

Vývoj výslovnosti českých samohlásek v rozhlasové praxi

V periodiku Filozofické fakulty UK „Čeština doma a ve světě“ č. 3 a 4/2001, zaměřeném na zvukovou stránku a kulturu mluveného projevu v médiích, byl mj. uveden článek prof. Zdeny Palkové „Kolik samohlásek vám zbývá?“ přinášející znepokojivé srovnání vývoje výslovnosti v rozhlasové praxi.

Nezastupitelnost samohlásek

Autorka se v úvodu zmínila o tom, že výslovnost samohlásek je velmi důležitá pro srozumitelnost mluveného projevu a stanovení úrovně kultury řeči. Řečová ukázněnost a „čistota“ jazyka, tedy i příkladná výslovnost, by měla být vlastní všem mluvčím v rozhlasovém vysílání. Český rozhlas byl vždy médiem šířícím nejen informace, zábavu, poučení, ale přispíval také k vytváření jazykové, resp. výslovnostní normy. Výslovnostní zvyklosti posledního období však naznačují, že se artikulace tónových zvuků, tj. samohlásek, mění i u spíkrů Českého rozhlasu, a to bohužel k horšímu.

Inventář českých samohlásek není sice nijak obsáhlý, zahrnuje pět rozdílných hlásek a dvě varianty délky, ale možná právě proto nelze tyto hlásky podceňovat a měnit či potlačovat jejich zvukové spektrum. V češtině platí, že se samohlásky vyslovují ve všech slabikách plně a že zachovávají přibližně stejnou kvalitu v různých hláskových kombinacích. Takové je pravidlo, praxe ale bývá jiná.

Deformování samohlásek

V projevech mnoha rozhlasových mluvčích se můžeme setkat s nedodržením standardní výslovnosti samohlásek, výjimkou nebývá zvukomalebnoti značně vzdálená otevřenost samohlásek – určité bourání daných zvukových hranic dílčích samohlásek. Jedná se o přechod I v E, E v A, O v A. Otevřenost samohlásek bývá charakterizována jako „pražská výslovnost“, málokdy se však objeví i hodnocení „výslovnost nespisovná“, tedy „nekultivovaná“. Často se vyskytuje i nedotahování zadních samohlásek O, U, akustické zabarvení A do O či A do E a zcela nepřijatelné jsou redukce nebo vynechávání samohlásek v různých pozicích. Tyto prohřešky vůči správné výslovnosti se snadno šíří možná i z toho důvodu, že je někteří naslouchající (nemusí se jednat vždy o posluchače, ale i o kolegy, vedoucí redaktorů aj.) neslyší nebo nevnímají. Možná, že je v myslích a percepci mnoha lidí zakořeněn chybný názor, že správnou výslovnost charakterizuje především správná, nedeformovaná výslovnost souhlásek (žádné rotacismy, sigmatismy apod.). To je jistě také důležité, ale přesná výslovnost samohlásek má rovněž svůj význam. Usnadňuje porozumění a zapamatovatelnost sdělení, posluchač si nemusí složitě domýšlet souvislosti z dalších jazykových informací.

Nedbalost ve výslovnosti vede k nežádoucí centralizaci samohlásek

Vývoj artikulace samohlásek lze doložit i srovnáním zvukových záznamů mluvních výkonů z různých období. Prof. Palková ve zmíněném článku zveřejnila grafy frekvenčních hodnot zvukových složek českých samo-

hlásek, které byly zhotoveny na základě akustického snímání řeči rozhlasových pracovníků v počátcích vysílání Českého rozhlasu a v současnosti.

Grafy č. 1 a 2 představují záznam projevu mluvčích z konce dvacátých a třicátých let, graf č. 3 je záznam současného projevu. I laikovi je na první pohled zřejmé, že se zvukové spektrum českých samohlásek zjednodušilo, že dochází k jakémusi splývání. Diferencovat jednotlivá zvuková pole je velmi obtížné, někdy dokonce nemožné.

Fobie kulturní veřejnosti ze spisovného jazyka?

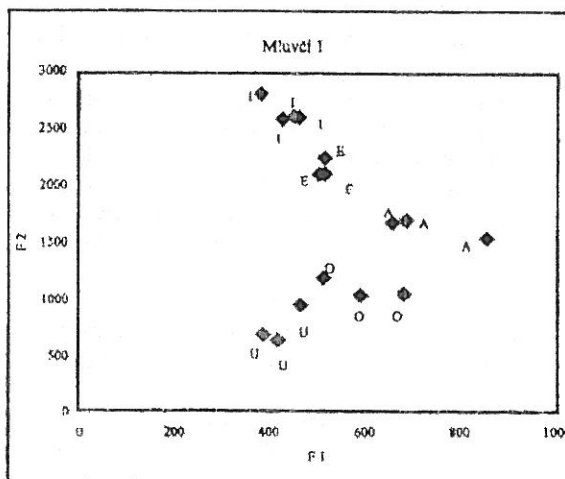
Proto ten, kdo promlouvá na rozhlasový mikrofon, by si měl uvědomit, že samohlásky vyžadují také svůj čas a prostor. Artikulační orgány se musejí dostat do potřebného postavení – jazyk má být polohován podle toho, zda se jedná o přední, zadní, vysoké či nízké samohlásky, rty by měly být dostatečně zaokrouhlovány při výslovnosti zadní samohlásky a koutky úst by neměly být příliš přirostřovány při výslovnosti přední samohlásky, brada by neměla být tuhá. Velkou roli při správné artikulaci samohlásek hraje i vhodné mluvné tempo, čím je rychlejší, tím je větší riziko zhoršené kvality samohlásek.

Osobní prestiž mluvčích

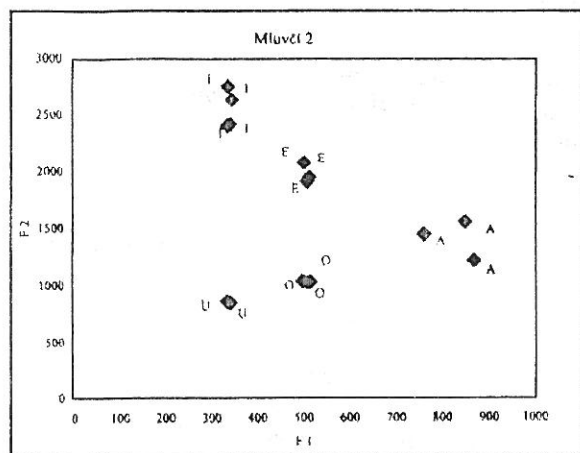
Z grafů a rozborů fonetiků vyplývá, že snahy o zřetelnou a kultivovanou výslovnost polevují a že se tyto artikulační nedostatky objevují i ve vysílání Českého rozhlasu, který si na správné mluvné formě vždy zakládal. Bylo by proto žádoucí vylepšit a podporovat jazykovou prestiž Českého rozhlasu bez ohledu na „moderní“ trendy, které ovládají některá komerční média.

Grafy č. 1 a 2 – projevy pocházejí z konce dvacátých a třicátých let 20. století

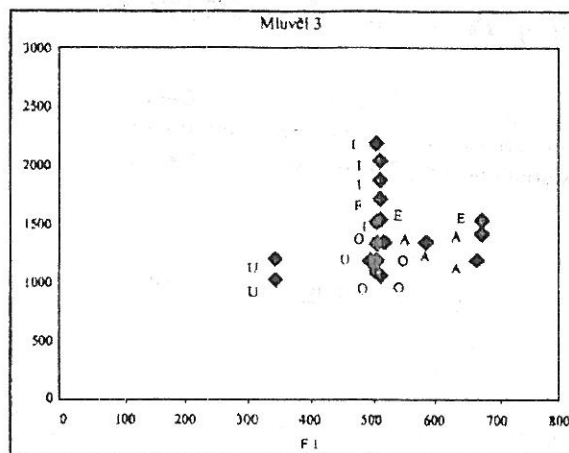
Graf č. 1



Graf č. 2



Graf č. 3 – Projev současný



Oddělení vzdělávání ČRo

Literatura:

Čeština doma a ve světě, ročník IX, č. 3 a 4/2001, FF UK Praha

Zvuková stránka řeči ve veřejných sdělovacích prostředcích

Zdena Palková, Jitka Janíková, Barbora Hedbávná

Fonetický ústav FF UK

Panelová přednáška pro Klub přátel českého jazyka – 27. listopadu 2002

Program:

1. Obecná východiska
2. Podíl R a TV na stavu kultury jazyka a řeči
3. Testy řečových vzorů
4. Z analýzy řeči rozhlasových mluvěčích: vokály
5. Tempo řeči: problém k diskusi
6. Perspektiva

TEZE

1. Východiska

- a) Ad proč: aktuálnost tématu z hlediska komunikační situace
- Mluvená komunikace dnes: prostředek veřejného dorozumívání.

Nutno zaujmout postoj k otázce kultury řeči

- Mluvená a psaná komunikace a standard jazyka: vzájemné prolínání a vzájemný vliv; variabilita a nestabilita mluvené varianty proniká do psané podoby; kultura mluveného projevu má v tomto směru význam pro stav jazyka v celku.
- Řečové chování jako součást osobní kultury; způsob řeči umožňuje mluvěcímu vyjádřit postoj k partnerovi, k tématu, k mluvní situaci; odlišné nároky (potřeby) mluvěcího a posluchače v řečové komunikaci; důležitý aspekt: snaha mluvěcího, aby posluchači vyšel vstříc = zřetelnost řeči jako projev ohledu jednoho člověka k druhému.

b) Ad jak: Podstata problematiky v praxi

- Znalost jazykových vrstev nestačí, potřebné je získat také dovednost s nimi zacházet; význam vlivu „milieu“.
- Řečový vzor: učitelé, mluví ve sdělovacích prostředcích, veřejně známé osobnosti, osobnosti kultury.

- Odlišný postoj běžného uživatele jazyka a tzv. kulturní veřejnosti; problém: fobie, strach ze „spisovnosti“, kulturní snobismus

2. Téma: Řeč ve veřejných sdělovacích prostředcích

- řeč veřejných sdělovacích prostředků bývá považována za vzorek vypovídající o stavu jazykového systému
- oprávněné nároky kladené zejména na profesionální mluvěcí; hosté: otázka postavení
- odlišná představa novináře a publika o potřebě jazykové správnosti: publikum je přísnější;
- normální stav: pasivní znalost standardu je větší než aktivní, což není důvod k toleranci nedostatků v řeči nositelů řečových vzorů
- Rozhlas a televize: shody a rozdíly:
 - R: pozornost je soustředěna na řeč, větší důraz na kvalitu formy
 - TV: ledacos se přehledně, ale působí též, třeba si toho není posluchač vědom.
- Stav v ČR a TV dříve a v poslední době:
 - obecně se konstatuje zhoršování rozhlasu, také a zejména pokud jde o kulturu řeči: výslovnosti i prozodických jevů.

Zásadní zhoršení zejména:

- výslovnost vokálů pokud jde o dodržování kvality i kvantity,

- přízvuk předložek
- intonace ve funkci prostředku pro vyjádření návaznosti kontextu
- řada gramatických jevů: rozlišování zájmen *jeho–svůj*, skloňování číslovek, 3. os. sloves *-í vs. -eji* (*oni umí – umějí, oni ví – vědí*), rozlišování vidů (sport: *gól dával...*)

3. Testy na intuitivní globální hodnocení mluvčích jako řečových vzorů.

Výsledkem je pořadí mluvčích vzhledem k polarizované (pomyslné) škále +/-.

Metoda umožňuje odlišit hodnocení neurčité a hodnocení rozporné.

Samozřejmě existuje závislost na složení skupiny, ale ukazuje se, že posluchači rozhodují na pozadí jakéhosi společného jmenovatele.

Prezentace výsledků zkoumání: J. Janíková

4. Výslovnost samohlásek

a) Obecně

- Význam pro porozumění textu: rozpoznatelnost slova, také informace o souhláskách, řada dvojic významově odlišených pouze samohláskou, ve kmeni i v koncovkách (*si - se, tu -to, lidový - ledový*)
- Význam pro dojem kultivovaného projevu: nedbalá výslovnost je ve všech jazycích charakteristická nedotažením cílových forem, tedy u vokálů centralizací.

b) Z výzkumu

- Zvukovou kvalitu samohlásek lze charakterizovat prostřednictvím zobrazení jejich formantů. (Samohlásky se skládají z tónových zvuků, nejdůležitější pro jejich jazykovou kvalitu jsou první dva, F1, F2, určováno podle výšky.)
- Z hlediska našeho tématu jazykové kultury si zde všímáme jen jedné důležité vlastnosti: **jak jsou vokály navzájem rozlišeny.**
- Předpoklad B. Hály (údaje 1941, 1948): jednotlivá pole českých samohlásek se nepřekrývají a jsou oddělena pásmy, kde se žádná česká samohláska nevyskytuje. Tento předpoklad celkem potvrdili i v analýzách Borovičková–Maláč (1967) a v percepčních testech P. Janota (1967).

Graf Hála, graf „referenční hodnoty“

Graf Janota

příklad dvou mluvčích ČR z konce 20. a začátku 30. let 20. století.

Prezentace výsledků zkoumání: B. Hedbávná

výsledky analýzy řeči ze současného vysílání Radiožurnálu

5. Problematický fenomén: tempo řeči

a) Obecně:

- Tempo řeči je faktorem, který relevantním způsobem ovlivňuje výslednou podobu mluveného projevu.
- Nutno rozlišovat mezi objektivním tempem (faktor času: faktor textu) a *pocítem tempa*, který závisí na dalších okolnostech.

V tom existují četné individuální rozdíly, také mezi mluvčím a posluchačem:

Podstatné ze strany mluvčího:

Rozdíl, zda mluvčí sleduje záměr něco sdělit, nebo má záměr mluvit rychle. Výrazná artikulace a výrazná intonace řeč zpomaluje nebo vyžaduje větší artikulaci

obratnost. Mluvčí v apriorní snaze o zrychlení zanedbává nebojí.

Podstatné ze strany posluchače např.:

- složitější text a obsah vyžaduje jiné tempo, posluchač nestačí „porozumět obsahu“;
 - různé mluvní situace vyžadují odlišné tempo: reklama, zprávy, konverzace s hostem atd. ;
 - artikulaci nesnáze mluvčího vnímá posluchač jako bezdůvodný „spěch“.
- = Nenáležitosti vnímá posluchač ve sdělovacích prostředcích jako **nevhodný, případně iritující faktor.**

b) Z výzkumu

Starší údaje (počet slabik/sec.):

Romportl: 2,58 až 4,83 (nářečí)

J. Bartošek: rozpětí v rozhlasových zpravodajských textech 3,33 až 6,67 (ve sportovní reportáži)

Palková: průměry v moderátorských textech 4,89

Sedláková: 1,84–3,88 (neprofesionální mluvčí)

Současné průměrné tempo moderátorů na stanici Radiožurnál, také ve zpravodajství:

6,2 slabiky/sec, po odečtení výrazných slyšitelných dechových pauz 6,5 slabiky/sec.

To odpovídá tempu reklamy LN. Přitom titulek této reklamy má tempo 5,1 slabiky/sec.

Tab. s výsledky 11 mluvčích

Demonstrace: překrotnost, intonační stereotypy, chyby v intonaci a frázování

6. Výhledy

Otázka (1)

Jde o projevy neschopnosti, malé mluvní mobility, nebo o projev jazykového vývoje?

Nutno vidět:

- To čeho jsme svědky, je patrně určitý druh vývoje.
- Je to ovšem vývoj motivovaný komunikační a společenskou situací, nikoli z vnitřní struktury jazyka.
- Je to vývoj dnes „módní“, analogický s vývojem v některých dalších jazycích; mluví se o vulgarizaci, téměř programovém hrubém zjednodušení standardu (Standardverderben).

Otázka (2)

Je to vývoj žádoucí?

Je to vývoj žádoucí? veřejností pozitivně přijímaný či žádaný?

- širší veřejnost je spíše zdrženlivá
- lingvistická veřejnost ambivalentní: přeje si zůstat neutrální a pouze mapovat stav; omyl: postoj odborníka, ať je jakýkoli, je vždy druhem intervence, protože ho veřejnost za takový považuje (případně takovým přeje mít).

Otázka (3)

Je tento vývoj ovlivnitelný?

- Primární je otázka převažujícího postoje. Zlepšení nastane v případě, že bude kultura jazyka a řeči prestižní hodnotou, součástí osobní prestiže uživatelů jazyka. Výuka pak může přinést výsledky
- Současný postoj sdělovacích prostředků: **v praxi negativní.**

Budoucnost?

Demonstrace posledního přírůstku v Radiožurnálu, příklad bohužel veskrze negativní.

PŘÍLOHA

Pavel Sladký

Počátky české rozhlasové teorie. Vývoj do roku 1948

(Bakalářská práce na FSV UK, květen 2002)

PŘEDMLUVA

V této práci se věnuji programové teorii do roku 1948, budované a tvořené rozhlasovými pracovníky a lidmi, kteří sice rozhlasovými pracovníky nebyli a nikdy se jimi nestali, ale soustavněji se zabývali teorií nebo kritikou. Ti mohli mít a zpravidla také měli bezprostřední vliv na vývoj samotné rozhlasové tvorby, jak se v příslušných partiích pokusím dokázat. Tímto spojením také naznačuji fakt, že rozhlas se sice může bez rozvinuté teorie obejít, ale zřídka se tím konkrétních přínosů a podnětů. Stranou pozornosti pro mě zůstávají někteří autoři, kteří se například přínosně kriticky vyjadřovali k rozhlasu, ale činili tak jen výjimečně. Na okraji mého zájmu také zůstane hudba, která je sice důležitou rozhlasovou složkou, ale není z hlediska rozhlasové originality a svébytnosti relevantní. Pokusím se sledovat hlavní linie české rozhlasové teorie ve výběru ze základních prací: teoretických souhrnů myšlenek, které se blíží komplexnímu teoretickému poznání (nebo jím jsou) a které zároveň přinášejí nové poznatky.

S prací, která by se pokoušela o hodnocení vývoje rozhlasové teorie za zvolené období, jsem se nesešel, přestože například obě hraniční data prvního čtvrtstoletí ČsRo se nabízejí. Rok 1948 je podobně ostrým zlomem jako samotné zahájení vysílání r. 1923. Zájem o alespoň částečné objasnění problematiky rozhlasové teorie mě přivedl k psaní této bakalářské práce. V práci zdůrazňuji i příbuznost rozhlasu a ostatních oborů (shoda mnoha rozhlasových postupů je zřejmá zvláště ve srovnání s filmem), vývojové souvislosti a vzájemnou přínosnost rozhlasu a ostatních médií nebo druhů umění. Vývoj rozhlasové teorie obsáhne práce samozřejmě jen zčásti a ucelený přehled by nám podala pouze se svou „druhou polovinou“, od r. 1948 do současnosti.

K tématu neexistuje prakticky žádná sekundární literatura, rozhlasová teorie se objevuje především jako doplněk u prací historických. Proto se ve své práci převážně věnuji hodnocení jednotlivých autorů a jejich umístění do kontextu vývoje.

Své poznámky jsem se pokusil shrnout vždy v závěrech kapitol, které percidizují vývoj a věnují se přínosu jednotlivých osobností. I monografické kapitoly však jsou a priori mou vlastní interpretací a mým hodnocením, které vystihuje můj názor na to, co bylo z tvorby dané osobnosti nejvýznamnější pro tehdejší a dnešní dobu. Mé poznámky přímo v monografickém textu, které se k němu ale váží volněji a považují je za vlastní autonomní úvahy, jsou odděleny závorkami.

I. Úvod. Definice rozhlasové teorie

Rozhlas je v praxi mnohostranné médium, a proto rozhlasová věda je také velmi mnohostranná. Rozhlasovou vědu můžeme dělit na vzájemně se prolínající a doplňující oblasti teorie, historie a kritiky. Jsou to oblasti různé především svým zaměřením. Teorie usiluje o definici funkce rozhlasu ve společnosti i mezi ostatními médii, zobecňuje zjištění kritiky, systematizuje dosavadní poznatky a uvažuje o možnostech nových, nerealizovaných. Úkolem kritiky je hodnocení praxe, uvažování nad jejími aktuálními hodnotami. Kritika pracuje na základě teoretických a historických znalostí, zároveň se sama podílí na vývoji média a podněcuje teoretické uvažování. Historie je tvořena dějinami praxe, teorie i kritiky. Pokouší se být východiskem, sumou poznatků, ze kterých kritické a teoretické čerpají v současnosti. Na stejném poli tak za vzájemné koordinace pracují disciplíny různého směřování. Zvuková informace v rozhlase může být slovo, hudba, ruch i ticho s charakterem směřujícím k vyjádření uměleckému nebo neuměleckému (žurnalistickému, naučnému, zábavnému). O významu a funkcích opomíjeného čtvrtého prvku – ticha – pojednává zajímavým způsobem a s mnoha praktickými zkušenostmi Josef Henke v příspěvku do Světa rozhlasu. (Henke, J.: Ticho v rozhlasovém vysílání. *Svět rozhlasu* č. 6, 2001.) Všechny funkce se v rozhlasových pořadech prolínají, estetická je obsažena (v pozici nikoli vůdčí) i ve výstavbě rozhlasového zpravodajství (stačí připomenout to nejnápadnější: hudební podkresy a znělky), stejně jako pořady s dominantní estetickou funkcí obsahují nejružnější sdělení jiného charakteru, podřízená „samoučelné – svébytné“ funkce estetické.

K pokusům o ustavení a vymezení všech oblastí, do kterých může teorie jako součást rozhlasové vědy zasahovat, došlo v závěru období, které jsem vymezil pro svou práci. Proto se na úvod přidržím rozdělení rozhlasové teorie podle Mirko Očadlíka z r. 1947 (*Theorie Rozhlasu. Rozhlasová práce* č. 1, r. 1947).

Rozhlasová teorie může mít v jeho pojetí několik podoblastí:

1. Technologická oblast zahrnuje vlastní rozhlasovou techniku s otázkami prostorové rozhlasové akustiky (vnitřní i vnější), elektroakustiky, rozhlasové vysílací, přenosové a záznamové techniky. (Tehdy velmi aktuální oblast televize, kterou Očadlík jmenuje mezi nově otevřenými problémy společně se stereoefonií a frekvenční modulací, bychom dnes z rozhlasové problematiky vyřadili. Už před r. 1947 je vývoj obou médií logicky chápán návazně.) Vnější technologická oblast zahrnuje především prostředí – rozhlasovou architekturu, akustiku prostoru. Technika cel-

kově umožňuje záměr a plán programový, ale je také iniciátorem a usměrňovatelem, protože přináší nové podněty pracovní.

2. Další jsou rozhlasově-programové záležitosti teorie, které zahrnují teoretické poddisciplíny postupně všech fází výroby rozhlasového programu. Interpretační problematika využívá především znalosti akustických technických principů a tvaroslovné vědomí – tedy oblast zaujímající (vlastní) tvůrčí prostředky rozhlasu. Zde se koncentrují operné body rozhlasovosti – jedná-li se o zkoumání utváření rozhlasových forem zdaleka ne jen uměleckých. Z jiných disciplín, zabývajících se individuální interpretací, můžeme do programové oblasti zařadit ortoepii a fonetiku. (Domnívám se ale, že umění interpretace je samostatným tvůrčím činem, podléhajícím zákonům vztahu mezi látkou a interpretem, které nezávisí zdaleka jen na mluvních kvalitách, jakkoli ty jsou pro rozhlas základním předpokladem.)

Na vyšší rovině sem spadají koncepce programu, dramaturgický záměr ve vlastní stavbě programových celků a celého vysílání. Očadlík tuto skupinu charakterizuje jako přímějí závislou na okamžitých změnách a životních potřebách, zakládá je na sociologických a psychologických disciplínách. Zde se také staví konečný záměr a cíl rozhlasového vysílání. (Očadlík říká: vychovatelství.)

3. Rozhlas jako instituce a organizace pak potřebuje svůj správní řád vnitřní i vnější. Tuto oblast nazývá Očadlík rozhlasovým právem. [V dnešních podmínkách se jedná například o zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání a další zákony, vnitřní rozhlasové směrnice, oblast rozpočtu, mezinárodní vztahy, vztahy s veřejností (public relations apod.) Český rozhlas má statut instituce veřejné služby daný zákonem o Českém rozhlasu. Zákonem ne specificky rozhlasovým, který se podstaty rozhlasové činnosti dotýká, je samozřejmě autorský zákon.]

(4. Rozhlasovou historií, kterou Očadlík uvádí jako součást teorie na závěr, nechávám v souladu se svojí definicí rozhlasové vědy stranou. Kronikářství a statistiky pak plní konzervační a kontrolní funkci, ale pravděpodobně také funkci vzdělávací, a to v rámci rozhlasu i mimo něj.)

Je to v zásadě vyčerpávající rozdělení, protože Očadlík zmiňuje snad všechno, co se rozhlasu přímo týká (a to i z jiných oborů, kde překlenuje některé klasické disciplíny a integruje je do svého systému pro potřeby rozhlasové vědy). Dalšími oblastmi, kterými se dnes teoreticky zabývají mediální odborníci, je společenské postavení média, jeho význam při dělení moci, v politice a demokracii nebo dopady mediální komunikace na společnost.

Ještě bychom však mohli klasifikovat podle jiných měřítek a dělit teorii rozhlasového programu na tři dominantní oblasti: 1. teorii rozhlasové umělecké tvorby, 2. teorii rozhlasové žurnalistiky, 3. teorii rozhlasového vzdělávání. Spíše potlačené jsou další teoretické oblasti, které by se zabývaly dalšími částmi programu (organizačního, závažného charakteru aj.)

II. Počátky uvažování o rozhlase a jeho specifikách. Eduard Svoboda, Miloš Kareš, Miloš Čtrnáctý, Jindřich Vodák, Karel Čapek, Jan Grmela

Prvopočátky teoretického uvažování se odvozují od praxe dvacátých let. Pokusy formulovat základní vlastnosti rozhlasu publikují na stránkách programového věstníku Radiojournal zejména Eduard Svoboda, Miloš Čtrnáctý a Miloš Kareš.

Eduard Svoboda (1878–1958) vlastnil jednu z prvních půjčoven filmu v ČSR, později se začal zajímat o rozhlas. Spojením iniciativy Svobody a Čtrnáctého s aktivitami společnosti Radioslavia vznikl Radiojournal a tím i pravidelné české rozhlasové vysílání. Působil jako technický ředitel v letech 1923–1945.

Miloš Čtrnáctý (1882–1970) pracoval jako novinář a divadelní dramaturg. Společně s E. Svobodou podal žádost o koncesi na vysílání. Po udělení koncese spol. Radiojournal se stal programovým šéfem vysílání, mezi lety 1927–1940 působil jako člen jednatelského sboru společnosti Radiojournal. V září r. 1923 založil časopis Radiojournal. Do vysílání zavedl r. 1924 vysílání zpráv ČTK.

Miloš Kareš (1891–1944) působil jako novinář, spisovatel a operní libretista. Od r. 1927 do r. 1942 vedl slovesný odbor ČsRo v Praze, postupně zužovaný na literárně-dramatický osamostatněním zpravodajského a přednáškového oddělení. V letech 1939–1942 zodpovídal za celý program. Sám je autorem několika rozhlasových her a kompozic, např. tzv. staropražských pásem, Českého Betlému aj. Je autorem hry P rástky, která bývá považována za vůbec první českou původní rozhlasovou hru.

Hned ve druhém ročníku programového věstníku Radiojournalu publikuje Svoboda sérii článků „Broadcasting z hlediska kulturního, komerčního a technického“ (r. 2, č. 1–3, 1924). Pokouší se překonat prvotní fázi technického opojení z neznámého moderního vynálezu ve prospěch zájmu o rozhlas jako o médium. Upozorňuje na jeho vzdělávací a informační potenciál. Počíná (nejen v této sérii článků) tvrdit, že rozhlas bude spíše „*médiem duševní společnosti*“. O dva roky později se na základě technického rozboru věnuje zvukovému obrazu v článku „Plastický rozhlas“. (*Radiojournal* r. 4, č. 15, 1926.) Důležité je především jeho použití pojmu „*zvukový obraz*“, které předchází zásadnímu postavení tohoto pojmu. (Ve třicátých letech ho definuje Václav Růt.) Svoboda o zvukovém obrazu například říká, že není plastický tak, jak ho vnímá posluchač v reálném prostoru. Dotýká se tehdy neznámé možnosti stereofonního poslechu a problému prostoru v rozhlasovém díle. Rozhlas trvale označuje za „*bezprostřední a rychlý způsob komunikace*“ (Výchova rozhlasem. *Radiojournal* r. 6, č. 43, 1928). Tento způsob komunikace si také vyžaduje uzpůsobení některých žánrů. Například právě v případě vzdělávání: přednášku je třeba koncipovat jako zhuštěné a zkrácené sdělení, nikoli jako široký vysokoškolský výklad.

Jiných aspektů, vlastních rozhlasovému vysílání, si všímá A. Fuchs v článcích „Rozhlas a duše davu“ a „Tisk a rozhlas“ (*Radiojournal* r. 4, č. 40; 42, 1926). Pokouší se pracovat s rozhlasem a jeho posluchači jako se sociolo-

gickými fakty a podle toho doporučuje uzpůsobovat např. rozhlasový projev: „*U aparátu máme zřejmě jednotlivce, nikoli dav ve smyslu sociologickém nebo psychologickém. Cítím však instinktivně, že přece jenom nesmím mluvit tak, jako bych mluvil k panu X.Y., který má radiový aparát. Cítím, že rozhlasoví abonenti, třeba byli od sebe fyzicky vzdáleni, tvoří přece až do jistého stupně dav.*“ Fuchs se pokouší podle vlastní zkušenosti předdefinovat budoucí sociologický pojem „masa“. Na jiném místě se opět zabývá formou rozhlasového projevu a tvrdí, že rozhlas si tak jako tisk vytvoří vlastní kulturní výraz: např. „*musí všechnu působivost vložit do deklamace (...) úpadek deklamace může napravit právě rozhlas.*“

Ve slovesném (později literárně-dramatickém) oddělení se brzy soustřeďuje pozornost na činohru, která hledá své vlastní rozhlasové formy a tím otevírá otázku rozhlasové svébytnosti, specifčnosti, potřeby rozhlasové estetiky a teorie. Otázka rozhlasovosti hudby je v zásadě vyřešena. Hudební oddělení spíše diskutuje o vhodnosti soudobé hudby pro demokratický, lidový rozhlas. Miloš Čtrnáctý konstatuje, že „*činohra v dnešní své formě dramatické je více vázána na jeviště než opera, která může k posluchači mluvit jen hudbou a zpěvem.*“ Do rozhlasu se hodí jen hry, „*jejichž těžiště spočívá ne v akci na jevišti, nýbrž hlavně v dialogu.*“ Za příklad samostatné rozhlasové hry dává Čtrnáctý Anglii, „*kde se provozují speciální rozhlasové kusy*“ a u činohry považuje za otázku času, „*než zdomácní tento genre v novém ovzduší.*“ (Činohra v rozhlasu. *Radiojournal* r. 4, č. 4, 1926.)

Kareš v článcích „Činohra v rozhlasu“ a „Co chystá náš rozhlas v literárním programu?“ (*Radiojournal* r. 8, č. 43, 1930) prakticistně definuje soudobá pravidla odlišující rozhlasovou hru od hry divadelní. Kareš konstatuje, že rozhlas se vícekrát pokoušel o činoherní přenosy, ale děj dramatu, přenášený pomocí pouhého předsunutí mikrofonu před herce na jevišti, nebyl srozumitelný. 1. Některé pauzy, kdy herci pracovali mimikou byly v rozhlasu trapnou pauzou, jindy z přenosu posluchači slyšeli smích obecnstva, ale nevěděli proč. 2. Herci se při pohybu na jevišti přirozeně vzdalovali od mikrofonu a zase se přibližovali, přenos trpěl nestejnou hlasitostí, při mluvení stranou nesrozumitelností. Kareš navrhuje dramaturgické úpravy, které by těmto nesnázím s porozuměním zabránily. „*Ideálem rozhlasového umění zůstane samozřejmě rozhlasová hra, to jest hra přímo pro rozhlas psaná, počítající s jeho technickými možnostmi (...) prozatím se musíme spokojovat úpravou činoher divadelních,*“ píše Kareš v článku „Činohra v rozhlasu“. V textu článku „Co chystá náš rozhlas v literárním programu?“ Kareš konstatuje, že výběr dramatických prací pro rozhlas je jiný než pro divadlo. Rozhlas by se měl soustřeďovat na hry s málo osobami a přehledným dějem, kde lze postavy hlasově odlišit. Protože celkově rozhlasu prospívají dialogy a interview, které jsou jednou z jeho nejzajímavějších programových složek, předpovídá Kareš v rozhlasu posilování významu publicistiky a zpravodajství, žánrů informačního poslání na úkor vzdělávacích přednášek.

Rozhlasová hra přitahuje větší pozornost autorů až po vypsání první ceny pro původní radiodrama v r. 1926. V článku „Jak se píše činohra pro rozhlas“ shrnuje dosavadní zkušenosti Eduard Svoboda. (*Radiojournal* r. 4, č. 13, 1926.) Je třeba děj i počet postav uzpůsobovat tak, aby hra působila přehledně, těžiště dramatu má být v dialogu, děj má být napínavý, konec určitý a uspokojivý, nelze počítat se zobrazováním stárnutí hrdiny, nelze „*posluchače šidit*“ změnou hlasu ap. Tato omezení na akustickou složku na druhou stranu přináší výhody: „*S dosti malým soustředěním myslí a s trochou dávky fantazie je každému možno si živě představití příběhy a mítí dojem osobní přítomnosti, a to s větší opravdovostí než ve filmu nebo na divadle.*“ Role fantazie a spolupráce posluchače, kterou Svoboda zmiňuje, se stanou jednou z konstant zkoumání české rozhlasové teorie u Františka Kožíka, Olgy Srbové (viz. kap. V) a Zdeňka Coufala. (viz. kap. VI).

Svoboda konstatuje, že rozvoj míří pravděpodobně k přenosu zvuku i obrazu zároveň, ale zatím je nutno vycházet jen ze zvukové stránky. Existují tři postupy: němý film, přenášející jen obraz, divadlo, přenášející obraz a zvuk a rozhlas, přenášející jen zvuk. Jedná se o „*tři docela odlišné způsoby vyjadřování, na jednom společném podkladě, tj. stejném postupu myšlenky. Je-li námět velmi působivý pro jeviště, bude většinou také přitažlivý ve filmu anebo v radiu, pakli že jeho látka bude odborně zpracována. (...) Scenarium filmu je ve své technice zcela odlišné od divadelní hry (...) a můžeme si proto lehko představití, jak rozhlasové drama by získalo na své působivosti, kdybychom rozdělili děj na řadu výstupů, propracovaných právě tak jako ve filmu.*“ V podstatě Svoboda poprvé naráží na příbuznost rozhlasu a filmu, jejich technické podstaty, umožňující například montáž a s tím i podobné skladební postupy zobrazování. [Čas ve filmu a v rozhlasu také shodně plyne v trojí řadě. 1. V plynutí reálného minulého děje, 2. v samotném čase promítání/vysílání, v realizovaném sledu obrazů na plátně a v reproduktoru, 3. v aktuálním čase, prožívaném divákem/posluchačem. Sledujeme například (nejednalo-li se o přímý přenos) minulý děj, realizovaný ve „sdělovací“ (např. vyprávěcí) časové rovině kompozice rozhlasového nebo filmového díla a vnímáme ho ve „svém“ reálném čase.]

V jednotlivých příspěvcích ještě zobecňujícím, nikoli teoretickým způsobem uvažují Karel Boleslav Jiráček a František Kamil Zeman. Jejich články beru v potaz v závěrečném shrnutí kapitoly.

Vzrůstající zájem o rozhlas postupně podněcoval k úvahám i intelektuály z jiných oborů. Např. estetik Jindřich Vodák (1867–1940) publikoval v roce 1936 článek „Co rozhlas dává umění“ (In: *Dělnictvo a rozhlas*).

Pro plnost zážitku z umění, přenášeného rozhlasem, navrhuje Vodák mobilizovat schopnost pravého umění vyvolat dojem celku. Tak jako literatura pracuje s náladami, vyvolávajícími pocity barev a vůní a výtvarné umění s ilustrací rytmu a zvuku, musí slovo v rozhlasu vyvolávat dokonalé vizuální představy. V tomto bodě se mi zdá být Vodákův názor nejpřípustnější a nezáměrně se shoduje s teorií Růtovou, který ji ve formě disertační práce obhájil téhož roku (viz. kap. IV). Důležité je především konstatování, že ani většina tradičních umění nemůže dosáhnout pro svou „omezenou“ materiální podstatu vnímání všemi smysly. Rozhlas pomíjí všechny smysly kromě sluchu, tak ja-

ko výtvarné umění pomíjí všechny smysly kromě zraku. Lze ale dosáhnout plnosti estetického zážitku a v žádném případě není zvukový charakter rozhlasu jeho handicapem.

Jak také napovídá titul stalé „Co rozhlas dává umění“, která vyšla ve sborníku Dělnictvo a rozhlas, literární kritik Vodák pojímá rozhlas pouze jako inspirující nové médium, které ale především moderně zprostředkuje staré formy umění a hodnoty už jím vytvořené. Rozhlas přinesl podle Vodáka hudbě a mluvenému slovu možnost, aby je poslouchal v jeden okamžik doslova celý svět. Tato možnost tak masivního zásahu posluchačstva najednou ho fascinovala. „*Všichni, zmocní-li se rozhlas jejich sluchu, podlehnou, ať chtějí či nechťí, témuž tknutí krásy, lásky, dobra, něhy, hrdinnosti, radosti, smutku, údešu, naděje, útěchy a překonají na ten čas aspoň část oddálení, cizoty, chladu, lhostejnosti, odporu, všeho co je dělí od sebe, druha od druha.*“ Značně idealistické představy o vlivu rozhlasu na umění, potažmo na lidstvo, odvozuje Vodák z víze umění šířeného rozhlasem jako umění nového, dokonale demokratického. „*Bude to ohromný přerod umělecké tvorby, jakého ještě nikdy nebylo, přerod v nazírání i šíři rozpětí...*“ Vodák zároveň očekává od rozhlasu, který staví umění mezi záležitosti vědy, politiky, obchodu, zemědělství, náboženství apod., že prokáže opodstatněnost umění pro člověka a že jasně vymezí jeho místo mezi ostatními odvětvími lidských činností a najde mu patřičné – tedy čelné místo. Vodákovy naděje vkládané do nového impulsu jsou v souladu s koncepcí Kuratoria dělnického rozhlasu a jsou pravděpodobně jeho osvětovou koncepcí ovlivněny. Vodák esejisticky implikuje především uvědomění, že umění v rozhlase bude novým uměním, sjednocujícím svět: „*Domnívá se snad někdo, že takové účinky rychle beze stopy vyprchají a že nezůstávají po sobě než starou rozrůzněnost jedinců, tříd, vrstev, národů?*“

V této souvislosti je také zajímavý názor spisovatele Karla Čapka (1890–1938), vyslovený v článku Rozhlas a svět (*Lidové noviny* 5. 4. 1930, cit. dle: Hraše, J. (ed.): KČ a rozhlas. Praha, IKSŽ FSV UK, 1998). Rozhlas nebude konkurentem nebo náhražkou divadlu, koncertům a pod. Směřuje dokonce od přenosu divadla k původní tvorbě rozhlasové. Společenský přínos rozhlasu tkví např. v tom, že lidé budou více zůstat doma (přesto budou více informováni, vzděláni a vlastně i kulturně zapojeni), zastaví se migrace z venkova do měst, protože distribuce rozhlasového média nebude znát rozdíl mezi kulturním centrem a periferií. Rozhlas má sílu oslovovat různorodé skupiny obyvatelstva jednotlivými pořady a spojovat tak lidi podle zájmů bez ohledu na hranice krajů a států. Tím, že rozhlas bude přinášet program svébytně český, národní, bude přispívat a vychovávat k evropskému a všelidství. Ve srovnání s Vodákem tedy Čapek mluví o výchově k všelidství prostřednictvím uskupení podle zájmů, které překračují hranice stejně samozřejmě jako rozhlas. Domyslíme-li fakt, že zájmy jednotlivých skupin a tříd jsou různorodé a (např. politicky) i protichůdné, není Čapek docela ve shodě s ideou Vodákovou, že rozhlas sjednocuje třídy a vrstvy. Vodák se soustředí na demokratické sjednocení všech vrstev v národě, Čapek klade důraz na spolupráci jedinců a skupin napříč národy. Čapek při úvahách, podněcených dosud nepředstavitelným dosahem média, předpokládá spíše vznik nového umění než přetvoření umění starých.

Uvědomování si společenského dosahu rozhlasu stejně jako jeho charakteru vede na konci dvacátých let k dalšímu významnému vývojovému mezníku.

Jan Grmela (1895–1957) byl spisovatel, překladatel, knihovník a archivář. Vystudoval dějiny umění a literatury, archeologii a filozofii. V rozhlasu působil externě díky dramaturgovi Vilému Wernerovi. Vynikl rozhlasovými hrami s přemírou zvukomalebných efektů, např. Požár opery, Sirény nad městem, Vzpoua ve studiu. Mystifikace Požár opery (1930) vyvolala skandál, protože posluchači si mysleli, že jde o reportážní přenos a že hoří Národní divadlo.

Ve svém článku „Rozhlasové divadlo“ vyjadřuje Jan Grmela svůj názor na rozhlasovou hru, která je podle něj zaměřena na plné využití zvukové kulisy a efekty. Zvukové efekty by měly mít na posluchače takový účinek, aby mu nahradily chybějící vizuální složku. Rozhlas je podle Grmely jediným médiem, které může bez nesnází přinášet „*havajské flétny a šumění moře a hned zpěv ruských mužiků a rachot vulkánů (...)* Sluchová sensace posluchače musí býti vydrážděna na nejvyšší stupeň, a proto každá scéna, každý děj musí býti podložen zvukovou kulisou nebo alespoň příslušnou hudbou, která by měla nějaký vztah ke slovu.“ (všechny citace z: Rozhlasové divadlo. *Radiojournal*, r. 9, č. 3, 1931.)

Podle Grmely nebylo ještě r. 1931 dostatečně využito možností kulisy a některých „*sensačních efektů*“, ať už v hrách soudobých nebo historických. Grmela si takto vykládá možnosti využití specifika ryze akustického média, rozhlasovou hru také nazývá „*zvuková hra, lépe řečeno montáž*“. Tento přístup k rozhlasové hře přináší do rozhlasové hry napětí, dějovost a nárokuje si aktivizaci posluchače i dopad na jeho uvažování, tedy novinku oproti konverzačním hrám, případně poetickým snovým rozhlasovým dílům. Jistým způsobem se také využívá společenského postavení rozhlasu (na sdělení, že divadlo hoří, by reagovali posluchači i dnes) a realizuje se (pouze zvukový) obraz, který by například na divadelním jevišti žádaný dopad na diváka měl jen velmi těžko, protože je taková mystifikace takto naturalisticky téměř nerealizovatelná. Je to jeden z prvních pokusů o využití rozhlasových specifíků. Grmela předpokládá, že rozhlas si vytvoří okruh vlastních tvůrců rozhlasových her a navrhuje, aby toto umění, bylo zrovnoprávněno s uměním divadelním a literárním. (Například aby byly udíleny rozhlasové státní ceny.)

Grmela realizoval tyto své představy především v Požáru opery. Jeho tvůrčí přínos tendenci, senzačních zvukových her, reprezentované v Anglii např. hrou o potopení parníku, je malý. Zvukové efekty popisující zmatek při katastrofě na lodi a při katastrofě v divadle byly aranžovány dost podobně. Posluchači ale považovali požár v opeře za naprosto věrohodný a sbíhali se u Národního divadla a u Velké opery, jak vzpomíná Miloš Čtrnáctý. Přesto Požár opery tvoří v Čechách přelom v chápání toho, co je rozhlasové. Uplatnil poznatek, že rozhlas pracuje jen se zvukem, zaměřil k čisté zvukovosti a využití efektů. Dopravil určitým způsobem dosavadní sebeuvědomování rozhlasu, který se učil se zvukem pracovat. (Svědčí o tom např. výše zmíněný Karešův článek „Činohra v rozhlase“, po-

jednávající o rizikách přenosu zvuku z divadla spíše než o vlastnostech rozhlasu.) Do Čech se dostává tendence reprezentovaná Gilbertem Keithem Chestertonem, který žádal, „*aby obecnost bylo ve vyjetých kolejkách rozhlasového programu překvapováno, aby se ve studiích aranžovaly křiky hluky, senzací, při kterých by posluchačům naskakovala husí kůže.*“ (Čtrnáctý, M.: Činohra v Čs. rozhlasu v letech 1923–1926. In: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu. Praha, Studijní odd. ČsRo, 1965.)

Grmela učinil pro rozhlasovou hru zvažovaný krok od divadelnosti. Další generace budou s pomocí jeho práce hledat cestu od (dosažené) zvukovosti k (ideální) rozhlasovosti. (I přes proklamace, že Grmelův Požár opery a podobné hry byly slepou uličkou vývoje, viz např. František Kožík – kap. V a Zdeněk Coufal – kap. VI.) Zajímavá je i stále také souvislost Požáru opery s prohlášeními poetické avantgardy o nové radiogenické poezii beze slov, tvořené zvuky a hluky. Tato prohlášení reprezentuje scenario Mobilizace Vítězslava Nezvala. František Kožík ve svých prvních dílech na začátku třicátých let také používá zvukových efektů. Například jeho první hra *Návrat* pracuje s různými použitými jedné melodie a se zvukem psacího stroje, ve hře *Únos* se podle vlastních slov učil používat zvukovou kulisu: „*Záleželo nám na to, abychom při procházce po kolonádě dovedli odlučovat a přibližovat proměnný koncert, aby ve správnou chvíli zazněl cinkot nádobí v kavárně a zašelel déšť na oknech.*“ (Rozhlasové vzpomínky. In: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu. Praha, Studijní odd. ČsRo, 1965.) Hned na počátku tvorby napsal však také Kožík s přítelem Svatoplukem Ježkem hru *Fonofilmskeč*, o němž v Rozhlasových vzpomínkách říká, že byl parodií na zvukový film a že „*mělo určitou cenu ukázat, jak se ani v rozhlasu nedá sázet jen na zvukové efekty, jejich vnímání je neurčité a často mylné.*“

Teoretický přínos prvních roků, kdy se tvůrci programu snaží ujasnit si co a jak vysílat, je především v intuitivním formulování některých principů a pojmů. Zjišťuje se např., že vnímání rozhlasové přednášky funguje jinak než vnímání klasické přednášky univerzitní. Na základě tohoto rozdílu se definuje jeden z nových žánrů.

Diskutují se otázky poslání rozhlasu a jeho kulturní úrovně a při té příležitosti se, často mimochodem, v diskusi zmíní, že rozhlas bude ke kulturnosti přispívat především svými vlastními prostředky. Hledání vlastních prostředků, jejich správné pojmenování a využití, je prvním úkolem rozhlasu. Od otázky, co je rozhlasem přenositelné (resp. co je v rozhlasu srozumitelné), se postupně přesouvá pozornost k tomu, co je v rozhlasu smysluplné a později na to, co je svébytně rozhlasové.

S otázkou poslání rozhlasu souvisejí diskuse o tom, jaký bude mít rozhlas vliv na společnost. (Např. zpomalení růstu velkoměst vlivem urbanizace nebo zrušení společenských tříd.) Z dnešního pohledu jsou pro mě především projevem tehdejšího uvažování o rozhlasu, nikoli hybatelem dalšího vývoje.

Teorie dvacátých let si brzy všimla nedostatků v mluvních projevech. Rozhlas byl pro ni kultivatorem řeči a reformátorem jazyka. U většiny pořadů tomu tak bylo, i když kvalita přednášek proslovených neškolenými externisty kolísala. Autoři ještě neuvažují v teoretické rovině, kde je nutné mluvit o komplexním vlivu rozhlasu na jazyk. Může být i záporný – dekultivující.

Objevují se blíže nedefinované pojmy (např. médium) nebo pokusy jmenovat základní charakteristiky masy, masového posluchače (A. Fuchs). Ale především pojem zvukový obraz jako záznam zvuku reálného (E. Svoboda). Zatím zůstalo jen u jeho zkoušení bez definice.

V této době jsou důležité především pozitivně vymezující formulace (co může rozhlas nabídnout). Každá z nich má podle mého názoru minimálně tu hodnotu, že se stává diskutovatelnou a ověřitelnou. Nad těmito formulacemi ale zpočátku převažuje hledání možností a vlastností, které jsou rozhlasu cizí. Odtud teze, že rozhlas přibližuje, ale omezuje, nebo že má omezené prostředky. Pozitivní charakterizace jsou např.: rozhlasový je dialog. (Realizace akce je i dialog, nikoli výhradně fyzický úkon!)

Už v této době se koncentruje teoretické snažení v umělecké oblasti spíše než ve vzdělávací. O rozhlasové žurnalistice se zatím neuvažuje.

Jako nedosažený ideál rozhlasového umění je ve 20. letech formulována rozhlasová hra (radiohra, zvukohra). Vytyčení ideálu ale nebrání tomu, že teoretické úvahy se dál zabírají divadlem, přeneseným před mikrofon. (Dnešní čtenář se především musí ptát, zda autoři nemíní rozhlasovou hrou divadelní přenos, který má být srozumitelný.)

Pro teoretiky následujících období jsou podle mého názoru nejpřínosnější myšlenky E. Svobody. Na počátku všech úvah o roli fantazie u rozhlasového posluchače stojí jeho objev: fantazie umožňuje rozhlasovému umění překonávat hranice, které naopak zůstávají vizuálním uměním. Nikomu se ale ve dvacátých letech nedaří pojmenovat, co je nasnadě: že rozhlas má možnost dosáhnout přesnějšího vyjádření. (Např. vnitřní řeči lze vyjádřit citová hnutí přesněji, než to dokážou film a divadlo, které by téhož musely dosahovat slovním popisem, protože obraz pro svoji víceznačnost nestačí.)

Nalézáme první náznaky možného objevu příbuznosti rozhlasu s filmem, ale souvislost zůstává nerozvinutá. Konstatování paralely zvukového omezení německého filmu a obrazového omezení rozhlasu není pro rozhlasovou teorii zdaleka tak významné, jako zjišťování shod při zkoumání skladebných možností obou médií.

Další oblast zkoumání, kterou již v prvních letech českého vysílání Svoboda začíná, jsou rozhlasové adaptace z původních divadelních předloh. Jaké jsou „rozhlasové“ vlastnosti slovesné předlohy (prózy, veršů, dramatu a filmového scénáře), bude řešit v následujícím období Bernard Kosiner a v šedesátých letech Jan Lopatka. Zatímni docenění sledu obrazů jako u filmu nebo akce spočívající v dialogu je prvním úspěchem na tomto poli.

Z opojení dosahem rozhlasu těží zatím autoři jen výjimečně zamyšlení nad sociologickou charakteristikou posluchačské obce (jak je nalezneme u Fuchse). Obvykle se spokojují s povrchními přídomky „demokratický“ nebo „lidový“.