coast* was founded by women and I think it has always had bit of a feminist bent – especially in recent years. I’ve been really excited to see *Third Coast* being more interested in the culture diversity and giving voices to people who need it. When I’ve been to the IFC I had the feeling of kind of... old age. Although it is slowly disappearing” (OH Geis 2018).

z Austrálie,<sup>446</sup> vzpomíná Julie Shapiro (OH Shapiro 2019), která dále uvádí, že se na konferenci seznámila se starším německým tvůrcem (tou dobou ještě netušila, že je to Peter Leonhard Braun, zakladatel IFC), který se jí začal vyptávat na aktuální stav americké dokumentaristiky. Ta má hluboké kořeny v žurnalistice a zpravodajství, proto mnohdy postrádala (a dodnes někdy postrádá) komplikovanější strukturu vrstvení různých scén přes sebe, je spíše přímočará. „Ptal se mě, proč je americká rozhlasová tvorba tak otřesná. Ale zároveň tam byli i mladší lidé a moje neznalost byla vlastně požehnáním, protože jsem tam prostě přišla a měla jsem pocit, že se moje uši probudily do úplně jiného druhu audia. Začala jsem vidět spojitosti mezi větším ovládnutím řemesla a lepším storytellingem. Takže jsem ihned začala zvat různé lidi, aby byli porotci na *Third Coast*, aby u nás prezentovali své přednášky a zúčastnili se soutěže. A tito lidé začali brzy vyhrávat ceny a stali se velkou inspirací pro americkou komunitu,<sup>447</sup> pokračuje Shapiro (OH Shapiro 2019).

Julie Shapiro si stojí za tím, že evropská audio kultura měla skutečně velký vliv na vývoj té americké. Zároveň dodává, že to platí i naopak – Evropané se něco přiučili také od Američanů a Australanů. Od roku 2001 Shapiro na IFC dojížděla pravidelně po dobu několika let a intenzivně se snažila prohlubovat americko-evropské audio vztahy.

„Líbí se mi, že na IFC můžete společně poslouchat pořady v tolika různých jazycích a pak se rozdělíte do skupin a povídáte si o tom, co jste slyšeli. A někdy tyhle konverzace začnou být nepříjemné – v pozitivním smyslu, někdy jsou hluboké a někdy máte pocit, že lidé jen blábolí,<sup>448</sup> vzpomíná na IFC druhá zakladatelka *Third Coast*, Johanna Zorn (OH Zorn 2018) a přiznává, že po nějaké době se společně s Julií Shapiro rozhodly zavést poslechy a diskuze i na *Third Coast*: „Musím přiznat, že jako dodatek k *Third Coast* jsme uspořádali dva ročníky poslechového setkání *Filmless Festival*,<sup>449</sup>

---

<sup>446</sup> “He wanted me to introduce the festival to the Europe. And so, I went. I went having never heard a radio feature. I went not understanding anything about the associated politics of the different countries and the different cultures of radio and feature making. And I really didn’t understand what a low consideration everyone had for American radio. No one thought we’d bring anything of any artistic merit. When I got there and basically said that we’re starting this festival up in America, it was a miracle I wasn’t laughed off the islands of Australia” (OH Shapiro 2019).

<sup>447</sup> “He was asking me questions about why American radio was so terrible. But also, there was also a younger community and my ignorance was actually a bliss and I just came, and I thought my ears were completely woken up to a different kind of audio. I started seeing this connection between a deeper craft and better storytelling. So immediately I began to invite people over to be judges on *Third Coast* and give talks and enter the competition. And soon these people started winning awards and they became real inspirations to the American community” (OH Shapiro 2019).

<sup>448</sup> “I love that on the IFC there is that experience of listening together in so many languages and then you break off in the groups and have a conversation about it. Sometimes these conversations get uncomfortable in a positive way, sometimes they are really meaningful and sometimes you feel like people are just blah blah blahing” (OH Zorn 2018).

<sup>449</sup> *Filmless Festival* v překladu znamená „festival bez filmů“.



kteří bylo podobné tomu, co se děje na IFC. V něčem to bylo jiné, měli jsme tam více workshopů – i když vím, že na IFC se též pořádají workshopy. U nás ale na sebe lidé ve skupinových diskuzích nebyli tak přísní. Doufám, že se nám to někdy podaří zorganizovat znova,<sup>450</sup> dodává Zorn (OH Zorn 2018).

Podle Sarah Geis se sice *Filmless Festival* podobná IFC, jejich koncepty však nejsou totožné. Julie Shapiro společně s Johannou Zorn organizovaly hromadné poslechy v divadlech či na různých veřejných místech. Po skončení poslechu sice býval prostor na otázky z publika, nicméně diskuze nikdy nedosáhla takového stupně intimity a hloubky, jako tomu bývá při diskuzích v malých skupinách na IFC. Poslechy navíc byly přístupné veřejnosti a ta se často neptala na tvůrčí postupy či metody natáčení, ale spíše jen na nejzajímavější zážitky autora. Na druhou stranu – pořady vyráběné pro rozhlasové nebo podcastové uvedení jsou primárně určeny ke konzumaci publikem, nikoliv skupinou profesionálů, která je bude detailně rozebírat. Z tohoto hlediska byly veřejné poslechy osvěžující, neboť autoři byli bezprostředně konfrontováni s cílovou skupinou, což na IFC neprobíhá (OH Geis 2018).

*Filmless Festival* (a celkově festival *Third Coast*) se od IFC zásadně liší v tom, že zde téměř absentují cizojazyčné pořady. V rámci soutěže *Third Coast / Richard H. Driehaus Foundation Competition* sice existuje samostatná kategorie pro pořady vyrobené v neanglicky mluvících zemích, tyto ale tvoří pouze malé procento přihlášených pořadů. Množství poslouchaných zahraničních děl se sice v Americe postupně zvětšuje, nemá ale tak dlouhou tradici jako v Evropě, kde se zkoumání mezinárodní tvorby rozhlasoví autoři věnují již přes sedmdesát let. Johanna Zorn se domnívá, že americké publikum často nesleduje ani cizojazyčné filmy s vloženými titulky – natož aby poslouchali cizojazyčný audio dokument.

Osobně si myslím, že na IFC je přítomno více „studentů audio řemesla“ – lidí, kteří do hloubky zkoumají dokumentární tvorbu, ohmatávají si hranice, které chtějí překračovat, experimentují se stříhem a zajímají je nejnovější audio trendy v sousedních státech. Naopak *Third Coast* je festival, jehož hlavním cílem je navazování kontaktů. Možná je to tak i kvůli tomu, že tento festival není zaměřen čistě na dokumentární tvorbu, ale na různá odvětví audia. Návštěvníci *Third Coast* se věnují zpravodajství, podcastům, novinářině, hrané tvorbě a podobně. Julie Shapiro se domnívá, že i když se na *Third Coast* pravidelně objevují významná jména amerického i evropského vysílání, vlastně se vždycky jednalo tak trochu o platformu pro začátečníky: „[...] [P]ro lidi, kteří pomalu objevují audio tvorbu, nejsou si jistí, jestli se chtějí nechat plně vtáhnout, ve kterých bují láska k podcastům, kteří obhlížejí terén... A pak se zde potkají se svými hrdiny, těmi

---

<sup>450</sup> “I must admit that we did two years in the row an IFC-like gathering called *Filmless Festival* in addition to our conference. It was a little different, we had a few more workshops, but I know IFC has added workshops too. But in discussions, people were not as tough on their work in the groups. I hope that at some point we’ll get to do that again” (OH Zorn 2018).

nejlepšími tvůrci z amerického veřejnoprávního vysílání“<sup>451</sup> (OH Shapiro 2019). Podle Shapiro jsou lidé, kteří se sjíždí na IFC, renomovanější a zkušenější než návštěvníci *Third Coast*. A i když se také na IFC objevují naprostí nováčci, domnívám se, že v tomto ohledu má Shapiro pravdu. Na základě vlastního pozorování mohu říct, že se mnohdy stává, že nováčci na IFC se pro dokumentární tvorbu díky konferenci tak nadchnou, že o rok později zde sami prezentují své audio nahrávky, nebo jsou jejich pořady dokonce nominovány na *Prix Europa* a podobné soutěže. To je možné pouze díky hlubokému ponoru do dokumentární tvorby a velké snaze o porozumění řemeslu. Na IFC jsou navíc všichni přítomni diskuzím, díky kterým se učí kriticky přemýšlet o svém díle a neustále chtějí „něco navíc“. Na *Third Coast* jsou k sobě návštěvníci málo kritičtí a kvůli tomu zde chybí ona „výuková rovina festivalu“.

Nedostatku kritické zpětné vazby v průběhu festivalu si všiml i Kanadčan Neil Sandell, který v roce 2001 navštívil úplně první ročník *Third Coast* a od té doby se na festival opakovaně vrací. „Začalo to jako skromná akce, jenom asi 150 nebo 200 lidí. Náplní *Third Coast* jsou přednášky, ale také setkávání lidí, kteří vás mohou inspirovat svou prací nebo kteří vás přimějí přemýšlet o práci jinak. Ale chybí tady ten kritický prvek. Nemáte možnost poslechnout si práci jiných v plné délce a poté o ní diskutovat. A od nikoho jsem tady nikdy neslyšel kritického slova, zřejmě tím chtějí vybudovat atmosféru plnou podpory, ale nevýhoda toho je, že si nepěstujete kritické myšlení o pořadech. Neumíte dát konstruktivní feedback. Na IFC je to naopak velmi důležité,“<sup>452</sup> myslí si Neil Sandell (OH Sandell 2018). Svě k tomu dodává i Sarah Geis: „Domnívám se, že v americkém rozhlasovém a podcastovém diskurzu nám chybí skutečně kritický hlas. Máme tendence být velmi pozitivní. Účastníci IFC jdou ale zase do opačného extrému. Třeba někteří starší a zkušenější tvůrci svými názory téměř ponižují ostatní, především mladé autory. Je skvělé, že konference v otevřené debatě umožňuje upřímné kritické komentáře, ale někdy je jich tolik, že už si ani nemyslím, že by byly užitečné. A nejedná se jen o komentáře o dílech, ale třeba i komentáře starších o tom, jak si myslí, že by měli mladí pořady komentovat,“<sup>453</sup> (OH Geis 2018). Problematikou „hlasů starších“, kteří poučují mladší a nezkušené tvůrce, se více zabývám v podkapitole *Hierarchie*.

---

<sup>451</sup> “It is for people inching towards audio making not sure if they want to be fully drawn in, the rampant love for podcasting, for people testing the waters. And then they meet their heroes here, the finest producers in the American public radio system” (OH Shapiro 2019).

<sup>452</sup> “It started off as a modest endeavour, I think it was only 150 or 200 people. *Third Coast* is about talks and also about meeting people who might inspire you with their work or who might make you think differently about work. But there is no critical element in *Third Coast*. There is no opportunity to listen to the work of others in the full length and to discuss it. And I never have heard a discouraging word from anyone at *Third Coast*, probably they do that because they want to build a supportive atmosphere, but the disadvantage is that you don’t develop critical listening skills. You don’t know how to give a constructive feedback. But that is important for the IFC” (OH Sandell 2018).

<sup>453</sup> “I think something really missing in American discourse about radio and podcasting is a real critical voice. We tend to be very positive. People on IFC go to different extreme, for example when I see older and more experienced men almost taking pleasure in degrading other feature makers, especially younger

Rozdíly mezi festivalem *Third Coast* a konferencí IFC tkví také ve výběru prezentovaných témat. Zatímco na *Third Coast* bývají mnohdy vyzdvihovány příběhy upozorňující na nějaký problém ve společnosti nebo pořady s politickým zaměřením, na IFC a *Prix Europa* se často objevují osobní příběhy a featury o každodenním životě – třeba jen detaily ze života, které ve skutečnosti reprezentují nějaké obsírnější téma (jak featury popisují v kapitole *Rozhlasový feature*). V roce 2018 například na *Third Coast* obdržel cenu organizátorů program *Espera (Počkejte)* latinsko-amerického autora Sayre Queveda. Pořad zachycuje konverzaci dvou milenců – mužů, kteří spolu velmi chtějí být, ale nemohou, protože jeden z nich má manželku a rodinu. Coming out je pro ně stále nepřijatelný. Pro mnoho lidí se tento problém může zdát banální, ale v některých amerických státech je homosexuální manželství stále zakázáno. Sayre Queveda tak skrze intimní rozhovor upozorňuje na významné společenské téma, které na *Third Coast* rozpoutalo potřebnou diskuzi. Zlatou medaili v kategorii „Nejlepší dokument“ si v tomtéž roce odnesl tvůrčí tým podcastu *Snap Judgment (Příkrý soud)*, který je zaměřen na aktuální kriminální a společenské kauzy. Vítězný pořad *Counted: An Oakland Story (Spočteno: příběh Oaklandu)* pojednává o násilí a vraždách, které se odehrávají v ulicích Oaklandu – opět se tedy jedná o společenský problém, na který tvůrci poukazují skrze audio tvorbu. Bronzovou medaili v dokumentární kategorii získal pořad *John Thompson vs. American Justice (John Thompson vs. americká justice)*, ve kterém tvůrci Andrew Marantz, Sarah Lustbader a Katherine Wells představují příběh Johna Thompsona neprávem odsouzeného za vraždu. V dokumentu je probíráno právo i možnosti (či nemožnosti) obhajoby Johna Thompsona, poukazuje se na problémy v soudním systému a celá kauza je podrobně vysvětlena.

„Řekl bych, že ty nejlepší evropské dokumenty většinou mají až jakousi kinematografickou kvalitu. Skvěle fungují i ve vaší vizuální představivosti. To je charakteristické pro většinu evropské dokumentární tvorby. Americké dokumenty mají většinou skvělý sound design, ale bývají vyprávěny lineárně. Neříkám, že jsou špatné, jen je to jiný styl,“<sup>454</sup> hodnotí rozdíly mezi jednotlivými kontinenty Neil Sandell (OH Sandell 2018).

Podle mé zkušenosti je tradice uměleckých dokumentů skutečně typická především pro Evropu. V Americe se vyrábí spíše žurnalistické pořady a storytelling je často veden lineárně – neobsahuje více vrstev, nehraje si s časovými linkami, je zkrátka vyprávěn od bodu A do bodu B. Jen občas jsou do příběhu zasazeny i nějaké umělecké

---

ones. It is great that the IFC allows the open discussion and honest critique but sometimes it is too much in a way that I don't know if it's useful. And I am not talking only about comments about programmes, but also about comments of older makers about how they think younger makers should comment programmes” (OH Geis 2018).

<sup>454</sup> “I would say that in the best European documentaries there is almost cinematic quality in them, your imagination gets a wonderful visual sense of it. That is a characteristic of most European documentaries. American documentaries usually have very good sound design, but they tend to be linear. I am not saying they are not good it is just a different style” (OH Sandell 2018).

prvky. V podcastech pak posluchač slyší většinou jen mluvené slovo snímané v uzavřené místnosti – například hodinový záznam konverzace na dané téma, stříhově jen minimálně upravené, případně obohacené o hudební předěly. V průběhu *Third Coast 2018* jsem si překvapeně všimla, že řečníci na festivalových přednáškách povzbuzovali přítomné autory ke konání toho, co dokumentaristé v Evropě dělají s naprostou samozřejmostí – v Chicagu to však bylo podáno jako věc mimořádná. Jednalo se například o tzv. „immersion reporting“, neboli o úplné pohroužení reportéra do tématu, o kterém točí. Řečníci pobízeli své posluchače, aby nikdy nevypínali mikrofon, točili všechny drobnosti, které respondent říká nebo dělá, aby se pokusili plně proniknout do světa svého respondenta a zvážili ponechání partu vypravěče na jedné ze svých hlavních postav, která by posluchačům přinesla svůj příběh – tedy aby vytvořili pořad bez „vševědoucího vypravěče“ zvenčí (a bez komentářů nahraných ve studiu). V Evropě je přitom poměrně běžná praxe, že se pořady vyrábí bez doprovodného komentáře. Zdůrazňoval se také princip „fly on the wall“, neboli „moucha na stěně“. V praxi jde o to, že reportér zkrátka točí vše, co se děje, aniž by do toho jakkoliv zasahoval – je pouhým „pozorovatelem na mikrofon“, stejně, jako když moucha sedí na stěně a pozoruje život kolem sebe. V tu chvíli má totiž reportér možnost zachytit nezkreslenou realitu, ten „pravý život“.

Zakladatelka *Third Coast* Johanna Zorn se domnívá, že dokumentaristika v USA vzešla z žurnalistiky, zatímco v Evropě z umění, což má velký vliv na výslednou formu pořadu. „Američané jsou obecně méně trpěliví. Chtějí, aby se příběhy odvíjely rychleji. Chtějí hned vědět, proč to mají poslouchat. Nebo alespoň já to tak mám,“<sup>455</sup> přiznává Johanna Zorn (OH Zorn 2018). „Američané nechtějí strávit příliš mnoho času přemýšlením nad tím, kde zrovna jsou v příběhu, co to je za zvuky... Více je zajímavá vypravěčský oblouk, začátek, prostředek, konec, poučení na závěr. Moje zkušenost s evropskou tvorbou je taková, že si více dovolíte ponořit se do poslechu, věřit tvůrci a nechat se jím vést,“<sup>456</sup> uvažuje dále Zorn (OH Zorn 2018). Způsob tohoto „vedení“ je jednoduchý – přítomnost vypravěče/komentátora, který uvádí na pravou míru vše, z čeho by posluchač mohl být potenciálně zmatený. Jako příklady mohou posloužit již zmíněné vítězné pořady *Counted: An Oakland Story* a *John Thompson vs. American Justice*. Ttvůrci se rozhodli pro výraznou vypravěčskou linku, která se prolíná s výpověďmi respondentů a doprovodnou hudbou. V témže roce vyhrál cenu za nejlepší cizojazyčný dokument dánský pořad *Summer Rain (Letní déšť)* Nanny Hauge Kristensen, o kterém se více rozepisují ve stejnojmenné podkapitole (v kapitole *The International Feature Conference 2018: Ve znamení změn*). Autorka v něm nic nevysvětluje, jen za sebe staví

---

<sup>455</sup> “Americans have a little less patience in overall. They want the story to move along faster, they want to know why they should be listening. Well, I’m like this” (OH Zorn 2018).

<sup>456</sup> “Americans don’t want to spend too much time wondering where they are in the story, what are these sounds... They’re more interested in the narrative arc, beginning, middle, end, resolution at the end. My experiences with the European work is more of a sense of allowing yourself to sort of be immersed in the piece, to just trusting the producer and going wherever the piece goes” (OH Zorn 2018).

zvukové obrazy ze svého života a posluchači si musí sami domyslet životní situaci, ve které se Kristensen zrovna nachází. Nedozvíme se, co dílu předcházelo, ani co se stalo poté. Nedozvíme se nic podrobnějšího o hlavní postavě. Jsme pouze postaveni před nesmírně silný zvukový obraz, ve kterém je autorce v důsledku onemocnění rakovinou holena hlava. Jedná se jen o výřez z něčího života s vysokou uměleckou hodnotou zpracování. Naopak dva zmíněné americké pořady nesou silnou hodnotu informační (na úkor hodnoty umělecké) – dozvíme se velké množství podrobností o kriminálních kauzách, pochopíme, jak funguje justiční systém a podobně. Jistě, jedná se o jiné dokumentární žánry, ale vlastně mi to připadá jako poměrně přesný příklad toho, jak vyjádřit rozdíl mezi americkou a evropskou dokumentární tvorbou.

Samozřejmě, že se silné vypravěčské party objevují i v evropské tvorbě. Existuje ale velké množství tvůrců, kteří se snaží příběh vytvořit bez narace dodatečně namluvené ve studiu. To ale neznamená, že přitom příběh „nevypráví“ - osobně zastávám názor, že i když se v pořadu vůbec neozve hlas autora, který materiál natočil a postříhal, je tam vždy slyšet skrytě, protože právě autor rozhoduje o tom, co se v pořadu objeví. On drží a směřuje mikrofon. On vše stříhá a míchá. On volí hudbu a pouze na něm závisí, v jaké formě materiál posléze uslyší posluchači. Jeho „hlasem“ a „názorem“ je tedy celý pořad, který by bez jeho přispění nikdy nevznikl (více se o tématu rozepisují v podkapitole *Narace*). I proto preferuji pořady bez narace natočené ve studiu, protože se domnívám, že pokud chce autor sdělit něco konkrétního, často to zvládne stříhem či cíleným dotazováním respondentů.

To, co posluchače mnohdy nejvíce vtahuje do děje, je použití scén. Evropsští dokumentaristé si často dávají záležet na tom, aby se s mikrofonem vypravili do terénu a zaznamenali život svých respondentů co nejrealističtěji. Někteří dokumentaristé upřednostňují živost nahrávky i za cenu horšího zvuku – to znamená, že tolik nedbají na čistý zvuk, jde jim hlavně o akci a nepředvídatelnost scény. Hlavní myšlenkou je, aby posluchači prožívali to, co prožívá respondent, a aby zcela poznali jeho způsob života a uvažování.

Během srovnávání IFC a *Third Coast* se nevyhneme ani otázce rychlejšího technologického rozvoje v Americe a tomu, jaké rozdíly v dokumentární tvorbě tento aspekt způsobuje. V době, kdy IFC vznikala, tvůrci v jednotlivých zemích neměli nejmenší tušení, co se na poli audio tvorby děje za hranicemi – ať už mluvíme o hranicích jiných států, nebo třeba jen o Berlínské zdi. Mnohé věci, které jsou dnes samozřejmostí, tehdy vůbec nebyly možné. Dnešní generace (začínající generací mileniálů, do které se také řadím) však vyrostly v naprosto odlišných podmínkách. Nynější mládež žije v Evropě jako v jednom spojeném celku, ve kterém může volně cestovat i bez pasu. Je velmi jednoduché koupit si levnou letenku a druhý den vyrazit téměř kamkoliv (samozřejmě pokud zrovna nejsou uzavřené hranice kvůli pandemii COVID-19). Na školách existuje program Erasmus a Erasmus Plus, který umožňuje dlouhodobé pobyty v zahraničí. V konverzacích častěji zmiňujeme, že jsme byli „v Paříži, v Barceloně, v Berlíně,“ a nikoliv „ve Francii, ve Španělsku, v Německu“ – a to proto, že podvědomě

od sebe jednotlivé státy nerozlišujeme (tím samozřejmě nemyslím kulturu jednotlivých států, ale pouze dostupnost sousedních zemí a naše vnímání propojení světa jako takového). Mladí lidé často sami sebe klasifikují jako Evropany, národnost už pro ně přestává být tolik důležitá. Skoro všichni se dokáží dorozumět anglicky, což jim umožňuje komunikaci téměř v jakékoliv části světa – ať už je to USA nebo Indie. Vzhledem k tomu, že se změnil způsob života, je asi nutné, abychom k těmto změnám přihlíželi, i co se mediální tvorby týče. I proto je důležité, aby se američtí a evropští dokumentaristé nadále propojovali, navštěvovali, spolupracovali a učili se od sebe navzájem.

## 10 ZÁVĚR

Epidemie COVID-19 tvůrcům znemožnila většinu plánovaných setkání a přehlídky, jejichž hlavní myšlenkou je vzájemně propojit rozhlasové tvůrce, se musely v roce 2020 (a výhledově to tak bude i v roce 2021) odehrát pouze v online podobě. Vývoj rozhlasové dokumentaristiky jde nicméně každým dnem kupředu a v době, kdy píšu tyto řádky, se možná v něčí hlavě už vylíhl nápad na založení nové přehlídky, která propojí tvůrce napříč kontinenty i přes všechna omezení.

Konference IFC se měla v roce 2020 uskutečnit v květnu v Římě. Nakonec byla přenesena pouze do internetového prostoru, kde proběhla v září 2020. Pod heslem „Co můžete dělat v Římě, můžete dělat i doma“ („What you can do in Rome, you can do at home“) se pořadatelé snažili zájemcům o pravidelnou dávku mezinárodní dokumentaristiky připravit bohatý program i v této podobě. Na internetových stránkách konference byly v září během tří dnů konání každý den zveřejněny nové anotace vybraných pořadů společně s odkazy k poslechu – všechny programy byly zpracovány ve formě videa s anglickými titulky a „návštěvníci konference“ (tedy kdokoliv, kdo stránky otevřel) si mohli pořady poslechnout kdykoliv.<sup>457</sup> Výhoda tohoto stylu distribuce programů tkví v tom, že zájemci nebyli limitováni fyzickou přítomností v Římě, kde si původně měli pořady vyslechnout – nyní si je mohli zapnout pohodlně z domova a neutráct za letenky. Odkazy na pořady navíc ze stránek nezmizely<sup>458</sup> a kdokoliv je zde může stále najít a poslechnout. To je světlou stránkou online formy konference na rozdíl od prezenční formy IFC, na které si pořad můžete vyslechnout pouze jednou během přehlídky a následně už ne. Internetová distribuce pořadů a žádná omezení v tom, kdo si je může poslechnout či komentovat, přinesla také větší virtuální účast než jakákoliv předchozí fyzická IFC.<sup>459</sup>

Volná dostupnost pořadů s sebou však přinesla také negativa – málokdo si totiž doma sám sedne a tři dny od rána do večera poslouchá triadvacet zahraničních dokumentů a k tomu několik přednášek a diskuzí vedených online. Duch IFC spočívá v setkání komunity, v živých diskuzích, v atmosféře vzájemné podpory při posleších. Je totiž pravda, že aktivní poslech pořadů v různých jazycích je velmi náročný – programy na IFC navíc často referují o důležitých a složitých tématech a posluchač se musí skutečně soustředit. Ve chvíli, kdy je společně s ním v místnosti přítomných dalších sto lidí, motivuje to návštěvníka k „lepším posluchačským výkonům“ – možnost probrat dokumenty se svými kolegy ihned po jejich skončení je také motorem, který mnoho

---

<sup>457</sup> Organizátoři obdrželi 73 přihlášených pořadů z 26 zemí světa, do finálního výběru se dostalo 23 programů.

<sup>458</sup> Informace pochází ze sklonku roku 2020.

<sup>459</sup> Podle internetových stránek IFC zaznamenali organizátoři v jeden den až 653 unikátních poslechnů z celého světa – včetně Austrálie, Ameriky, Argentiny, Afriky, Saudské Arábie či Madagaskaru. Zástupci z těchto zemí na IFC běžně nejezdí, z čehož plyne, že za jejich účast v roce 2020 IFC vděčí právě své virtuální podobě.

návštěvníků IFC žene kupředu. Tato možnost zde ale tentokrát nebyla, žádní kolegové s vámi poslech nesdíleli – nesmáli se u scén, které vám přišly zábavné, a nebyly dojatí v místech, kdy jste byli dojatí vy. Ze své zkušenosti mohu říct, že má pozornost u poslechu dokumentů z tohoto ročníku IFC byla velmi rozptýlená – ve chvíli, kdy už jsem jich slyšela několik po sobě, nebylo mi příjemné sedět sama doma na židli a zírat neustále do monitoru. Začala jsem se věnovat sekundárním činnostem, jako je například vaření, brouzdání po internetu... a myslím, že jsem v tom nebyla sama. Pouze velmi disciplinovaný posluchač zvládne sám denně vyslechnout zhruba osm zahraničních děl, dvě online přednášky a následnou online diskuzi s autory bez možnosti aktivního zapojení se – a už vůbec ne, pokud navíc ví, že pořady na něj budou na stránkách čekat i zítra, i pozítří...

Složení prezentovaných děl bylo nicméně dechberoucí – na konferenci poprvé zazněl pořad z Chile (program *Crosses in the desert – Kříže v poušti* – od Cataliny May a Martína Cruze pojednává o muži, který v Sonorské poušti pokládá dřevěné kříže na místa nálezu těl mrtvých migrantů) či Jordánska (*Abortion – Potrat* – od autorky Ban Barkawi pojednává o problematice potratů v arabských zemích). Již tradičně byly silně zastoupeny skandinávské země, například pořadem *A Late Blooming (Pozdní rozkvět)* autorky Nanny Hauge Kristensen o pětadevadesátiletém Jorgenovi, který celý život skrýval svou homosexualitu, ale před patnácti lety se rozhodl pro coming out, nebo *On The Bloody Trail Of A Dane Part 1 (Na krvavé stopě jednoho Dána, část první)* Torbena Brandta, který v pořadu sleduje osudy dánského vraha Petera Frederikseny. Na konferenci byl ke slyšení také hravý program Vladimira Krjučeva *Bots And Spammers Dating Club (Seznamovací klub robotů a spammerů)*, který se zabývá tématem anonymních telefonátů a celkově telefonního spamu v Rusku, nebo také *Muž, který sází stromy* – dokument české autorky a rozhlasové teoretičky profesorky Aleny Blažejovské pojednávající o Jiřím Nohelovi, lesníkovi a básníkovi, pro kterého je les domovem.

Vzhledem k tomu, že hlavní náplní IFC jsou nejen poslechy, ale hlavně diskuze, snažili se je organizátoři zprostředkovat i nyní. U popisu každého pořadu na stránkách konference byla možnost přidání komentáře – návštěvníci zde mohli (a stále mohou) zanechávat vzkazy a reagovat na poznámky ostatních. Žádná psaná forma diskuze však nikdy nemůže plně nahradit živou diskuzi, která probíhá svižně a jiskří při ní nápady. Co je psáno, to je dáno, a proto byli návštěvníci stránek při přidávání komentářů opatrní a zdrženliví. Ve statistice zveřejněné na internetových stránkách IFC uvádějí organizátoři v průměru osm psaných komentářů u jednoho pořadu, z toho jeden byl vždy tzv. *opening statement* (neboli úvodní komentář), který napsal vybraný zástupce EBU.

Každý konferenční den přes aplikaci Zoom proběhla živá diskuze s tvůrci, jejichž pořady byly ten den uvedeny. Tato diskuze ovšem byla uzavřená, možnost zapojení se do ní měli pouze autoři a moderátor diskuze. Diváci mohli dění sledovat online přes portál YouTube. Organizátoři IFC na svých internetových stránkách uvedli, že pro tvůrce byly tyto diskuze velmi důležité, neboť díky nim měli možnost pocítit, že jsou součástí rozhlasové komunity. Mně se zdálo, že diskuze příliš nefungují, neboť jsem se sama



chtěla autorů dotázat na mnoho věcí, ale nemohla jsem (samozřejmě, že jsem vždy mohla napsat komentář pod jejich pořad, ale to se nedá srovnávat s živou konverzací). Na rozhovor s každým autorem byl navíc v diskuzi přes aplikaci Zoom předem vymezený krátký čas, proto nebylo možné rozebírat pořady do hloubky.

Organizátoři se snažili pro návštěvníky zajistit také online přednášky, které při běžné IFC fungují jako tzv. *plenary sessions*. Několik řečníků zveřejnilo své prezentace na stránkách IFC a jsou zde dosud k poslechu. Každé ráno navíc organizátoři zveřejnili krátké uvítací video, v němž pozdravili návštěvníky dalšího konferenčního dne – tím chtěli docílit navození festivalové atmosféry, pocitu sounáležitosti s ostatními a dojmu, že při posleších nejsme sami. Organizátoři nicméně přiznali, že neměli dostatek času soustředit se na patřičnou propagaci na sociálních sítích a podobně.

Můj dojem z virtuální IFC byl rozpačitý. I když jsem vděčná za možnost poslechnout si pořady i zpětně, domnívám se, že organizátoři nezávážili kreativní varianty, jak zorganizovat konferenci online, a přesto v ní zachovat duch komunity a podstatu živých diskuzí, které jsou pro IFC typické a specifické. Hlavním smyslem této konference je totiž setkávání, společné poslechy, sdílení zážitků. To nám ovšem nebylo plně umožněno. Chyběla mi možnost živé diskuze s mými kolegy, psaná forma komentářů je jen chabou náhražkou. Organizátoři se sice úpěnlivě soustředili na to, jak vytvořit perfektní online verzi programu, ale zapomněli, že vzhledem k odlišné formě distribuce informací musí zvolit nové prostředky – přizpůsobit se médiu, umožnit konferenci vyvíjet se a žít vlastním životem. Každý ročník IFC je nezapomenutelný díky přátelským vztahům, setkávání lidí a diskuzím, které tady vedete. Tento ročník byl nezapomenutelný pouze díky (nebo možná spíše kvůli) tomu, že proběhl online. Jinak v něm bylo vše provedeno způsobem, který se dal předpokládat – ale bohužel ničím nepřekvapil a nezapsal se do historie svou originalitou. Zahraniční pořady si mohou pustit i bez IFC na platformě Radio Altas – a přednášek odborníků na různá témata je plný internet. Samozřejmě si velmi cením práce, kterou organizátoři odvedli. Myslím si ale, že tato forma konference byla poněkud rigidní a ochuzena o všechny prvky, které IFC dělají jedinečným zážitkem. To ostatně odpovídá i jisté rigiditě IFC, o které pojednávám v předchozích kapitolách – konference má institucionální zázemí a postrádá svěžího ducha mladých a nezávislých autorů. Na druhou stranu jsme byli svědky neuvěřitelného posunu, který se před dvěma lety zdál nemožný. Vždyť teprve v roce 2018 udělala konference první krůčky k digitalizaci a vymizely papírové scénáře. Ráda bych ale připomněla, že v té době autoři museli titulky přepínat zvlášť a k tomu pouštět samostatnou audio stopu, titulky zabudované do videí EBU neschválila (více se o tom rozepisují v podkapitole „*Paperless*“ konference). Tehdy si nikdo neuměl ani náznakem představit, že v roce 2020 proběhne celá konference online. Klaním se tedy před pohotovou a rychlou reakcí organizátorů IFC, kteří se dokázali velmi hbitě přizpůsobit požadavkům doby a těším se na další vývoj.

Podobný handicap bohužel potkal i ostatní spřátelené konference – *Third Coast International Audio Festival*, *Prix Italia* i *Prix Europa*. *HearSay Audio Arts Festival* se

v roce 2020 konat neměl, nicméně v roce 2021 se chystá ve virtuální podobě. Bohužel se jedná o něco, s čím se pravděpodobně musíme naučit žít – organizátoři konferencí musí být schopni reagovat na vývoj situace a nabídnout účastníkům odpovídající variantu programu.

Po důkladném prozkoumání celosvětové rozhlasové komunity mám nyní prostor zamyslet se zpětně nad tím, co je skutečným přínosem IFC. Jedná se především o:

- vznik celosvětové komunity tvůrců – ta by zřejmě existovala i bez IFC, ale neměla by možnost se pravidelně setkávat na diskuzní nesoutěžní bázi a sdílet novinky na poli tvorby dokumentu a featuru
- rozvoj rozhlasové umělecké dokumentaristiky – díky pravidelnému setkávání jsou tvůrci ovlivněni tvorbou svých kolegů, navazují spolupráci a vymýšlejí nové koncepty
- založení přehlídek podobného charakteru – v českém kontextu se jedná především o *AudioREPORT*; v USA se sice zakladatelky *Third Coast* vydaly trochu jinou cestou, ale přiznaly, že se nechaly částečně inspirovat IFC.

I vzhledem k tomu, co jsem uvedla o několik odstavců výš – a sice, že zahraniční produkci je možné poslechnout si na portálu Radio Atlas – vyvstává otázka, jestli i v dnešní době mají IFC a podobné konference vůbec smysl. Nesplnily už svůj úkol? Mají nám ještě co nabídnout? A neutrpěla rozhlasová komunita tím, že se letos nemohla setkat osobně?

Podle Edwina Bryse je IFC v dnešní době mnohem důležitější než kdy dřív, neboť dnes se vyrábí obrovské množství pořadů každý den – jsou však primárně tvořeny pro obsah, nikoliv za účelem experimentování s akustickou tvorbou, poznávání a boření hranic práce se zvukem a prohlubování dokumentaristického řemesla. Fakt, že dnes může každý člověk vytvořit svůj vlastní pořad nebo dokonce celou sérii, je sice velmi inspirující, ale zároveň logicky znamená také převahu kvantity nad kvalitou. Tvůrci se na zpracovávaná témata nedívají kriticky, nevěnují dostatečnou pozornost následné editaci. Podcasty jsou často uvedeny jen jako monology nebo dialogy na dané téma – profesionální úroveň se však při natáčení podobných pořadů ztrácí. Proto má i v dnešní době IFC důležitou pozici mezi dokumentaristy – stejně jako před skoro padesáti lety, dnes opět funguje jako inspirativní platforma, kam si tvůrci jezdí osvojovat nové techniky, a bohužel v dnešní době také často připomínat to, co se už dávno vědělo, ale s technologickým rozvojem a jednoduchým přístupem k materiálu se na to zapomnělo. Poznávají, jak si „vypráví Evropa“ – a mnohdy nejen Evropa, ale celý svět.

Nevýhodou i výhodou je, že IFC není masovou akcí – stále sem jezdí pouze nadšenci, kteří o konferenci ví dlouhodobě. Výhoda tohoto aspektu tkví v rodinné atmosféře celé události. Nevýhodou je naopak to, že se o tom, jak se správně „dělá dokumentární řemeslo“, dozví pouze několik tvůrců, kteří se o téma hlouběji zajímají. Autoři z komerční sféry, kteří se na konferenci nikdy nepodívají a kterých je bohužel většina, se k tomuto know-how nedostanou (protože možná ani nemusí – nemají zájem,

jejich pořady již mají své publikum a fungují tak, jak jsou), a proto IFC (stejně, jako před skoro padesáti lety) stále zůstává poměrně specializovanou výukovou platformou.

I když existuje Radio Atlas s velkým archivem pořadů z celého světa, stále je na něm k dispozici pouze malé množství toho, co je ve skutečnosti vyráběno. IFC slouží jako unikátní místo, kde si můžete v rychlém sledu vyslechnout pořady, ke kterým byste jinak neměli přístup – a pokud ano, tak bez anglických titulků. Díky tomu, že poznáte různé autorské přístupy tvůrců z různých zemí, se můžete přiučit novým technikám, způsobům narace a podobně. Osobně mohu říct, že poslech pořadů na IFC (i dalších přehlídkách) mě učinil lepší dokumentaristkou.

Kromě toho je IFC stále setkáním profesionálů, kteří jsou do tématu rozhlasových dokumentů hluboce ponořeni a jsou ochotni s vámi otevřeně sdílet detailní informace ze své tvorby. Něco takového není v běžném životě možné. Rozhlasová dokumentaristika je do jisté míry samotářská práce – tvůrce tráví mnoho hodin o samotě při stříhu a komponování výsledného pořadu. Tyto osamocené duše se potřebují jednou za čas setkat, aby se ujistily v tom, že ve skutečnosti nejsou samy (nyní mluvím především o autorech na volné noze – pokud jsou ovšem tvůrci zaměstnanci rozhlasu, samozřejmě se se svými kolegy setkávají mnohem častěji). Domnívám se, že pro mnoho tvůrců je návštěva jakéhokoliv rozhlasového nebo audio festivalu obrovskou vzpruhou v každodenním životě – jistou nadějí, že na světě existují stejní blázni, jako jsou oni sami. Blázni, kteří nás ujistí, že není nic divného sedět každý den do tří ráno u počítače a poslouchat a stříhem upravovat minutovou nahrávku znova a znova, dokud si nejsme jisti, že je dokonalá... Tomu se totiž, myslím, nevyhne žádný dokumentarista, ať už působí na volné noze, nebo pracuje jako zaměstnanec rozhlasu. Jak už jsem mnohokrát zmínila, tito lidé si navzájem rozumí, ví, co ten druhý ve svém profesním životě prožívá, a mohou mu poradit. Vášně, kterou sdílejí, a velká míra trpělivosti, která je jim vlastní, vypovídá o tom, jaký typ lidí se většinou vydá na podobnou profesní dráhu. Nejsou to lidé, kteří chtějí být bohatí a slavní, jsou to lidé, kteří milují příběhy a chtějí je zprostředkovávat posluchačům (Abel 2015: 33). Každý člověk potřebuje mít pocit, že někam patří, a pro dokumentaristy je právě tento moment důležitý při pravidelném setkávání na přehlídkách.

Samozřejmě, že mnoho tvůrců ze starší generace, kteří na IFC jezdí pravidelně již desítky let, se pravděpodobně nepotřebuje pravidelně nechávat inspirovat nebo se učit nové techniky. To, co pro ně bylo před třiceti lety objevné, je dnes součástí denní rutiny. Sami předávají své vědomosti studentům a na podobných přehlídkách už je málokdy nějaký pořad překvapí – detailně znají rukopisy svých kolegů i jednotlivých zemí. To ale neznamená, že by se tito tvůrce už nechtěli scházet – stejně jako se bývalí spolužáci pravidelně schází po pěti, po desíti, po dvaceti letech, i dokumentaristé se chtějí potkávat a být v kontaktu. Přátelské vazby jsou totiž nesmírně důležitou složkou celé komunity, i když tito lidé bydlí třeba i tisíce kilometrů daleko.

Každá přehlídka, o které jsem v této práci referovala, má trochu jiné zaměření a trochu jiný účel. Proto nemohu říct, že by si přehlídky vzájemně konkurovaly – naopak se doplňují. A i když jsou určeny pro trochu jinou skupinu lidí, někteří návštěvníci se

objevují na všech zmíněných přehlídkách (a mnoha dalších). Je to tím, že komunita audio tvůrců je obrovská a obsahuje různé podskupiny podle toho, na jaký žánr jsou jednotliví tvůrci zaměřeni. Já jsem pojednávala především o podskupině dokumentaristů, která je sice minoritní, nicméně roztroušená po celém světě a prolíná se s dalšími. Pevně věřím, že všechny přehlídky, o kterých jsem psala, se udrží i v dalších letech – a díky tomu, že je každá určená pro trochu jiné publikum, tomu snad vše nasvědčuje.

Fakt, že jsem po několik let mohla zblízka sledovat vývoj IFC a následně i dalších audio přehlídek, beru jako obrovské privilegium. Pochopila jsem, že rozhlasová komunita je živým organismem, který se každým rokem rozrůstá a vyvíjí – objevují se nové přístupy v práci s audiem, tvorbě podcastů, netradiční formáty poslechů a mnoho dalšího. Publikum na IFC se také mění – generační proměna je znatelná. Hlavní myšlenka však nadále zůstává stejná, a sice sdílení radosti z tvorby audia, učení se navzájem a navazování nových přátelských i pracovních vztahů. A i když by se na ročníku 2020 dalo najít několik nedokonalostí, ztotožňuji se se slovy Petera Leonharda Brauna, podle kterého je každý ročník ten nejlepší – neboť se jedná o důkaz, že rozhlasová komunita stále žije.

Přesto, že jsem v průběhu svého bádání natočila stovky hodin rozhovorů s nejrůznějšími audio tvůrci z celého světa, jeden mi utkvěl v paměti nejvíce. Jedná se o jeden z posledních rozhovorů, který jsem vedla s Peterem Leonhardem Braunem. Poté, co jsem ho dlouze zpovídala o historii přehlídky *Prix Futura*, se ke mně důvěrně naklonil, a řekl: „Teď mám pro vás osobní vzkaz. Vzkaz od Lea pro Terezu. Odpovědnost za konferenci o featuru a za tvorbu featurů teď přechází na vás. To vy musíte v budoucnu zabezpečit, aby fungovala, posouvat ji kupředu. Mluvit o ní upřímně. Převzít zodpovědnost. Pak bude žít dál. Pokud ji jen využijete jako vozidlo, které vás převezde z jedné stanice na druhou, protože je to výhodné pro vaši kariéru, pak dosáhnete svého, vy jako jednotlivce, ale konference tím nijak nezíská. Odteď je zodpovědnost na vás, ne na mně“<sup>460</sup> (OH Braun 2019). Tato slova jsem si vzala k srdci a do budoucna se jich chci držet. Nicméně neplatí jen pro mě, ale pro všechny dokumentaristy celosvětově – zodpovědnost teď leží i ve tvých rukou.

---

<sup>460</sup> “Now comes my personal message to you. The message from Leo to Tereza. The responsibility for the feature conference and for feature making is now going over to you. It has to be you in future keeping it together, pushing it forward. Talking sincerely about it. Taking responsibility. Then it will live. If you just use it like a car bringing you from one station to another one because it's good for your career, then you make your business, but the feature conference will not rise from that. So, you have the responsibility tomorrow, and not me” (OH Braun 2019).

## 11 LITERATURA

ABEL, Jessica. 2015. *Out on the wire. The Storytelling Secrets of the New Masters of Radio*. New York: Broadway Books. ISBN 978-0-385-34843-0.

ALBRECHTOVÁ, Gabriela. 2006. Analytický přehled rozhlasové práce PhDr. Zdeňka Boučka. *Svět rozhlasu*, č. 16, s. 13–22. ISSN 1213-3817.

BAUERNFEIND, Wolfgang. 2010. *Tonspuren. Das Haus des Rundfunks in Berlin*. Berlin: Die Deutsche Nationalbibliothek. ISBN 978-3-86153-598-0.

BIEWEN, John – DILWORTH, Alexa. 2010. *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. ISBN 978-0-8078-3357-5.

BOK, Bengt. 2015. *Encounter with the Other. Some reflections on interviewing*. Stockholm: Stockholms dramatiska högskola. ISBN 978-91-981163-3-5.

BOUČEK, Zdeněk. 1992. Ať procitne český feature. *Rozhlasová práce* 16, č. 1, s. 8–16.

BOUČEK, Zdeněk. 2000. Úvodní vystoupení PhDr. Zdeňka Boučka při slavnostním předání cen vítězům soutěže REPORT, 12. prosince 2000. In *Sborník z tvůrčích akcí SRT za rok 2000*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu.

BOUČEK, Zdeněk. 2003. Prix Italia 2002. *Svět rozhlasu*, č. 9, s. 3–7. ISSN 1213-3817.

BOUČEK, Zdeněk – ROTTENBERG, Ivo. 1974. *ABC lovce zvuku*. Praha: Práce.

BOURDIEU, Pierre. 2010. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-364-7.

BRANŽOVSKÝ, Josef. 1969. Feature. *Divadlo* 20, č. 10, s. 60–66.

BRANŽOVSKÝ, Josef. 1990a. *Hledání rozhlasovosti*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. ISBN 9788027081301

BRANŽOVSKÝ, Josef. 1990b. *Rozhlasové pásmo či feature? Pokus o průzkum nezmapované pevniny*. Praha: Československý rozhlas.

BRANŽOVSKÝ, Josef. 2005. O featuru a pásmu. *Svět rozhlasu*, č. 14, s. 60–65. ISSN 1213-3817.

BRYN, Edwin. 2001. Překládání pro rozhlas. *Svět rozhlasu*, č. 6, s. 23–26. ISSN 1213-3817.

BRYN, Edwin. 2003. Melománie. O rysech hudby. *Svět rozhlasu*, č. 9, s. 7–9. ISSN 1213-3817.

- CRISELL, Andrew. 1994. *Understanding Radio*. 2. vyd. London: Routledge. ISBN-13: 978-0415103152.
- FIELD, Syd. 2007. *Jak napsat dobrý scénář. Základy scenáristiky*. Praha: Rybka. ISBN 978-80-87067-65-9.
- GENETTE, Gérard. 2003. Rozprava o vyprávění. Esej o metodě. *Česká literatura* 51, č. 3, s. 302–327 a č. 4, s. 470–495.
- GILLIAM, Laurence. 1950. Introduction. In GILLIAM, Laurence (ed.). *BBC Features*. London: Evans Bros. Publishing.
- HALADA, Jan – OSVALDOVÁ, Barbora (eds.). 2002. *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha: Libri. ISBN 80-85983-76-1.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. 2006. Vídeňský feature mišmaš. *Svět rozhlasu*, č. 16, s. 4–5. ISSN 1213-3817.
- HANÁČKOVÁ, Andrea (ed.). 2007. Antologie světového rozhlasového feature (1974–2004), první část. Příloha bulletinu *Svět rozhlasu*, č. 17, s. 67–103. ISSN 1213-3817.
- HANÁČKOVÁ, Andrea (ed.). 2008. Antologie světového rozhlasového feature (1974–2004), druhá část. Příloha bulletinu *Svět rozhlasu*, č. 19, s. 43–75. ISSN 1213-3817.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. 2010. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005. Poetika žánrů*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. 2015. Message in a Bottle or Contribution to the auditory representation of history through radio broadcasting and new media. In HAIN, Milan (ed.). *Czech and Slovak Journal of Humanities. Theatre, Film and Media Studies*. Olomouc: Univerzita Palackého 2015, č. 3, s. 80–91. ISSN 1805-3742.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. 2016a. *Performativní modus v autorském rozhlasovém dokumentu*. Habilitační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. 2016b. *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby*. Olomouc: Univerzita Palackého. ISBN 978-80-244-4934-0.
- HALAS, Jan. 2006. Rozloučení Jana Halase se Zdeňkem Boučkem. *Svět rozhlasu*, č. 16, s. 23. ISSN 1213-3817.
- HENDL, Jan. 2012. *Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-485-4.

- HRAŠE, Jiří – PUNČOCHÁŘ, Jan. 2006. Teorie a praxe rozhlasové reportáže aneb Nesamozřejmé samozřejmosti. *Svět rozhlasu*, č. 16, s. 26–34. ISSN 1213-3817.
- HUBIČKA, Jiří. 2006. Poslední setkání se Zdeňkem Boučkem. *Svět rozhlasu*, č. 16, s. 22–23. ISSN 1213-3817.
- CHAPMAN, Jane L. 2009. *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press. ISBN 978-0745640099.
- CHIGNELL, Hugh. 2009. *Key Concepts in Radio Studies*. London: SAGE. ISBN 978-1-4129-3517-3.
- CHORVÁTOVÁ, Jela – HORSKÝ, Štefan. 1983. *Zvukový dokument v rozhlase – materiály zo seminárov*. Bratislava: Metodicko-výzkumný kabinet Čs. rozhlasu v Bratislavě.
- JACOBS, Ben – HJALMARSSON, Helena (ed.). 2002. *The Quotable Book Lover*. Guilford: Globe Pequot Press. ISBN 1558218823.
- JEŠUTOVÁ, Eva (ed.). 2003. *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas. ISBN 80-86762-00-9.
- JEŠUTOVÁ, Eva. 2013. *99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů*. Praha: Radioservis. ISBN 978-80-87530-31-3.
- JEŠUTOVÁ, Eva. 2018. *99 osobností rozhlasového zpravodajství a publicistiky*. Praha: Radioservis. ISBN 978-80-88286-01-1.
- KOPETZKY, Helmuth. 2006. Vzpomínka. *Svět rozhlasu*, č. 16, s. 24. ISSN 1213-3817.
- KOWALSKA, Natalia. 2018. Prix Europa: The European Broadcasting Festival 2018 – radio documentary and feature trends, forms and topics. *RadioDoc Review* 4, č. 1. Dostupné online na: <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1080&context=rdr>. ISSN 2203-5176.
- KOŽÍK, František. 1940. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas.
- KÖHLER, Ulf – THALHEIM, Matthias. 2006. Kondolence. *Svět rozhlasu*, č. 16, s. 25. ISSN 1213-3817.
- KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr A. 2013. *Naratologie – Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin. ISBN 978-80-7272-592-2.
- KUČERA, Jan. 1987. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

- KYNCL, Karel. 1961. *Několik poznámek o rozhlasových dokumentech*. Praha: Československý rozhlas.
- LINDGREN, Mia – MCHUGH, Siobhan A. 2013. Not dead yet. Emerging trends in radio documentary forms in Australia and the US. *Australian Journalism Review* 35, č. 2, s. 101–113.
- MAKOVIČKA, Drahošlav. 1996a. *Praktická televizní estetika. Učebnice pro budoucí dramaturgy a redaktory uměleckých, publicistických a zábavných pořadů*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. ISBN 80-85429-22-5.
- MAKOVIČKA, Drahošlav. 1996b. *Televizní příběh. Učebnice pro posluchače rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. ISBN 80-85429-21-7.
- MARŠÍK, Josef. 1999. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu.
- MCHUGH, Siobhan A. 2014a. How podcasting is changing the audio storytelling genre. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media* 14, č. 1, s. 65–82. ISSN 1476-4504.
- MCHUGH, Siobhan A. 2014b. RadioDoc review. Developing critical theory of the radio documentary and feature form. *Australian Journalism Review* 36, č. 2, s. 23–35. ISSN 0810-2686.
- MCLEISH, Robert. 1994. *Radio Production. A manual for broadcasters*. Oxford: Focal Press. ISBN 9780240515540.
- MCLEISH, Robert – LINK, Jeff. 2016. *Radio Production*. New York: Focal Press. ISBN 9781138819979.
- MCLUHAN, Marshall. 2011. *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-2409-9.
- MIŠOVIČ, Ján. 2019. *Kvalitativní výzkum se zaměřením na polostrukturovaný rozhovor*. Praha: Slon. ISBN 978-80-7419-285-2.
- MOTAL, Jan (ed.). 2012. *Nové trendy v médiích II. Rozhlas a televize*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 978-80-210-582-2.
- MOTAL, Jan. 2016. *Dialog uměním. Filozofie mimesis v kultuře dialogu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. ISBN 978-80-7460-106-4.
- NAVRÁTIL, Karel (ed.). 2006. *Čtrnáct kapitol o rozhlase*. Praha: Literární akademie. ISBN 80-86877-04-3.



NICHOLS, Bill. 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha a Jihlava: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava.

ORÍŠEK, Peter (ed.). 1983. *Zvukový dokument v rozhlase. Fonozošit z metodického seminára*. Bratislava: Čs. rozhlas.

POLÁK, Tomáš. 2006. Mezinárodní seminář EBU pro právníky veřejnoprávních médií ve střední a východní Evropě. *Svět rozhlasu*, č. 16, s. 10–11. ISSN 1213-3817.

SEMOTAMOVÁ, Tereza. 2012. *Německé rozhlasové hry 50. let*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. ISBN 978-80-7460-048-7.

SCHULZOVÁ, Eva. 2014. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1999*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. ISBN 978-80-7460-064-7.

SIEVEKING, Lance. 1934. *The Stuff of Radio*. London: Cassell.

SODOMKOVÁ, Magdalena. 2020. *Matematika zločinu*. Brno: CPress. ISBN 978-80-264-2991-3.

STÁRKOVÁ, Blanka. 2005. Cyklus Cesty z jiné strany. *Svět rozhlasu*, č. 14, s. 40–42. ISSN 1213-3817.

STRAUSS, Anselm L. a Juliet CORBIN. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce. SCAN. ISBN 80-85834-60-X.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. 1995. *Rozhlasová inscenace. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého. ISBN 80-7067-531-4.

ŠTĚRBOVÁ, Marie. 2009. *Luisa Nováková: A potají (rozhlasový feature)*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií.

TOWNSEND, Sophie. 2018. Intimate Moments. Dispelling the Cancer Myth with Real Life – Summer Rain by Nanna Hauge Kristensen. *RadioDoc Review* 4, č. 1. Dostupné online na: <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1078&context=rdr>. ISSN 2203-5176.

VANĚK, Miroslav. 2004. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. Hlasy minulosti. ISBN 80-7285-045-8.

VANĚK, Miroslav – MÜCKE, Pavel. 2015. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2931-5.

VIÑAS, Silvia. 2018. Moving, Belonging, and Sorrow in 'A Very Different Time' by Phil Smith. *RadioDoc Review* 4, č. 1. Dostupné online na: <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1079&context=rdr>. ISSN 2203-5176.

ZINDEL, Udo – REIN, Wolfgang. 1997. *Das Radio-Feature. Ein Werkstattbuch*. Konstanz: UVK Medien. ISBN 3-89669-227-5.

## **11.1 ROZHOVORY PROVEDENÉ METODOU ORAL HISTORY**

### **(OH)**

Zvukové originály i písemné přepisy jsou uloženy v mém osobním archivu. Překlady z angličtiny jsem provedla já.

OH Bauernfeind 2017. Rozhovor s Wolfgangem Bauernfeindem, 12. dubna 2017, u něj doma, Berlín.

OH Braun 2017. Rozhovor s Peterem Leonhardem Braunem, 11. a 12. dubna 2017, kancelář Prix Europa, Berlín.

OH Braun 2019. Rozhovor s Peterem Leonhardem Braunem, telefonický rozhovor, 14. května 2019.

OH Brandt 2017. Rozhovor s Torbenem Brandtem, 10. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Brys 2017a. Rozhovor s Edwinem Brysem, 9. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Brys 2017b. Rozhovor s Edwinem Brysem, 1.–3. června 2017, u něj doma, Brusel.

OH Brys 2018. Rozhovor s Edwinem Brysem, Skype rozhovor, 7. června 2018.

OH Brys 2019a. Rozhovor s Edwinem Brysem. Skype rozhovor, 14. května 2019.

OH Brys 2019b. Rozhovor s Edwinem Brysem. Skype rozhovor, 16. října 2019.

OH Davids 2017. Rozhovor s Willemem Davidsem, 8. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Davids 2018. Rozhovor s Willemem Davidsem, 23. května 2018, International Feature Conference, Praha.

OH Davids 2019. Rozhovor s Willemem Davidsem, 10. dubna 2019, International Feature Conference, Castlemartyr Resort.

OH Ellis 2018. Rozhovor s Grahamem Ellisem, 27. září 2018, Prix Italia, Capri.

OH Elmes 2017. Rozhovor se Simonem Elmesem, 16. února 2017, Český rozhlas, Praha.

OH Geis 2018. Rozhovor se Sarah Geis, Skype rozhovor, 3. listopadu 2018.

OH Grissell 2017. Rozhovor s Laurencem Grissellem, 10. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Grissell 2019. Rozhovor s Laurencem Grissellem, 8. října 2019, Prix Europa, Berlín.

OH Hanáčková 2019. Rozhovor s Andreou Hanáčkovou, 9. října 2019, Prix Europa, Berlín.

OH Hermer 2017. Rozhovor s Gabrielou Hermer, 10. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Jarisch 2018. Rozhovor s Jensem Jarischem, 28. září 2018, Prix Italia, Capri.

OH Jensen 2018. Rozhovor s Brit Plieštk Jensen, 20. června 2018, Český rozhlas, Praha.

OH Kerata 2019. Rozhovor s Ladislavem Lacem Keratou, 8. října 2019, Prix Europa, Berlín.

OH Kottkamp 2017. Rozhovor s Ingem Kottkampem, 9. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Kottkamp 2019. Rozhovor s Ingem Kottkampem, 7. října 2019, Prix Europa, Berlín.

OH Kril 2017. Rozhovor s Marianou Kril, 9. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Kryuchev 2019. Rozhovor s Vladimírem Krjučevem, 9. října 2019, Prix Europa, Berlín.

OH Kupšovský 2019. Rozhovor s Danielem Kupšovským, 9. října 2019, Prix Europa, Berlín.

OH Lahner 2017. Rozhovor se Silvií Lahner, 9. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Lahner 2018. Rozhovor se Silvií Lahner, 24. května 2018, International Feature Conference, Praha.

OH Lahner 2019. Rozhovor se Silvií Lahner, 10. dubna 2019, International Feature Conference, Castlemartyr Resort.

OH McIntyre 2019. Rozhovor s Diarmuidem McIntyrem, 1. června 2019, kancelář Grey Heron, Kilfinane.

OH Moravec 2018. Rozhovor s Danem Moravcem, 20. června 2018, Český rozhlas, Praha.

OH O'Brien 2019. Rozhovor s Liamem O'Brienem, 10. dubna 2019, International Feature Conference, Castlemartyr Resort.

OH Pilibaitytė 2017. Rozhovor s Vaidou Pilibaitytė, 9. května 2017, International Feature Conference, Stockholm.

OH Sandell 2018. Rozhovor s Neilem Sandellem, 17. října 2018, Prix Europa, Berlín.

OH Shapiro 2019. Rozhovor s Julií Shapiro, Skype rozhovor, 29. července 2019.

OH Thomas 2019. Rozhovor s Helene Thomas, 10. dubna 2019, International Feature Conference, Castlemartyr Resort.

OH Vošalíková 2018. Rozhovor s Annou Vošalíkovou, 20. června 2018, Český rozhlas, Praha.

OH Zenti 2018. Rozhovor s Jonathanem Zentim, 6. října 2018, Third Coast, Chicago.

OH Zorn 2018. Rozhovor s Johannou Zorn, 7. října 2018, Third Coast, Chicago.

## 11.2 INTERNETOVÉ ZDROJE

AKKOMP. *Om Drogräsk och bokträsk* [online]. Akkomp's Blog, 28. 12. 2009 [cit. 2018-11-07]. Dostupné na: <https://akkomp.wordpress.com/2009/12/28/om-drogrask-och-boktrask/>.

AUDIOCRAFT. *Audiocraft podcast festival* [online]. Audiocraft 1 [cit. 2019-11-27]. Dostupné na: <https://www.audiocraft.com.au/the-festival>.

AUSTRALIAN AUDIO GUIDE. *Radio is Dead. Long live radio documentaries and features* [online]. Kyla Brettle [cit. 2020-11-27]. Dostupné na: <http://australianaudioguide.com/radio-is-dead-long-live-radio-documentaries-and-features/>.

BAEYENS, Valerie. *BRYNS, Edwin (Piazza): "Vooral de torens en de koningen laten van zich horen"* [online]. Indymedia, 22. 11. 2002 [cit. 2018-11-10]. Dostupné na: <http://archive.indymedia.be/news/2002/11/39738.html>.

BRAUN, Peter Leonhard. *The Genesis* [online]. 1999 [cit. 2017-11-08]. Dostupné na: <https://ifc2.wordpress.com/the-genesis-of-ifc/>.

BRAUN, Peter Leonhard. *Thirty years later* [online]. 2004 [cit. 2017-11-08]. Dostupné na: <https://ifc2.wordpress.com/the-genesis-of-ifc/>.

CBC. *Love Me* [online]. Love Me Podcast [cit. 2019-12-13]. Dostupné na: <https://www.cbc.ca/radio/podcasts/arts-culture/love-me/>.

CBC. *The Schwartz technique. How to get vivid colour and riveting detail from your interview* [online]. Julia Pagel [cit. 2020-12-13]. Dostupné na: <https://www.cbc.ca/radio/docproject/blog/the-schwartz-technique-how-to-get-vivid-colour-and-riveting-detail-from-your-interview-1.3938069>.

ČESKÁ TELEVIZE. *Studio 6. To nejlepší z evropské televizní tvorby* [online]. Česká televize [cit. 2019-04-19]. Dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1096902795-studio-6/216411010101202/video/508360>.

ČESKÝ ROZHLAS. *Matěj. Detailní vhled do života člověka s autismem* [online]. Český rozhlas [cit. 2020-08-19]. Dostupné na: <https://dvojka.rozhlas.cz/matej-detailni-vhled-do-zivota-cloveka-s-autismem-7482718>.

ČESKÝ ROZHLAS. *Zdeněk Bouček (1941–2005)* [online]. Český rozhlas [cit. 2019-07-19]. Dostupné na: <https://informace.rozhlas.cz/zdenek-boucek-1941-2005-8024333>.

DAVIDS, Willem. *Do You Remember!: Oct 16, 2001: 'S.O.S. FEATURE'... special discussion... it's a HEARING!* [online]. IFC [cit. 2017-12-12]. Dostupné na: <https://ifc2.wordpress.com/2011/11/26/do-you-remember-oct-16-2001-s-o-s-feature-special-discussion-its-a-hearing/>.

DAVIDS, Willem. *Vita* [online]. Willem Davids [cit. 2018-11-08]. Dostupné na: <https://wdavids.wordpress.com/>.

DEUTSCHLANDFUNK KULTUR. *Ihr könnt mir viel erzählen* [online]. Ingo Kottkamp [cit. 2020-11-08]. Dostupné na: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/reihe-wirklichkeit-im-radio-ihr-koennt-mir-viel-erzaehlen.3682.de.html?dram:article\\_id=461571](https://www.deutschlandfunkkultur.de/reihe-wirklichkeit-im-radio-ihr-koennt-mir-viel-erzaehlen.3682.de.html?dram:article_id=461571).

DIGITALE BIBLIOTHEEK VOOR DE NEDERLANDSE LETTEREN. *Andries Poppe* [online]. DBNL [cit. 2018-11-07]. Dostupné na: <https://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=popp001>.

DIGITALE BIBLIOTHEEK VOOR DE NEDERLANDSE LETTEREN. *Poppe, Andries Amaat Lodewijk* [online]. De Nederlandse en Vlaamse auteurs [cit. 2018-11-09]. Dostupné na: [https://www.dbnl.org/tekst/bork001nede01\\_01/bork001nede01\\_01\\_1041.php](https://www.dbnl.org/tekst/bork001nede01_01/bork001nede01_01_1041.php).

DOKREVUE. *Proč Alfred Koch nemluví o českém dokumentu* [online]. Dokrevue.cz [cit. 2020-11-09]. Dostupné na: <https://www.dokrevue.cz/blog/proc-alfred-koch-nemluvi-o-ceskem-dokumentu>.

DOKREVUE. *Ne každý dokument je vidět* [online]. Dokrevue.cz [cit. 2020-11-07]. Dostupné na: <https://www.dokrevue.cz/blog/ne-kazdy-dokument-je-videt>.

DUFFY, Vince. *Rumors of radio's death have been greatly exaggerated* [online]. RTDNA, 2013 [cit. 2020-11-09]. Dostupné na: <https://www.rtdna.org/article/rumors-of-radios-death-have-been-greatly-exaggerated1665>.

EBU. *Features Group* [online]. Group members [cit. 2019-12-13]. Dostupné na: <https://www.ebu.ch/groups/radio/features>.

GREY HERON MEDIA. *The HearSay International Audio Festival* [online]. The worlds finest audio makers taking over a mountain village to celebrate and inspire Creative Audio [cit. 2020-12-13]. Dostupné na: <http://greyheron.ie/hearsay/>.

GREY HERON MEDIA. *About us* [online]. Grey Heron Media [cit. 2020-12-13]. Dostupné na: <http://greyheron.ie/about/>.

HEARSAY. *HearSay Why* [online]. HearSay – a place of audio magic [cit. 2019-11-10]. Dostupné na: <http://www.hearsayfestival.ie/hearsay-why>.

HEARSAY. *HearSay Overview* [online]. HearSay 19 Overview [cit. 2019-11-10]. Dostupné na: <http://www.hearsayfestival.ie/hearsay19-overview/>.

IFC. *IFC Since 1974* [online]. IFC [cit. 2017-11-08]. Dostupné na: [<https://ifc2.wordpress.com/since1974/>](https://ifc2.wordpress.com/since1974/).

IFC. *IFC 2018 – 1st CALL + info* [online]. IFC [cit. 2018-11-11]. Dostupné na: <https://ifc2.wordpress.com/2017/12/20/ifc-2018-1st-call-info/>.

IFC. *IFC 2019 – 1st Information IFC Cork* [online]. IFC [cit. 2019-11-15]. Dostupné na: <https://www.docdroid.net/6gwvJjM/1stinformation-ifc-cork.pdf>.

IN THE DARK. *A celebration of stories told through sound* [online]. In The Dark [cit. 2020-11-30]. Dostupné na: <http://www.inthedarkradio.org/partners/what-we-do/>.

JARISH, Jens. *Jens* [online]. Jens Jarisch [cit. 2019-04-18]. Dostupné na: <http://www.yeya.de/jens>.

KORTHUYS, Pieter – BOES, Patrick. *Over dit hoofdstuk/artikel: Over Andries Poppe* [online]. Neerlandia. Jaargang 84 [cit. 2018-11-06]. Dostupné na: [https://www.dbnl.org/tekst/\\_nee003198001\\_01/\\_nee003198001\\_01\\_0022.php](https://www.dbnl.org/tekst/_nee003198001_01/_nee003198001_01_0022.php).

LIMERICK. *Find Out More About Limerick City of Culture 2014!* [online]. Limerick [cit. 2019-12-06]. Dostupné na: <https://www.limerick.ie/find-out-more-about-limerick-city-culture-2014>.

MATEMATIKA ZLOČINU. *První český podcastový krimi seriál* [online]. Matematika zločinu [cit. 2019-12-13]. Dostupné na: <https://matematikazlocinu.cz/>.

MEAT PODCAST. *About* [online]. Meat podcast [cit. 2018-12-13]. Dostupné na: <http://www.meatpodcast.com/>.

MODERN ENERGY RESEARCH LIBRARY. *Sveriges Radio: Det Levande Vattnet* [online]. Modern Energy Research Library [cit. 2018-11-08]. Dostupné na: <https://merlib.org/node/1598>.

NICHOLS, Bill. 2014. *Dokumentární inscenování. Paradoxy časovosti a identity*. [online]. Dok.Revue.cz [cit. 2016-03-18]. Dostupné na: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-inscenovani-paradoxy-casovosti-a-identity>.

OE1. *Silvia Lahner* [online]. OE1 [cit. 2019-11-08]. Dostupné na: <https://oe1.orf.at/artikel/626646>.

PANÁČEK V ŘÍŠI MLUVENÉHO SLOVA. *Zakulisi mluveného panáčka* [online]. Panáček v říši mluveného slova [cit. 2018-11-08]. Dostupné na: <http://mluveny.panacek.com/zakulisi-mluveneho-panacka>.

PERNET, Greet. *Een kunst die het zien uitschakelt* [online]. Původně v *Etcetera* 1987, č. 19, s. 29–35 [cit. 2018-11-10]. Dostupné na: [http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1987-09\\_jg5\\_nr19\\_29-35.xml](http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1987-09_jg5_nr19_29-35.xml).

PRIX BOHEMIA. *Zpověď. Dokument o dívce, kterou v dětství zneužil kněz* [online]. Prix Bohemia [cit. 2020-11-19]. Dostupné na: <https://prixbohemia.rozhlas.cz/zpoved-dokument-o-divce-terou-v-detstvi-zneužil-knez-8296629>.

PRIX EUROPA. *Our mission* [online]. Prix Europa [cit. 2019-04-19]. Dostupné na: <https://www.prixeuropa.eu/mission>.

PRIX EUROPA. *Prix Europa* [online]. Prix Europa [cit. 2019-04-19]. Dostupné na: <https://www.prixeuropa.eu/>.

PRIX EUROPA. *The Prix Europa 2019 Winner* [online]. Prix Europa [cit. 2019-11-27]. Dostupné na: <https://www.prixeuropa.eu/winner>.

PRIX ITALIA. *2019 REGULATIONS* [online]. Prix Italia: 2018 [cit. 2019-04-20]. Dostupné na: <http://www.rai.it/dl/siti/html/2019-REGULATIONS-0d28635f-b55d-45c7-9e6a-111e3278f0fa.html>.

PRIX ITALIA. *Getting to Know Prix Italia* [online]. Prix Italia [cit. 2019-04-20]. Dostupné na: <https://www.rai.it/dl/siti/html/Getting-to-Know-Prix-Italia-968bb149-f60f-4178-bbe9-7030b2023a0e.html>.

PULIB. *Fičer v spravodajstve* [online]. Blažena Garberová [cit. 2020-05-20]. Dostupné na: <https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Bocak1/subor/5.pdf>.

QUOTE INVESTIGATOR. *Don't Tell Me the Moon Is Shining; Show Me the Glint of Light on Broken Glass* [online]. Quote research, 2013 [cit. 2020-07-03]. Dostupné na: <https://quoteinvestigator.com/2013/07/30/moon-glint/#return-note-6926-6>.

RADIO ATLAS. *About* [online]. Radio Atlas [cit. 2020-07-03]. Dostupné na: <https://www.radioatlas.org/>.

RADIO DAYS EUROPE. *Conference* [online]. Radio Days Europe [cit. 2020-12-13]. Dostupné na: <https://www.radiodayseurope.com/>.

RADIO WAVE. *Má soukromá rusofobie. Jak se naučit žít s ruskými imigranty v Praze?* [online]. Český rozhlas [cit. 2019-12-13]. Dostupné na: <https://wave.rozhlas.cz/ma-soukroma-rusofobie-jak-se-naucit-zit-s-ruskymi-imigranty-v-praze-7633162>.

REVERSO DICTIONARY. *Feature* [online]. Feature programme [cit. 2020-11-15]. Dostupné na: <https://dictionary.reverso.net/english-definition/feature+programme>.

RTÉ. *Documentary maker: Liam O'Brien* [online]. RTÉ Radio 1 [cit. 2019-11-15]. Dostupné na: <https://www.rte.ie/radio1/doconone/2009/0519/645968-docmakerlob/>.

SOURIE, Louis. *Andries Poppe – dichter en toneelschrijver* [online]. West-Vlaanderen. Jaargang 6 [cit. 2018-11-06]. Dostupné na: [https://www.dbnl.org/tekst/\\_vla016195701\\_01/\\_vla016195701\\_01\\_0074.php](https://www.dbnl.org/tekst/_vla016195701_01/_vla016195701_01_0074.php).

SVERIGES RADIO. *Daniel Velasco och Robert Barkman vinner Stora Journalistpriset för dokumentären "Hästgården"!* [online]. Sveriges Radio [cit. 2019-12-13]. Dostupné na: <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2938&artikel=7097236>.

THE CONVERSATION. *A word in your ear: how audio storytelling got sexy* [online]. Siobhan McHugh [cit. 2019-12-14]. Dostupné na: <https://theconversation.com/a-word-in-your-ear-how-audio-storytelling-got-sexy-20431>.

THE CONVERSATION. *Video didn't kill the radio star – she's hosting a podcast.* [online]. Siobhan McHugh [cit. 2019-12-14]. Dostupné na: <https://theconversation.com/video-didnt-kill-the-radio-star-shes-hosting-a-podcast-59987>.



THE SWEDISH FILM DATABASE. *Hallo Baby (1976)* [online]. Cast [cit. 2018-11-10]. Dostupné na: <http://www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=film&itemid=4971#cast>.

THE WAYFINDER. *Everyone Has A Story* [online]. The Wayfinder Mobile Storytelling Studio [cit. 2019-11-27]. Dostupné na: <http://www.thewayfinder.com.au/>.

THIRD COAST FESTIVAL. *2019 Third Coast Conference* [online]. Third Coast International Audio Festival: 2018 [cit. 2019-04-22]. Dostupné na: <https://www.thirdcoastfestival.org/conference/2019-third-coast-conference>.

THIRD COAST FESTIVAL. *About us* [online]. Third Coast International Audio Festival [cit. 2019-04-20]. Dostupné na: <https://www.thirdcoastfestival.org/overview/tciaf>.

VIMEO. *Soundings Rough Cut* [online]. Soundings Rough Cut [cit. 2020-07-02]. Dostupné na: <https://vimeo.com/254643478>.

### 11.3 DALŠÍ MATERIÁLY

*30 Years Åke Blomström Memorial Prize. Record of Documents May 1986 – May 2016.* Peter Leonhard Braun, 2017.

ABLAUF, Lajos Lorand. 1996. *International Feature Conference, London 1996.*

BOUČEK, Zdeněk. 1994. *To dráždivé slovo fičr. Týdeník rozhlas R94, televizní příloha.*

*Der Ohrenzeuge. Fast 100 Jahre Radiofeature (Svědék ušima – téměř 100 let radiofeaturu).* Peter Leonhard Braun, 2014.

*Feature v rozhlasovej praxi. Fonozošit z metodického seminára.* Bratislava: Čs. rozhlas Bratislava, 1983.

HALL, Alan. 2008. *The Ballad of the Radio Feature.* Radio documentaries. London: BBC.

HORVAT, František. 1983. *Zvukové dokumenty a rozhlasové vysílání. Fonozošit z metodického seminára.* Bratislava: Čs. rozhlas Bratislava.

*Chronik Prix Europa 1987 bis 2015.* Kronika soutěže Prix Europa od roku 1987 do roku 2015.

*International Feature Conference. Dotazník spokojenosti.* International Feature Conference, Praha, 2018.

*International Feature Conference. Dotazník spokojenosti. International Feature Conference, Castlemartyr Resort, 2019.*

IVERSEN, Pernille. 2019. *HearSay – An audio village? How did the people of Kilfinane feel about Hearsay Festival 2019?.* Výzkum 2019.

*Prix Italia. Report of the Secretary general.* Prix Italia, 2018.

*Proměny dramaturgie. Profesní a pedagogická východiska současné dramaturgie (kolektivní monografie k problematice současné divadelní, filmové, televizní a jiné dramaturgie).* Opava: Slezská univerzita, 2017. ISBN 978-80-7510-267-6.

*Proměny dramaturgie. Aktuální profesní a pedagogická situace dramaturgií (kolektivní monografie k současným uměleckým dramaturgiím).* Opava: Slezská univerzita, 2018. ISBN 978-80-7510-321-5.

*Reportáž v rozhlasu. Fonozošit z metodického seminára.* Bratislava: Čs. rozhlas Bratislava, 1981.

*Sborník z tvůrčích akcí Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2016.* Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2017.

*Sborník z tvůrčích akcí Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2017.* Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2018.

*Svět rozhlasu.* Praha: Český rozhlas, 2016, č. 36. ISSN 1213-3817.

*Svět rozhlasu.* Praha: Český rozhlas, 2017, č. 37. ISSN 1213-3817.

*Svět rozhlasu.* Praha: Český rozhlas, 2018, č. 39–40. ISSN 1213-3817.

*Teritoria umění. Studentská vědecká konference AMU.* Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2018. ISBN 978-80-7331-514-6.

Poznámka autorky: Dotazník, který byl vyplněn návštěvníky IFC 2019, se nachází v archivu RTÉ a u Liama O'Briena. Tabulku s výsledky průzkumu spokojenosti účastníků IFC Praha 2018 poskytla Anna Vošalíková z mezinárodního oddělení ČRo.

## **11.4 OSOBNÍ ARCHIV EDWINA BRYSE**

BEYER, Regine. 2000. *Conference in Crisis.* Berlín.

BRYSE, Edwin. 2001. *SOS Feature Hearing – Meeting at the Prix Europa 2001.* Berlín.

BRYSE, Edwin – DAVIDS, Willem. 2000. *IFC – 1<sup>st</sup> Newsletter.*

CHALAUD, Damien. 2000. The 26<sup>th</sup> International Feature Conference, REPORT. Berlín.

KARISTO, Hannu. 2002. Zagreb report, April 22<sup>th</sup> 2002. Záhřeb.

KOPETZKY, Helmut. 2014. “Less Is More” or “The Richness Of Our Poor Medium”. IFC 2014.

MORTLEY, Kaye. 1982. Report. Montreal.

MOWATT, Don. 1982. A Personal Report On the Sessions in Montreal Of the Eight International Feature Conference. Montreal.

THEOCHARIS, John. 2001. S.O.S. Feature – Diagnosis – Prognosis – Therapy. Londýn.

## **11.5 FESTIVALOVÉ KATALOGY**

ELLIS, Graham. 2018. *Welcome speech of the secretary general*, Prix Italia, Capri.

*Prix Europa. Changing Europe – The Power of Dialogue*. Postupim, 2019.

*Prix Italia. Report of the Secretary general*. Prix Italia, 2018.

*Prix Italia. The Memory Of The Future – The History we tell Today is our Tomorrow*. Capri, 2018.

- MAGGIONI, Monica. *The Memory Of The Future – The History we tell Today is our Tomorrow*, s. 5, Capri, 2018.
- ELLIS, Graham. *The Memory Of The Future – The History we tell Today is our Tomorrow*, s. 11, Capri, 2018.

*Prix Europa. Changing Europe – Reflecting all voices!*. Berlín, 2018.

- BENKÖ, Cilla. *Changing Europe – Reflecting all voices!*, s. 4, Berlín, 2018.

## 12 PŘÍLOHY:

### 12.1 PŘÍLOHA A – ŽIVOTOPIS: PETER LEONHARD BRAUN

(\*11. února 1929, Berlín, Německo)

Peter Leonhard Braun se narodil 11. února 1929 v Německu. V roce 1949 začal studovat ekonomický obor na tehdy čerstvě založené Svobodné univerzitě v Berlíně (Freie Universität Berlin). Ve své diplomové práci se věnoval tématu sociologie rozhlasu. V roce 1953 opustil školu jako vystudovaný ekonom.

Hned po škole se Braun začal živit jako reportér pro berlínské studio NWDR<sup>461</sup> Hamburg-Cologne, později pak pro SFB.<sup>462</sup> Mezi roky 1953 a 1973 byl Braun na volné noze a jako autor a reportér se věnoval vlastní tvorbě. Hodně cestoval, a to především mezi Berlínem, Paříží a Londýnem, kde mimo jiné v šedesátých letech žil.

Brauna v roce 1967 nejvíce proslavilo jeho dílo *Hühner (Slepice)*, ve kterém jako jeden z prvních dokumentaristů použil prvky stereofonie. Následovaly dokumenty *Catch as catch can (Chyt', jak můžeš, 1968)*, *Operace kyčle (08h15, Operation theatre 3, hip replacement, 1970)*, *Hyeny (Hyänen, 1971)* a *Zvony v Evropě (Glocken in Europa, 1973)*, z nichž dva naposledy zmíněné se řadí k nejvýznamnějším dílům ve světě rozhlasového dokumentu. *Zvony v Evropě* byly dokonce přeloženy do patnácti světových jazyků, staly se symbolem tzv. „akustické emancipace“ a jsou Braunovým posledním dokumentem. Spíše, než jako tvůrce Braun působí jako mentor, dramaturg a duchovní otec evropského rozhlasového dokumentu.

V roce 1973 se Braun seznámil s rozhlasovými tvůrci Akem Blomströmem a Andriesem Poppem a společně založili mezinárodní konferenci *International Feature Conference* (neboli IFC), jejíž první ročník proběhl v roce 1974. Od založení IFC až do roku 1995 byl Braun hlavním organizátorem a manažerem konference, pak svou pozici předal jiným, přesto zůstal velmi aktivní a na každý ročník pravidelně jezdí. Od roku 1974 do roku 1994 velel Braun sekci featuru na stanici SFB, což v té době bylo největší dokumentární oddělení v celém Německu. Rozhlasoví tvůrci spadající pod jeho oddělení

---

<sup>461</sup> NWDR je zkratka pro Nordwestdeutscher Rundfunk (anglicky Northwest German Broadcasting), což byla organizace, pod kterou spadalo veřejnoprávní vysílání v Hamburgu, Dolním Sasku, Šlesvicku-Holštýnsku a Severním Porýní-Vestfálsku mezi lety 1945 a 1955. Až do roku 1954 byla společnost zodpovědná také za veřejné vysílání v Západním Berlíně. Od 1. ledna 1956 bylo NWDR vystřídáno společnostmi Norddeutscher Rundfunk (NDR) a Westdeutscher Rundfunk (WDR).

<sup>462</sup> SFB je zkratka pro Sender Freies Berlin (anglicky Radio Free Berlin), což byla veřejnoprávní organizace provozující rozhlasové i televizní vysílání pro Západní Berlín mezi lety 1954 a 1990. Po sjednocení Berlína organizace vysílala pro celou republiku až do roku 2003, kdy se sloučila s Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg a společně vytvořily Rundfunk Berlin-Brandenburg.

v těchto letech obdrželi sedmdesát různých ocenění. Braun také dlouhá léta působil jako mentor a své zkušenosti jezdil předávat po celém světě (například do Afriky, Ameriky i po celé Evropě).

Braun má však velké zásluhy i v organizaci dalších rozhlasových událostí – od roku 1979 byl zodpovědný za rozhlasovou sekci na soutěži *Prix Futura Berlin*, která se díky němu spojila se soutěží *Prix Europa* a tím vznikla fúze obou soutěží, která se každoročně koná dodnes pod názvem *Prix Europa*. Během let Braun vystřídal v organizaci *Prix Europa* hned několik pozic, aby se v roce 2000 stal hlavním pokladníkem a zároveň stanul ve vedení rozhlasové sekce.

Přes vysoký věk je Braun pravidelným návštěvníkem *International Feature Conference* a *Prix Europa*, pokud mu to zdraví dovolí, účastní se i dalších akcí. V posledních letech je spíše pozorovatelem a glosátorem dění, jeho názor je však v komunitě dokumentaristů stále vysoce respektován.

## OCENĚNÍ:

- 1964 – Cena Kurta Magnuse (Kurt-Magnus-Preis)<sup>463</sup>
- 1969 – Cena německého vysílacího průmyslu Stereo-Preis za *Catch as catch can*
- 1973 – Cena Prix Italia za *Glocken in Europa*
- 1974 – Cena URTNA za arabský překlad pořadu *Hyänen*
- 1974 – Cena Premios Ondas za španělský překlad pořadu *Glocken in Europa*
- 2007 – Cena Audio Luminary Award za celoživotní dílo v rámci festivalu *Third Coast Festival*
- 2012 – Čestné ocenění Axela Eggebrechta za celoživotní dílo od mediální nadace Sparkasse Leipzig.

---

<sup>463</sup> Cena Kurta Magnuse je rozhlasové ocenění, které se uděluje na podporu mladých talentů za nadprůměrný výkon v rozhlasové žurnalistice. Cena je považována za jednu z nejdůležitějších rozhlasových cen v Německu.

## 12.2 PŘÍLOHA B – ŽIVOTOPIS: ÅKE BLOMSTRÖM

(31. prosince 1931, Stockholm, Švédsko – 31. května 1985, Sankt Matteus, Švédsko)

Åke Blomström, celým jménem Åke Gustaf Olof Thorvald Blomström, se narodil 31. prosince 1931 ve Stockholmu. Po úspěšném dostudování ekonomické školy ve Stockholmu se věnoval studiu severských jazyků a literatury na Stockholmské univerzitě (Stockholms universitet). Do Sveriges Radio<sup>464</sup> nastoupil na částečný úvazek v květnu roku 1958 jako správce archivu gramofonových desek, kde bojoval za záchranu starých nahrávek, které se měly ničit. Tím se zasloužil o zachování některých nenahraditelných historických materiálů. Stálým zaměstnancem se stal v lednu 1962.

V roce 1968 se Blomström začal věnovat také rozhlasovým hrám, mimo jiné zbrusu nové sérii rozhlasových kriminálek. Kromě toho se aktivně podílel na tvorbě rozhlasových her pro děti a vytvořených dětmi a zasloužil se také o zorganizování Dne mládeže, při kterém bylo kompletně celé rozhlasové vysílání vedeno právě dětmi a mladými lidmi. Nápad na Den mládeže vznikl v souvislosti s Mezinárodním dnem dětí. Blomström dlouhá léta působil ve vedení dokumentárního oddělení ve Švédském rozhlase (Sveriges Radio), u jehož zrodu také stál. Stal se tak klíčovým člověkem v mezinárodní komunikaci Švédského rozhlasu a EBU.

Blomström byl hluboce přesvědčen o tom, že je potřeba rozvíjet nové a mladé talenty a pomáhat jim s jejich tvorbou. Především se zaměřoval na ty, kteří nebyli zaměstnáni v rozhlase, ale pracovali tzv. na vlastní pěst a byli přitom teprve na začátku své kariéry. V praxi Blomströmova mentorská práce probíhala v několika krocích – nejprve musel mladé talenty vyhledat, poté rozpoznat, kde jsou jejich silná místa, a jejich talent rozvinout, aby mohl v závěrečné fázi jejich tvorbu propagovat na mezinárodních soutěžích a dopřát jim uznání kolegů. Jako mentor, editor a producent se podílel na tvorbě desítek rozhlasových her a dokumentů (například *Det Levande Vattnet*<sup>465</sup>).

Blomström byl všestranně nadaný, o čemž svědčí také fakt, že si v roce 1976 zahrál postavu otce ve švédském filmu *Hallo, Baby* v režii Johana Bergensträhla (THE SWEDISH FILM DATABASE, ©2018).

---

<sup>464</sup> Sveriges Radio neboli SR je švédská veřejnoprávní rozhlasová stanice.

<sup>465</sup> *Det Levande Vattnet* (v anglickém překladu *The Living Water*, volný český překlad *Živá voda*) je dokumentární program z režijní dílny Anderse Bjurströma o rakouském přírodovědci a filozofovi Viktoru Schaubbergerovi (1885–1958), kterému se přezdívalo „Galileo dvacátého století“. Program je založen na materiálu, který poskytl švédský badatel Olof Alexandersson, který v pořadu také vystupoval. Åke Blomström pořad režíroval a podle jeho mínění žádný z dalších programů, které vznikly pod jeho vedením, neměl takový ohlas jako *Det Levande Vattnet*. Program však musel být nakonec stažen z vysílání, neboť LRF (zkratka pro Lantbrukarnas Riksförbund, anglicky The Federation of Swedish Farmers) – držitel akcií proti dílu protestoval a tvrdil, že pořad šíří bludy a podporuje pověry. Åke Blomström však stažení pořadu odmítl a následně byl odvolán z funkce (AKKOMP, ©2009).

Blomström zemřel na selhání ledvin 31. května 1985 v Sankt Matteus ve věku čtyřiapadesáti let. Na jeho počest byla založena cena *Åke Blomström Memorial Prize*, zkráceně *Åke Blomström Award*, která se každoročně uděluje souběžně s IFC.

#### **OCENĚNÍ:**

- 1979 - Švédské ocenění pro nejlepšího rozhlasového tvůrce roku Swedish Press: Radio Personality of the Year
- 1979 - Zvláštní ocenění Great Journalist Prize (Velká žurnalistická cena) za nápad a uskutečnění Dne mládeže ve Švédském rozhlase

## 12.3 PŘÍLOHA C – ŽIVOTOPIS: ANDRIES POPPE

(6. června 1921, Wenduine, Belgie – 7. května 1992, Belgie)

Andries Poppe (celým jménem Andries Amaat Lodewijk Poppe, přezdíváný Dries) byl vlámský básník, spisovatel a autor mnoha divadelních a rozhlasových her. Poppe vystudoval hudební konzervatoř v Ostende a následně konzervatoř v Molenbeeku, kde také během svých studií získal první místo v herecké soutěži. S rozhlasovou prací začal v roce 1951, kdy byl odvyhlán jeho první pořad. V té době ještě pracoval jako šéfredaktor v časopisu *De Nieuwe Gids* (*Nový průvodce*). Konkrétně přispíval do rubriky Cultuur (Kultura).

V roce 1963 Poppe nastoupil na pozici dramaturga v rozhlase a téměř třicet let vedl oddělení kultury a literatury. Tou dobou každý týden přispíval článkem věnovaným rozhlasovým hrám do novin, což bylo ve vlámském tisku unikátní. Poppe bral rozhlasové hry stejně vážně jako hry divadelní a dával si záležet na tom, aby každý týden vyšla v novinách recenze na premiéru rozhlasové hry, stejně jako se to dělalo u her divadelních. Mimo to za svůj život napsal také velké množství různých studií a knih.

Poppe byl svědkem nejvýznamnějších technických změn v rozhlase – byl u zrodu sterea a mohl sledovat celý vývoj technické infrastruktury, která se výrazně rozšířila během 60. a 70. let. Pro rozhlas Poppe napsal přes dvacet her, které byly hojně diskutovány po celém světě, vytvořil třináct rozhlasových dokumentů, devět rozhlasových miniher a jeden třicetidílný seriál. Zároveň pracoval s mladými autory, které angažoval do svých projektů (KORTHUYNS, ©1980). Kromě své autorské tvorby se podílel také na velkém množství koprodukcí.

Poppe považoval rozhlas za umění, z něhož je vyloučena vizuální stránka a které člověka učí vnímat svět pouze skrze sluch – „žít ušima“. Poppe tvrdil, že poslech rozhlasové hry se naprosto liší od vnímání jakéhokoliv jiného dramatického umění právě tím, že rozhlasovou hru poslouchá každý sám, individuálně. To, co vidí divák například na divadle, sleduje společně s ním mnoho dalších lidí – a proto není těžké to zhlédnout. Ale soustředit se samostatně na poslech hry bývá složitější – ale také o to intenzivnější. Poppe byl rozhlasový nadšenec. V rozhovoru pro časopis *Etcetera* se vyjádřil takto: „Nikdy bych nebyl schopen psát pro TV: nemohu to dělat, protože bych psal ‚vizuální‘ rozhlasovou hru. Jsem schopen uvažovat tvůrčím způsobem, ale neumím uvažovat v obrazech. A nikdy bych se o to ani nesnažil – což mě přivádí k tomu, že žádný z mých textů by nemohl být uveden v televizi“<sup>466</sup> (Pernet 1987).

---

<sup>466</sup> “I could never write for TV: I cannot do this because I would write a ‘visual’ listening game. Because I can only think in a creative way, I cannot think of a ‘visual’ image, if I write something. I will never try that either: by the way, none of my texts can also be broadcast on television” (Pernet 1987).



V roce 1974 se Poppe setkal s Braunem a Blomströmem a společně založili *International Feature Conference*. Poppe odešel do důchodu 1. července 1986, o několik let později vážně onemocněl a zemřel v roce 1992.

#### **OCENĚNÍ:**

- 1948 – Cena vlámských dnů poezie Prijs der vlaamse poëzie-dagen
- 1957 – Literární cena The literary prize of West Flanders za pořad *Windstilte* (*Větrné ticho*)
- 1958 – Cena Prize of the National Scenic Association za pořad *The Dam* (*Přehrada*)
- 1979 – Ocenění The H. Van Peene Prize

## 12.4 PŘÍLOHA D – ŽIVOTOPIS: EDWIN BRY S

(\*19. června 1945, Bruggy, Belgie)

Edwin Brys se narodil 19. června 1945 v belgických Bruggách. Na Vrije univerzitě (Svobodná univerzita<sup>467</sup>) v Bruselu vystudoval obor s názvem Filologie románských jazyků a Komunikační vědy, mimo jiné dokončil také hudební konzervatoř v Bruggách.

V roce 1969 začal Brys působit na volné noze jako reportér pro VRT,<sup>468</sup> od roku 1972 produkoval žurnalistické pořady pro VRT 2. V této době se také věnoval rozhlasovým dokumentům a dramatu. V roce 1990 Brys založil rozhlasový týdeník s názvem *Piazza (Náměstí, vysíláno na VRT 1)*, ve kterém se skupinou dalších tvůrců<sup>469</sup> pravidelně vytvářel krátké rozhlasové dokumenty, jež se vysílaly každé sobotní odpoledne a které v průběhu let získaly velké množství ocenění. *Piazza* byla unikátní platforma, v té době v Belgii jediná svého druhu – rozhlasová dokumentaristika totiž tehdy nebyla příliš rozšířená. O rok později se Brys stal vedoucím Oddělení rozhlasového dokumentu a dramatu na VRT. Od roku 1997 dodnes navíc vede také oddělení rozhlasových elévů, ve kterém mladým tvůrcům pomáhá naučit se základy rozhlasové dokumentaristiky. Mimo to se Brys od roku 2007 podílí také na rozvoji nových rozhlasových forem na kulturním kulturní stanici VRT Klara.

Brys se však rozhlasové tvorbě nevěnuje pouze v praktické rovině, ale také v teoretické. Od roku 1995 vyučuje na RITCS<sup>470</sup> v Bruselu předmět Rozhlasový dokument, v roce 2002 založil společně s Nathalií Labourdette EBU Master School pro mladé dokumentaristy, sám byl několik let ve vedení EBU. Mezi lety 1995 a 2003 měl na starosti organizaci IFC, od roku 2015 je hlavním koordinátorem mezinárodní soutěžní platformy *Åke Blomström Award*, která probíhá souběžně s IFC. Vedle aktivní dramaturgie nových pořadů píše dílčí teoretické články, které publikuje na mezinárodní úrovni. K výročí 30 let trvání IFC navíc sestavil kompilaci šesti CD s přehledem nejdůležitějších rozhlasových dokumentů, které byly na IFC uvedeny a které nějakým způsobem ovlivnily vývoj celosvětové rozhlasové dokumentaristiky.

### OCENĚNÍ:

- 1974 – Ocenění Prize of Belgian Radio and Television Critics za nejlepší program roku za pořad *Het Oorbeest (Ušní zvíře)*
- 1976 - Ocenění Prize of Belgian Radio and Television Critics za nejlepší program roku za pořad *America, America*

---

<sup>467</sup> Slovo „svobodná“ v názvu univerzity odkazuje na nezávislý charakter školy ve vztahu k církvi, neboť belgické školství je pořád úzce spjato s katolickou církví.

<sup>468</sup> VRT je zkratka pro belgickou veřejnoprávní vysílací organizaci Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie.

<sup>469</sup> Například Flor Stein, Ronny Pringels, Luc Haekens, Jo Bucher, Annick Lesage a další.

<sup>470</sup> RITCS je zkratka pro the Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound.

- 1977 - Ocenění Prize of Belgian Radio and Television Critics za nejlepší program roku za pořad *Global Oeuvre (Globální práce)*
- 1987 - Ocenění Prize of Belgian Radio and Television Critics za nejlepší program roku za pořad *De Walsmachine (Válcovací stroj)*
- 1993 – Hlavní ceny na soutěžích Prix Italia a Premios Ondas za pořad *Everyday something disappears (Každý den něco zmizí, koprodukce s Lucem Haekensem)*
- 1993 - Čestné uznání na soutěži Prix Futura za pořad *Everyday something disappears*

## 12.5 PŘÍLOHA E – ŽIVOTOPIS: WILLEM DAVIDS

(\*30. června 1952, Wageningen, Nizozemsko)

Willem Davids se narodil 30. června 1952 v nizozemském městě Wageningen. V roce 1974 absolvoval Media Academy<sup>471</sup> a stal se zvukovým inženýrem, ve stejném roce prošel i kurzem u stanice HBO v oblasti elektroniky. V roce 1985 Davids vystudoval soukromý kurz scenáristiky v Amsterdamu, o rok později se na Media Academy vzdělával v oblasti televizní režie. Davids se však aktivně zajímá rovněž o světové jazyky, proto v letech 1990 a 1995 absolvoval kurzy španělštiny jak na domácí půdě v Hilversu, tak přímo ve španělské Seville na Universidad de Sevilla. V roce 1998 Davids na Media Academy absolvoval kurz storytellingu.

V letech 1968 až 1970 pracoval Davids jako inženýr a technik v rotterdamském Telecomu, o rok později nastoupil jako opravář nahrávacích zařízení ve společnosti Philips. Tam zůstal do roku 1974, kdy začal pracovat na plný úvazek jako technik ve veřejnoprávní společnosti NOS.<sup>472</sup> V roce 1978 začal působit na volné noze jako autor pořadů, které se vysílaly na různých stanicích.<sup>473</sup>

V roce 1982 Davids nastoupil jako režisér a producent do RVU,<sup>474</sup> dnešního NTR,<sup>475</sup> v této pozici zůstal až do roku 2013. Mezitím se však věnoval také sound designu a na volné noze působí v televizi. Několik let byl ve vedoucí pozici sekce rozhlasových dokumentů, mimo to ale spolupracoval na vývoji tzv. „new media“ a „cross media“ formátů. Od roku 2008 až do současnosti je členem EURORADIO Feature Group na IFC, jejímž se v roce 2013 stal viceprezidentem. Davids se během své kariéry rozhlasového dokumentaristy podílel (formou produkce, režie i autorství) na tvorbě více než stovky děl a toto číslo stále roste.<sup>476</sup> Davids se věnuje i mentorské činnosti a vychovává mladé autory v oblasti dokumentární tvorby.

Konferenci IFC Davids poprvé navštívil v roce 1998, o dva roky později začal kompletně spravovat internetové stránky IFC, čemuž se věnuje dodnes. Kromě své bohaté rozhlasové praxe Davids píše také články, působí v porotách rozličných soutěží a vytváří

---

<sup>471</sup> Media Academy je soukromá škola ve městě Hilversum zaměřená na výuku médií.

<sup>472</sup> NOS je zkratka pro The Nederlandse Omroep Stichting (anglicky Dutch Broadcast Foundation) – jedno z největších nizozemských veřejnoprávních vysílání.

<sup>473</sup> Veřejnoprávní vysílací organizace nemají v Nizozemsku své vlastní kanály, ale pouze přidělené vysílací sloty na třech televizních a osmi rozhlasových kanálech.

<sup>474</sup> RVU je zkratka pro the Radio Volksuniversiteit (anglicky People's University Radio) – jednu z nejdéle existujících vzdělávacích vysílacích organizací v Nizozemsku (existovala v letech 1930 až 2010).

<sup>475</sup> NTR je veřejnoprávní stanice, která vznikla fúzí stanic RVU, Teleac a NPS. Zkratka NTR vznikla kombinací počátečních písmen všech uvedených stanic.

<sup>476</sup> Kompletní seznam tvorby Willema Davidse je možné najít na jeho webových stránkách: <https://wdavids.wordpress.com/radio/>.

podcasty. Několikrát vedl politické debaty vysílané na lokální stanici v městě Hilversum a jako řečník se angažuje i ve veřejných diskuzích. Jako herec, scenárista a režisér se věnuje divadelní tvorbě. V roce 1980 se jako herec podílel na nizozemské rozhlasové verzi *Stopařova průvodce po galaxii*. V roce 2013 dokonce působil jako model při propagaci vlněného oblečení.

#### **OCENĚNÍ:**

- 1996 – Cena J. B. Broekszprijs '94–'95 s dokumentem *La Corrida (Běh)*
- 2001 – Cena North ~ South trophy s dokumentem *The Interland*
- 2004 – Cena Zilveren Reissmicrofoon s dokumentem *De Inburgerking (Občanská integrace, kolektiv autorů)*
- 2006 – Druhé místo v soutěži Best Innovation NL City Events s projektem *rioolFest*
- 2016 – Cena za nejlepší nizozemský dokument roku s pořadem *Lachen Met Kanker (Směje se s rakovinou)*

## 12.6 PŘÍLOHA F – ŽIVOTOPIS: ZDENĚK BOUČEK

(31. prosince 1941, Zbýšov u Brna, Československo – 6. ledna 2005, Praha, Česká republika)

Zdeněk Bouček byl český reportér, dokumentarista, režisér, teoretik, publicista, lektor a zástupce České republiky v EBU. Svou profesní kariéru, která trvala takřka 43 let, prožil celou věrně v Českém rozhlasu a zasloužil se o mnoho změn v chápání slova „dokument“ i „feature“. Bouček byl také hlavní spojkou mezi českým a zahraničním rozhlasovým světem, a díky obrovskému množství svých kontaktů otevřel dveře do zahraničí i pro další tvůrce.

První rozhlasové zkušenosti začal Bouček sbírat již během studií na vysoké škole. V letech 1963–1966 působil na vlnách Československého rozhlasu jako zprávař. Ve svých pětadvaceti letech pak fungoval na III. programu Československého rozhlasu (Vltava) jako redaktor cyklů *Jen tak s...* (spolu s I. Vyskočilem a E. Fryntou) a týdeníku *Halali*,<sup>477</sup> a podařilo se mu vybudovat síť pravidelných přispěvatelů z řad posluchačů. Tím v podmínkách socialistického Československa dopomohl rozvoji tzv. radioamatérismu – rozhlasoví nadšenci sami nahrávali zvukové záznamy a jakoby mimochodem díky tomu zachycovali mnohé zlomové okamžiky v české historii.<sup>478</sup> Zdeněk Bouček se podílel i na organizaci soutěže SNAZ (*Soutěž o nejlepší fonoamatérský záznam*). Koncem 90. let vytvořil sérii dokumentů, ve kterých zachytil dopad historických událostí srpna 1968 a následné normalizační éry na individuální osud rozhlasového pracovníka – tedy sebe.

Bouček byl velkým průkopníkem v české dokumentární tvorbě a točil také pořady, které označoval jako feature. Ve své teoretické práci se věnoval především definování a propagaci tohoto žánru, který považoval za vyšší formu dokumentu. V 70. letech se

---

<sup>477</sup> Jednotlivé díly pořadu *Halali* trvaly šedesát minut. Obsah týdeníku reagoval na velký zájem o nahrávání zvukových pořadů mezi fonoamatéry a umožňoval, aby se jejich nahrávky dostaly do vysílání. Jednalo se ale především o nahrávky vybočující z klasického proudu – vymykající se z běžné rozhlasové produkce. Často se jednalo také o vysílání zahraničních hudebních skladeb, které českému publiku nebyly běžně dostupné. Ve struktuře *Halali* navíc existovala rubrika Technická poradna, zabývající se technickými problémy při natáčení a tak podobně (Albrechtová 2006: 14). V dnešní době si lze vysílání podobného pořadu na vlnách ČRo jen těžko představit, nicméně tematicky zaměřené pořady vznikají například ve formě podcastů.

<sup>478</sup> Přínos amatérských zvukových záznamů se naplno projevil v letech 1968 a 1969, kdy fonoamatéři poskytl cenný zvukový materiál, pořízený v období sovětské okupace Československa a v počátcích normalizace. Materiál autoři točili na různých místech a s různými respondenty bezprostředně na demonstracích a podobně (Albrechtová 2006: 14).

zapojil do práce v Redakci her faktu a natáčel pro ni právě featury neboli hry faktu.<sup>479</sup> V letech 1974–1990 pak působil v Hlavní redakci zábavy.

V roce 1989 v Hlavní redakci literárně-dramatického vysílání dostal Bouček na starost umělecký dokument a tím začalo jeho autorsky nejplodnější období. Ve svých pásmech, reportážích, dokumentech a dalších zvukových kompozicích se často zaměřoval na zobrazování porevoluční současnosti a objevoval nové cesty pro český rozhlasový dokument. Bouček se zasadil také o historicky první uvedení českého pořadu *Josh filmuje*<sup>480</sup> (1994) na americké NPR.<sup>481</sup>

Českému publiku v *Pátečních večerech* na stanici Vltava přinesl Bouček různé zahraniční dokumenty (například v cyklu *Velký evropský feature*, 1998), které vysílal také v *Radioateliéru*.<sup>482</sup> Boučkova desetiminutová zvuková kompozice *V průvodu*<sup>483</sup> (2003), ve které smíchal reportážní záběry z historických i současných komunistických oslav prvomájového svátku, je jako jediný český pořad uvedena na kompilaci šesti CD *The IFC Collection 1974–2004*, která vyšla ke třicetiletému výročí IFC. Bouček sám byl prvním československým zástupcem, který kdy na IFC vycestoval (konkrétně v roce 1991). Svě zahraniční kontakty pak hojně využíval k získávání zahraničních materiálů. Zároveň také mnoho mezinárodních kolegů přivedl do Česka za účelem inspirování českých tvůrců.

---

<sup>479</sup> Hry faktu vznikaly v redakci literárně-dramatického vysílání. Jednalo se o rozhlasový útvar na pomezí žánrů dokumentu a rozhlasové hry. Hry faktu čerpaly z reálného příběhu a obsahovaly reportážní či zvukové záznamy z reálného prostředí, dialogy ovšem byly většinou dopsány a dohrány autory tak, aby děj demonstrovaly, a proto často trpěly schematičností. Zdeněk Bouček vynikal především ve tvorbě těch her faktu, které se v mnohém blížily skutečnému rozhlasovému dokumentu s minimem konstruovaných promluv (Albrechtová 2006: 15).

<sup>480</sup> *Josh filmuje* je dokument, který Zdeněk Bouček vytvořil ve spolupráci s Tomášem Gregorem – rozhlasovým režisérem, který v roce 1968 emigroval do Kanady. Pořad pojednává o kanadském studentovi české FAMU natáčejícím svůj absolventský film a je proložen úvahami mladíka o tom, jak vidí Čechy a tehdejší českou společnost, která se proměňuje díky velkému přívalu západních vlivů (Albrechtová 2006: 16).

<sup>481</sup> NPR = The National Public Radio.

<sup>482</sup> *Radioateliér* byl pořad vysílaný od roku 2002 na Vltavě, který sloužil jako platforma pro české i zahraniční rozhlasové profesionály experimentující se zvukem. Zdeněk Bouček v *Radioateliéru* často představoval zahraniční tvorbu (Albrechtová 2006: 18).

<sup>483</sup> *Sestřih* je sestaven výhradně z archivních materiálů Československého rozhlasu a je postaven tak, aby v posluchači vzbudil dojem přímého přenosu socialistických prvomájových oslav. Ostrým střihem se pak v závěru pořadu ocitáme na manifestaci roku 1989, kdy Václav Havel vyzývá demonstrující k toleranci, a poté hned v roce 2003 na oslavách a demonstracích během komunistického prvního máje (Albrechtová 2006: 18).

Mimo jiné byl Bouček spoluzakladatelem SRT<sup>484</sup> a v roce 1991 se stal předsedou jeho publicistické sekce. Ve stejném roce stál také u zrodu soutěžní přehlídky *REPORT*. Z pozice prvního předsedy redakční rady formoval v roce 1996 podobu nově vzniklého časopisu *Svět rozhlasu*, který vychází dodnes, a ve kterém svého času publikoval překlady zahraničních studií a kompletní přeložené texty některých mezinárodních dokumentů.

Svým nasazením, vlídností a nadšením pro rozhlasovou tvorbu Zdeněk Bouček inspiroval mnoho začínajících autorů. Působil také jako pedagog, který ovlivnil velké množství rozhlasových tvůrců. Jménem Zdeňka Boučka je dnes na *REPORTu* označována také *Cena Zdeňka Boučka za originalitu zpracování*.

Bouček obdržel hned několik ocenění (například na soutěži *REPORT* nebo *Prix Bohemia*). Díky svému bohatému napojení na zahraniční kolegy byl několikrát také členem poroty na soutěžích jako *Prix Italia*, *Makrophon Wroclaw* a *Prix Europa*, a řadí se tak mezi nejúspěšnější české rozhlasové autory vůbec.

---

<sup>484</sup> SRT je zkratkou pro Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. V době svého vzniku se však sdružení jmenovalo Svaz rozhlasových tvůrců (Albrechtová 2006: 19).



## 12.7 PŘÍLOHA G – ŽIVOTOPIS: SILVIA LAHNER

(\*5. října 1959, Vídeň, Rakousko)

Silvia Lahner se narodila ve Vídni, kde také studovala vědu o komunikaci, divadelní vědu a pedagogiku. S rozhlasovou prací se poprvé seznámila v roce 1982 ve studentském magazínu *U8* ve Studio Wien (Studio Vídeň), kde se zvukem experimentovala. Po této zkušenosti začala pracovat jako žurnalistka pro Ö1 a Ö3.<sup>485</sup> V roce 1987 stála u zrodu cestovatelského magazínu *Ambiente* na stanici Ö1, v roce 1989 dostala na starosti také umělecký magazín *Contra*, vysílaný na stejné stanici. Od roku 1993 se navíc stará o živé vysílání *Kabarett direkt (Přímý kabaret)*. Mezi rozhlasovou prací Lahner také dva roky (1990–1992) působila jako tisková mluvčí kancléře.

Od roku 2010 je Lahner prezidentkou AUDES.<sup>486</sup> Mimo to je také členkou komise na The International Cabaret Forum Salzburg Bull a pravidelně zasedá v porotě různých rozhlasových soutěží. V roce 2017 Lahner organizovala celý ročník vídeňské IFC a stala se předsedkyní Radio Features Group v rámci EBU. O rok později dostala místo ve vedení kulturního oddělení Ö1. Lahner se zabývá nejen rozhlasovým dokumentem, ale také adaptací literatury, rozhlasovými hrami a dalšími kulturními programy.
































---

<sup>485</sup> Ö1 a Ö3 jsou zkratky pro Österreich 1 a Österreich 3 – rakouské veřejnoprávní stanice patřící pod hlavní instituci ORF (Österreichischer Rundfunk, anglicky Austrian Broadcasting Corporation).

<sup>486</sup> AUDES je zkratka pro The Association for the Entertainment of German-Speaking Stations, která zahrnuje německé vysílací stanice ORF, ARD, SRF a RAI Südtirol.

## 12.8 PŘÍLOHA H – SEZNAM ZEMÍ, VE KTERÝCH SE KONALO

### IFC

-  \* **47. IFC, Kolín nad Rýnem**, 15.–18. května 2021
-  \* **46. IFC, Řím**, původně plánováno na 24.–28. května, ale přesunuto na 14.–16. září 2020 do virtuální podoby
-  \* **45. IFC, Cork**, 7.–11. dubna 2019
-  \* **44. IFC, Praha**, 20.–24. května 2018
-  \* **43. IFC, Stockholm**, 7.–11. května 2017
-  \* **42. IFC, Vídeň**, 8.–12. května 2016
-  \* **41. IFC, Lublin**, 17.–21. května 2015
-  \* **40. IFC, Lipsko**, 11.–15. května 2014
-  \* **39. IFC, Bergen**, 12.–16. května 2013
-  \* **38. IFC, Londýn**, 13.–17. května 2012
-  \* **37. IFC, Hilversum**, 15.–19. května 2011
-  \* **36. IFC, Hameenlinna**, 9.–13. května 2010
-  \* **35. IFC, Dublin**, 9.–14. května 2009
-  \* **34. IFC, Varna**, 14.–19. června 2008
-  \* **33. IFC, Kodaň**, 28. dubna – 3. května 2007
-  \* **32. IFC, Vídeň**, 29. dubna – 4. května 2006
-  \* **31. IFC, Sinaia**, 30. dubna – 5. května 2005
-  \* **30. IFC, Lucern**, 29. května – 3. června 2004
-  \* **29. IFC, Toronto**, 30. srpna – 4. září 2003
-  \* **28. IFC, Záhřeb**, 20.–25. dubna 2002
-  \* **27. IFC, Sydney**, 28. dubna – 3. května 2001
-  \* **26. IFC, Berlín**, 10.–14. dubna 2000
-  \* **25. IFC, Amsterdam**, 19.–23. dubna 1999
-  \* **24. IFC, Varšava**, 26.–30. dubna 1998
-  \* **23. IFC, Oslo**, 20.–24. dubna 1997
-  \* **22. IFC, Londýn**, 15.–19. září 1996
-  \* **21. IFC, Basilej**, 26.–30. června 1995
-  \* **20. IFC, Budapešť**, 25.–29. dubna 1994
-  \* **19. IFC, Berlín**, 5.–9. dubna 1993
-  \* **18. IFC, Kodaň**, 4.–8. května 1992
-  \* **17. IFC, Berlín**, 22.–26. dubna 1991 (*první IFC konaná ve východní části Berlína*)

-  \* **16. IFC, Dublin**, 30. dubna – 4. května 1990
-  \* **15. IFC, Berlín**, 1.–5. května 1989
-  \* **14. IFC, Sydney**, 23.–27. května 1988
-  \* **13. IFC, Berlín**, 6.–10. dubna 1987
-  \* **12. IFC, Brusel**, 26.–30. května 1986
-  \* **11. IFC, Berlín**, 1.–5. dubna 1985
-  \* **10. IFC, Helsinky**, 25.–29. června 1984
-  \* **9. IFC, Berlín**, 18.–22. dubna 1983
-  \* **8. IFC, Montreal**, 14.–18. června 1982
-  \* **7. IFC, Berlín**, 6.–10. dubna 1981
-  \* **6. IFC, Stockholm**, 2.–6. června 1980
-  \* **5. IFC, Berlín**, 2.–6. dubna 1979
-  \* **4. IFC, Vídeň**, 21.–26. května 1978
-  \* **3. IFC, Berlín**, 23.–26. května 1977
-  \* **2. IFC, Berlín**, 24.–28. května 1976
-  \* **1. IFC, Berlín**, 23.–27. června 1975
-  \* **První IFC setkání, Ochrid**, 1974

## 12.9 PŘÍLOHA CH – FOTOGRAFIE IFC

Všechny fotografie pochází z archivu IFC: <https://ifc2.wordpress.com/>, k jejich použití svolil správce těchto stránek Willem Davids.

- 1. ročník IFC, **Berlín**, 23.–27. června 1975



Berlín 1975

- 6. ročník IFC, **Stockholm**, 2.–6. června 1980



Stockholm 1980



- 8. ročník IFC, Montreal, 14.–18. června 1982





- **14. ročník IFC, Sydney, 23.–27. května 1988**



Sydney 1988

- **20. ročník IFC, Budapešť, 25.–29. dubna 1994**



Budapest 1994



- 41. ročník IFC, Lublin, 17.–21. května 2015





- **42. ročník IFC, Vídeň, 8.–12. května 2016**



- **43. ročník IFC, Stockholm, 7.–11. května 2017**





- **44. ročník IFC, Praha, 20.–24. května 2018**



- **44. ročník IFC, Praha, logo konference**



- 45. ročník IFC, Cork, 7.-11. dubna 2019



- 46. ročník IFC, virtuální IFC, 14.-16. září 2020



2020 | Welcome to the 46th -and first time virtual-  
International Feature Conference



**NEWS / UPDATES**

The programmes remain to be listened to.  
Discussions also continue in full intensity.  
Welcome and take part.  
Everyone is still (t)here 🍷

- **LIVE** – Actual and ongoing discussions
- **RECORDED** – All video LIVE streams

*Virtual IFC 2020 has been made possible with the support of NRK*