

9. Jaroslav Kunc: Slovník soudobých českých spisovatelů. Krásné písemnictví v letech 1918–45. Praha, Orbis 1945
10. Údaje i citace o Grmelově rozhlasovém působení jsou z díla Prvních deset let československého rozhlasu. Praha, Radiojournal 1935  
Pořadů, především her, podle Grmelových scénářů uvedl Radiojournal posléze 16. K uvedeným titulům patří podle evidence textů v Archivu ČRo ještě: Sen, Příběhy Čechoměřčana, Papoušek, Jízda smrti, Ladič pian, Princezna sedmé velmoci a pořad českých a německých veršů. Ve spolupráci s Karešem, Drémanem a Ballingem (společný pseudonym Kadřabag) napsal zábavné pásmo Tíšina v betonu.
11. Kunc také neregistruje Grmelův filmový námět a spolupráci na scénáři filmu Panenka, 1938. Údaj ex: Český hraný film II. 1930–45. Praha, Národní filmový archiv 1998
12. Radiojournal 3/1931 (17. 1.)
13. V citovaném pásmu Cesta za rozhlasovou hrou ... se praví, že ani jedna z her do r. 1938 se v záznamu nedochovala celá. Výjimkou je Požár opery, který byl r. 1934 zaznamenán na voskové desky a z nich překopírován na gramofonové desky zn. Ultraphon
14. Radiojournal 24/1930, již citovaný článek
15. Op. citace ze scénáře Archivu ČRo. Text jsem drobnými škrty upravil podle znění nahrávky, rozdíl mezi textem scénáře a snímkem vysvětluji na příkladech dále v textu
16. Radiojournal 26/1930
17. Údaje o O. Wellesovi jsou zpracovány nebo citovány podle: Maurice Bessey, Orson Welles. Praha, Orbis 1965
18. Jiráskova seminární práce je z magisterského studia ve školním roce 1997/98, byla přetištěna v interním tisku Acta phonographica (radiophonica) III. 2001 na FSV UK  
Partie o výzkumu posluchačů zpracoval a citoval Jirásek z článku Hynka Jerábka Hadley Cantril a Robert K. Merton – dva výzkumy mimořádného působení rozhlasového vysílání: Invasion from Mars a War Bond Drive. Sociologický časopis 2/1996
19. Mluví se vždy o Wellesově díle. Autorem scénáře byl ve skutečnosti Howard Koch, Welles byl inscenátorem a hvězdou vysílání. Ohlášení hry znělo: „Columbia Broadcasting System uvádí Orsona Wellese a Mercury Theatre v rozhlasové hře Howarda Kocha inspirované románem H. G. Wellse Válka světů.“ Cituji podle otisku scénáře ze 100 + 1 zahraniční zajímavost 26/1986
20. Radiojournal 27/1930 a 26/1930
21. Ze scénáře hry. Archiv ČRo
22. Mobilizace, scénář z r. 1928, byl otištěn v Díle V. N. XXII. a mírně upravený pro realizaci v textech rozhlasového cyklu Avantgarda bez legend a mýtů redaktorky Mily Semrádové; díl: Kouzelníci, věnovaný poetismu. Nahrávka měla čas 13:15. O scénáři, příp. nahrávce jsem psal: Nezvalovo rozhlasové scénáři in: Hudba a zvuk 1974/5 a Rozhlasová hra beze slov in: Svět rozhlasu 1/1999
23. A. J. Patzaková: Prvních deset let československého rozhlasu, op. citát
24. Alena Štěrbová: Rozhlasová inscenace. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce. Olomouc, Vydavatelství Univerzity Palackého 1995
25. Bernard Kosiner (1903–1939), rozhlasový kritik a teoretik. Redaktor odborného časopisu Přehled rozhlasu (pozd. Svět rozhlasu). Citace o něm je z práce Aleny Štěrbové, viz 24/
26. František Kožík, in: Cesty za rozhlasovou hrou ... (1986); a: Rozhlasové umění. Praha, Českomoravský kompas 1940
27. Kožík v Rozhlasovém umění, kap. Dějiny rozhlasové hry, zachytil stručně příběh rozhlasové inscenace Marémoto: „Marémoto těží ze zvukového prostředí námořní katastrofy a měla svou velkou historii. Zkouška byla totiž z části vysílána – bez ohlášení. Vzbudila ve veřejnosti zděšení. Posluchači nepočítali s možností mystifikace a domnívali se, že slyší skutečné volání tonoucí lodí a křik umírajících. Pro prudký odpor veřejnosti byla pak hra 'vysílána' jen pro patnáct pozvaných zástupců tisku. Až později, pro zkušební obecnost, vysílala ji anglická stanice Chelmsford.“
28. Karel Pech: Snajpr. ČRo Plzeň 1997  
Jost Nickel: Pokus o rekord. ČRo 2 – Praha, 1992
29. Pavel Sladký: Počátky české rozhlasové teorie. Vývoj od roku 1948. Diplomová práce obhájena v květnu 2002; in: Svět rozhlasu 8/2002
30. Eduard Bass: Nad mrtvými houbami. Ve výběru článků z let 1921–1941 pro Knihovnu Lidových novin, přetisk Levné knihy KMa 2000
31. Václav Růt: Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry. Disertační práce na FF UK obhájena 1936, vydána Praha, SO ČsRo 1964
32. Působilo tu mnoho změněných pracovních podmínek, např. zlepšená technická výbava (mikrofony, elektrická gramofonová přenoska), zavedení záznamové techniky, vznik režisérského prostoru mimo studia, samostatný realizační technický spolupracovník – zvukař. V přístupu tvůrců jde především o odpoutání od mimorozhlasových vlivů v pohledu na rozhlasové dílo – a to odpálil právě Grmela.
33. Jiří Frejka: O nový sloh rozhlasu. Radiojournal 46/1930 (15. 11.) Tady jsou odhalovány Chalupovy „možnosti rozhlasové techniky“.
34. Jiří Frejka: O rozhlasových autorech obecně. Listy pro umění a kritiku 1/1933

## POST SCRIPTUM

## aneb

## Dodatek ke snímku zvukové hry „Požár opery“:

Laskavostí a ochotou vedoucí Archivu ČRo Jarušky Novákové byla nalezena nahrávka **Požáru opery** na deskách, čímž se potvrdily zprávy o vylisování této skandálem proslavené hry. (Lisovala – podle údaje na desce – fa Ricordi Milano.) Úryvek snímku, o němž jsme až dosud hovořili, je vybrán z této nahrávky na desce.

Hra je natočena na čtyřech stranách malých standardních desek v úhrnném čase 11:25 minut. Datum premiéry, udané na etiketě, je (ve shodě s našimi podklady) 4. června 1930.

Pro premiéru je ovšem udáno (v recenzích, v ohlášení týdeníku, v citaci hlášení před vysíláním) pro režii vedle jména dr. Miloše Kareše jméno Antonína Strnada, zatímco na desce jako spolurežisér figuruje Jaroslav Hurt. (Kareš, nar. 1891, novinář, kulturní publicista a spisovatel, v Radiojournalu pracoval jako autor, dramaturg a režisér, 1927–1942 šéf slovesného odboru. Strnad, nar. 1885, herec, byl od r. 1925 členem Městských divadel pražských. Jaroslav Hurt, nar. 1877, herec, režisér a pedagog, v Radiojournalu 1927–1939 jako režisér a vedoucí režisér.)

Za nepochybné považuji jen to, že na desce není snímek premiéry. Ostatně jak Patzaková, tak komentář pořadu Cesta za rozhlasovou hrou naznačují, že hra byla odvysílána a (pak) natočena. Pořad dokonce uvádí výslovně (správně?) rok natočení 1934 (a pozdější přetočení z voskových desek na desky Ultraphon; značka je to možná spíše předpokládaná). Nezdá se, že by repríza zvukové hry byla až čtyři roky po premiéře; také to nevypadá, že by pro desku byl snímek znovu nastudován. Nejpravděpodobnější je pro mne natočení hry z vysílání v repríze (tomu odpovídá natáčení na vosky) a přetočení na gramodesky později, možná toho r. 1934.

Účinkující jsou známi jen velmi kuse. V odhlášení hry zaznělo pouze „herecký soubor Radiojournalu“. Večerní České slovo z 5. června 1930 identifikuje herce slovy „za účasti Vinohradského divadla Majera a Kreuzmana a deseti hasičů“. Dopis posluchače v roli hlasatele chvála a jmenuje skutečného hlasatele Radiojournalu Miloše Havla. A etiketa první strany desek uvádí pro vstupní árii interpreta Jana Berlíka s Českou filharmonií, řízenou Jaroslavem Řídkým. (Berlík nebyl členem státní opery, jak praví etiketa, leda by myslela operu hamburskou, kde právě ukončil angažmá; nar. 1892, v letech 1930–1931

hostoval v Národním divadle, kam byl 1931 znovu angažován, byl to „lyrický tenorista se zpěvními vlastnostmi italských tenorů“. Řídký, nar. 1897, skladatel a dirigent, vystupoval a byl hrán v rozhlase často.)

Vzhledem k vedoucí roli dr. Kareše v premiéře i v nahrávce můžeme předpokládat, že znění premiéry a reprízy se bude shodovat se záznamem. (Podezřelý je to-

liko rozdíl mezi časovým prostorem pro hru ve vysílání v rozsahu 25 minut – ano, s rezervou, místem na dohru, na hudbu před vlastní hrou, ale přece. – a polovičním časem čtyř stran desek. Ale s tím si neporadíme!) Podle scénáře jde o obrazy I. – VII., někdy nadpisem lokalizované. Porovnání scénáře a snímku vykazuje tyto změny a posuny:

scénář:	snímek:
	<b>Ohlášení přímého přenosu opery</b>
	I.
	(V opeře)
Árie, aplaudovaná a pro úspěch opakovaná, je přerušena, oheň, výkřiky, panika, marné pokyny policie, hlas šílence, hasičské signály.	Uklidňující řeč ředitele před oponou je zhuštěna, policejní hodnocení situace je zcela vypuštěno.
	II.
	Ulice
Klaksony a houkačky, přichází vojsko, povely vojákům a hasičům.	Na snímku jsou některé repliky rozšířeny, přidány.
	III.
	Radiostanice
Zpráva o vzniku a tragickém rozsahu požáru.	Na snímku je jiný text, nikoli objektivní informace, ale hlášení o spojení stanice s místem požáru, o „našem reportéru“.
	IV.
	Ulice
Změň houkaček, povely hasičského velitele, hlasy diváků.	Některé repliky upraveny do bezprostřednější a také dramatičtější podoby např. místo „Buďte stateční“ je natočeno „Jedna, dvě – do toho!“ V dialozích davu přidána hovorová replika, závěrem další povely navíc.
	V.
	(Ulice)
Report v hlasech davu: matka poznává raněnou dceru, diváci identifikují přicházející hodnostáře.	(Celý obraz je vypuštěn.)
	VI.
	(Bulváry města)
Hlasy kamelotů zvláštního vydání a klaksony aut.	Text poněkud zhuštěný.
	VII.
	(Radiostanice)
Hlášení o průběhu požáru, některých úspěších v záchraně a dalších okolnostech události.	Text je redukován na několik vět a nová formulace naopak zdůrazňuje náš přenos přímo z místa. Ukončení reportáže, ale vzápětí ohlášení nového přenosu: očekává se zřícení budovy.
	(VIII.)
(Obraz ve scénáři není)	Krátký závěr ruchu kamelotů na ulici s varujícím hlasem a mohutným sborem hlasů „Budova se řítí“. Ohlášení vysílané hry z Radiojournalu.

Uhrnem je možno konstatovat, že

1. byly vypuštěny nebo omezovaly prvky konstatující a delší promluvy, které mohly retardovat dramatickosti a spád;
2. nelze vyloučit, že pro gramonahrávku byly vypuštěny některé pasáže scénáře pro omezení rozsahu;
3. jméno Velké opery ve scénáři bylo změněno na Lyrickou operu a označení radiostanice jako milánské zrušeno;
4. hlášení pořadu, odhlášení a dvě dějová mezihlášení byla interpretována týmě hlasatelem;

5. zjevná snaha vzbudit dojem teď a tady, dokonce i (nevyřčeně) jsme tady, doma.

Ve 30. letech jsou rozhlasová pásma a rozhlasové hry velice blízko sebe. Dalibor Chalupa vzápětí po **Požáru opery** z Prahy vysílal z Brna pásmo „Na tom našem dvoře aneb Dvorní pěvci“. Jeho montáž dílčích replik či zlomků dialogu a pestré škály zvuků je komponována shodně s Gmelovým postupem. V pásmovém tvaru byl tento postup přijat a přivítán: Vladimír Kovářík ho charakterizuje jako „první české pásmo, oproštěné od starých mimorozhlasových elementů a komponované jako útvar rozhlasový.“

## ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

PhDr. Zdeněk Bouček

### Proč se Český rozhlas vypravil s Romy do Osvětími

Všechno to vlastně začalo listováním v seznamu výročí na rok 2004. Stálo v něm, že v noci z druhého na třetího srpna 1944 byl v Osvětími vyvražděn tábor českých Romů. Slovesná dramaturgyně Českého rozhlasu 3 – Vltava doporučila, aby byla této události věnována premiéra hodinového dokumentu. V redakci rozhlasových her a dokumentu jsme zvažovali dvě cesty – buďto navštívit dosud žijící pamětníky a natočit s nimi rozhovory, které se pak poskládají do tradiční dokumentární mozaiky, nebo novátorsky sledovat výpravu Romů do Osvětími a zaznamenat jejich bezprostřední reakce. Zvolili jsme druhý způsob s vědomím toho, že nás bude čekat víc než jen natáčení, stříhání a míchání. Z původní myšlenky se nakonec stal projekt. Zcela odpovídal vltavskému stylu mapovat prolínání současnosti a historie, stejně jako tendenci věnovat pozornost méně známým příběhům, jejichž rozměry, humanistická náplň a dramatická nejsou o nic menší než jiná častěji medializovaná témata.

Vycházeli jsme z předpokladu, že veřejně právní rozhlas je povinen napomáhat duševnímu porozumění majority s někdy separovanými částmi společnosti. Zároveň nás lákala možnost dostat se do přímého neformálního kontaktu s veřejností. Jako novináři jsme si hodně slibovali od bezprostředních reakcí těch, kteří přímo v Osvětími za nelidských podmínek přežili holocaust.

Ředitelka brněnského Muzea romské kultury PhDr. Jana Horvátová byla projektem nadšená. Také nám oznámila, že příbuzní vyvražděných Romů se chtějí vypravit do Osvětími, ale pramen finanční pomoci romským institucím vysychá a muzeum nemá na úhradu autobusu. Navíc se začala hroutit původní představa dopravit do Polska pět nebo šest pamětníků. Někteří cestu odmítli, jiní byli upoutáni na lůžko. Zbyl jediný bývalý vězeň pan Antonín Hlaváček z Čáslavi. Šéfredaktor stanice Český rozhlas 3 Vltava rozhodl, že i za těchto podmínek bude autobus hrazen z našich prostředků. Aby se náklady vyplatily, cestovali do Osvětími také kolegyně z Českého rozhlasu 7 – Radio Praha, Marek Janáč z Radiožurnálu, redaktor píšící pro Týdeník rozhlas a dvojice reportérů z týdeníku Respekt. Závěrečná bilance konstatovala, že se náklady vyplatily.

*Bylo nás celkem 11 novinářů a 16 Romů. Navštívili jsme osvětímský archiv, expozice Romů – Sintů, expozici vězňů, plynovou komoru a krematorium a místa, kde stály baráky pro 22 tisíc Romů a kde se teď po trávě a kamení mezi rozvalinami honí vítr. Neustále jsme natáčeli a živě vysílali. Zde je částečný přehled mediální prezentace:*

#### ČTK

- Informace o chystaném projektu

#### Stanice Český rozhlas 1 – Radiožurnál

- Živě vysílané opakované zpravodajství Marka Janáče v průběhu celého dne
- Páteční rozhovor v živě vysílaném romském týdeníku
- Sobotní repríza Janáčovy shrnující zvukové páteční zprávy
- Příspěvek do Zápisníku zahraničních zpravodajů
- Několik vstupů v dalších vydáních romského týdeníku

#### Stanice Český rozhlas 3 – Vltava

- Ranní živý vstup do Mozaiky z cesty autobusem
- Odpolední živý vstup z Osvětími do Spektra
- Pondělní rozhovor s ukázkou v Mozaice
- 4. srpna premiéra hodinového dokumentu S Romy do Osvětími s podtitulem: Reportážní výpověď o společné výpravě Českého rozhlasu 3 – Vltava a přátel Muzea romské kultury v Brně po stopách vyvraždění tábora českých Romů v noci z druhého na třetího srpna 1944 v Auschwitz – II – Birkenau

#### Stanice Český rozhlas 7 – Radio Praha

- Rozšířená zpravodajská informace
- Informace, fotografie z cesty a zvukový dokument S Romy do Osvětími byly umístěny na webové stránky Českého rozhlasu

#### Tisk

- Rozsáhlá reportáž s obrazovou dokumentací v Respektu
- Článek doplněný fotografií v Týdeníku rozhlas
- Týdeník Rozhlas – článek o výpravě

Na začátku podzimu jsme se v Brně sešli s účastníky zájezdu a jejich přáteli a po poslechu rozhlasového dokumentu jsme besedovali o vztahu Romů s médii. Dovedli jsme se, že přítomní byli příjemně překvapeni rozhlasovým zpracováním. Zároveň však uvedli, že síle přímého zážitku a videofonní prezentaci se náš dokument nevyrovnal. Nutno dodat, že většina z nich neposlouchá veřejně právní rozhlas a teprve na této seanci objevili, co rozhlas dokáže.

Důkladná analýza by jistě prokázala určitou rozpornost rozhlasového dokumentu v kombinování dvou silných a jen obtížně kompatibilních subjektů, a to na jedné straně cesty do Osvětími a na druhé straně příběhu dvou vězňů – Antonína Hlaváčka a Růženy Danielové. Aktiva jsou zejména ve významu celé akce, především v poselství romské minoritě v tom smyslu, že majorita soucítí s jejím utrpením, uznává její postoje a veřejně a naprosto přirozeně to deklaruje. Soudobý mediální trend podporuje projekty, vymykající se zaběhlé praxi a hledající nové, sugestivnější a k posluchačům aktivnější postupy. Uvedený projekt se toho poměrně úspěšně zhostil.

## Seminář SRT konaný v rámci mezinárodní přehlídky PRIX BOHEMIA RADIO PODĚBRADY na téma: „Literatura v rozhlase“

5. října 2004, aula FF UK Praha, Zámek Poděbrady

(Přetiskujeme texty, které autoři redakci poskytli)

**Jan Halas**

### Úvodní slovo

Vítám vás na pravidelném semináři, který se stal v průběhu let nedílnou a troufám si říci podstatnou součástí festivalu Prix Bohemia Radio.

Rozhodl jsem se, že tentokrát nezačnu obvyklou lamentací nad nepřízní misomusní současnosti a mám k takovému rozhodnutí hned několik důvodů. Zdá se totiž, že letos byly hvězdy rozhlasového literárnímu vysílání příznivě nakloněny. Velice intenzivně jsem si to uvědomil již na jaře, když jsem z rukou ministra kultury přebíral cenu Magnesia Litera. Toto vysoké ocenění mne samozřejmě potěšilo i osobně, ale zejména bylo pro mne jasným potvrzením faktu, že nás někdo poslouchá a že nás poslouchá pozorně. Literární vysílání bylo zařazeno jako jedna z hlavních kategorií současného festivalu i jako téma dnešního semináře. Stále více se také ukazuje, že pokusy vytlačit literární vysílání z regionů byly našťastí marné. Zdynamizování /česky zploštění/ vysílání nepřivodilo zázračný obrat v poslouchovosti. Regionální literární nabídka roste jak ve vlastním, tak i v celoplošném vysílání. Literární pořady vznikají dokonce i tam, kde bychom nečekali, např. na Radiožurnálu. A jde přitom o pořady kvalitní, často objevné.

Mám z toho ze všeho velikou radost, protože opravdu netrpím nějakými monopolistickými obavami z konkurence. Takový příznivý vývoj však vyvolává i jisté problémy. V současnosti se to již řeší. Mám na mysli nebezpečí vzniku duplicitních pořadů, které až dosud pra-

menilo z pouhé neinformovanosti a párkrát také k natočení téměř stejného pořadu došlo. Jako vedoucí literární redakce Českého rozhlasu 3 – Vltava mám přehled o všem, co vzniká na této stanici a pro tuto stanici. Sám sestavuji čtvrtletní plány. O tom, co se připravuje na Praze a pro Prahu, jsem však až dosud neměl ponětí. To se má novým výnosem pana programového ředitele změnit. Samozřejmě nechci a nebudu rozhodovat o tom, co se má kde točit. Naše redakce je však v Českém rozhlase největším producentem literárních pořadů, máme také nejzrůsáhlejší archiv a z toho plyne náš nejširší přehled o tom, co bylo natočeno, co se natáčí a co se točit bude. Když tedy včas dostanu na stůl přehled natáčecích plánů ze všech redakcí, budu moci včas upozornit na fakt, že navrhovaný titul byl již natočen. Zabrání se tím zbytečným finančním ztrátám.

Na začátku svého projevu jsem slíbil, že nebudu dnes lamentovat. Při vyslovení slova finance se mi to však nechce podařit. Jistě nejsme v rozhlase sami, ale nedostatek financí nám už vážně svazuje ruce. S tím však my nic nenaděláme, když o financích pro rozhlas rozhoduje zvláštní skupinka obyvatelstva, která se vyznačuje poněkud zcestným názorem, že jeden rok má čtrnáct měsíců. Nás, literární znalce, však nic takového nepřekvapí. I v klasickém díle české literatury – Osudech dobrého vojáka Švejka – se hovoří o člověku, který v přesvědčení, že je sv. Cyrilem a Metodějem, vyžadoval dvě porce oběda.

### PhDr. Josef Havel

Mám milou povinnost vás jménem vedení festivalu přivítat a poděkovat především Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, které již tradičně a s urputností sobě vlastní semináře pořádá. Jak jste si jistě všimli, ten letošní koresponduje i s jednou ze soutěžních kategorií, což je *pořad uměleckého slova*.

Poděkoval bych všem autorům i tvůrcům, že i v těch pevných ekonomických kleštích žánr – nechci říct že

přežívá, ale (podle toho co říkal i Jan Halas) doslova žije. Věřím, že až se kleště svého času otevrou, že ještě více rozkvetě.

To, že seminář je důležitou součástí festivalu Prix Bohemia Radio, potvrdil svojí účastí i generální ředitel Českého rozhlasu, kterého tady tímto vítám. Takže: děkuji, že jste přišli, přeji vám dobré tvůrčí jednání a Janu Halasovi děkuji za jeho pozitivní přístup.

### Rudolf Matys

#### Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů

Tento můj malý a jistě neúplný pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů bude těžit jednak z mé dlouhodobé praxe na této lísce, jednak trochu i z momentální zkušenosti porotce letošní Prix Bohemia. A přiznám se navíc, že občas budu i citovat, a to z přehledu, který jsem letos na toto téma napsal pro jakási skripta. A omlouvám se předem těm, kteří toto mé, více popisné než analytické povídání budou chápat jen jako příslovečné nošení dříví do lesa. S daným zadáním

jsem ale nemohl dělat nic jiného, než tu trochu neskladnou suchou otýpku vzít a sem, do Poděbrad, ji prostě přivést...

Chceme-li tedy hovořit o žánrech, které v rozhlase, ovšem prakticky výlučně v Českém rozhlase, prezentují oblast literatury a dramatu, musíme si především průběžně uvědomovat, že jejich typologie nevznikla úsilím teoretiků, není tedy produktem vědecké abstrakce, jak je tomu například u teorií „klasických“ žánrů literárních,

ale i hudebních, výtvarných apod. Jsou hůře fixovatelné a daleko výrazněji než ony ovlivněny konkrétní mediální praxí. Pokud budeme uvažovat o literatuře, o dramatu a hudbě jako o jakýchsi „žánrech základních“, chovájí se vůči nim rozhlasové literární a dramatické žánry tak trochu jako žánry „umění užitych“, a totéž platí o jejich „poetikách“. Protože vznikají na mediální půdě, musí nutně současně respektovat zákonitosti daného média, a také nejrůznější pravidla jeho provozu, i ta velmi pragmatická, reagovat tedy na jeho v čase tolik proměnlivou tvář. Snažíme-li se tedy jejich jednotlivé tvary a užité postupy přece jen nějak popsat a klasifikovat, jde vlastně jen o klasifikaci pomocnou a nutně nepřesnou. Situaci „tříditele“ navíc komplikuje fakt, že neexistuje žádné ustálené pojmosloví na úrovni ustálených, obecně uznávaných a závazných definicí, tedy o pevný a daný rastr, a mnohé žánrové označení konkrétních pořadů je v praxi významně ovlivněno i subjektivně laděnými představami a „chtěním“ jednotlivých autorů či redaktorů. Zvláště typické je to například u používání názvu pásmo: může se objevit jednou u prosté mechanické skládačky jednotlivých textů, podruhé u složitě strukturovaného celku, který splňuje nároky kladené na rozhlasovou kompozici.

Naši inventuru začneme aspoň letmou obhlídkou podsklepení, základních kamenů. Zjistíme tam snadno, že literární a spolu s nimi i dramatické pořady, tvořily již od počátku existence Československého rozhlasu, tehdy samozřejmě Radiojurnalu – vedle nejrůznějších zpravodajsko-publicistických a hudebních žánrů – třetí ze základních sloupů jeho vysílání. Připomeňme, že ve druhém roce rozhlasové existence, tedy roku 1924, byl ve vysílacím schématu věnován celý úterní i páteční večer literatuře, další časový prostor byl pro literární a dramatické žánry rezervován každý den dopoledne. V iniciálních fázích, zhruba v letech 1923–25, šlo sice převážně o jednoduché tvary, jako byla prostá recitace, četba povídek, večery monologů a dialogů, přednášky na literární i obecně kulturní témata, první pokusy o četbu na pokračování a také jednoduché dialogizace beletristických předloh, objevují se autorská vyznání i autorský přednes, a záhy se k nim připojují i přenosy z divadel, živě ze studia vysílané cykly české a světové dramatiky, rozhlasové adaptace literárních a dramatických předloh, ale také první pokusy o rozhlasovou hru, nejprve ovšem v podobě nepříliš umělecky náročných krátkých aktovek a veseloherních skečů. Až později, na počátku 30. let, si konečně nové médium získalo kvalitní autory (Werner, Kožík), kteří objevili v rozhlase médium schopné vytvářet sugesci reality. Tedy vytvářet něco, co nejen reprodukuje, ale i autonomně produkuje.

Usilovali tedy o „zvukové obrazy“ reality (jinak: „vidět slyšené“). Jedna linie této tvorby přibližovala tvar rozhlasového slovesného artefaktu, zvláště rozhlasové hry, ale nejenom ji, realistické autenticitě reportážního typu (hovoří se tu o „zvukové kopii reality“), druhá, prakticky souběžná linie se nechala okouzlovat opačnou šancí nového média, totiž schopností oslovovat a potencovat fantazijní potence posluchače, zprostředkovat niterné obsahy. Abychom citovali dobového autora: „Naprosté odhmotnění slova, klasický výraz duševní, nezatížený vnějškovostí je postulát hry rozhlasové“. Již na počátku 30. let se rovněž počínají rodit první zárodky nového mikrofonového herectví, nezatíženého již jevištními stylizacemi a manyrami i sklonem k deklamačnímu projevu, které kladlo důraz na věrojatnost projevu a přinášelo tedy větší zdůvěrnění a hlubší intimitu. Suma sumárum rozhlas tedy přestával být jen převratně objevnou technickou hračkou a jeho prestiž jako svébytného uměleckého média rostla – začal být chápán jako vý-

znamná kulturotvorná instituce celonárodního významu.

V době, o níž hovoříme, byly zvláště důležité experimenty průbojné brněnské stanice (Honzl, Chalupa, Bezdíček), která vykoukla v té době nejdál nejen v cestě za rozhlasovou hrou, ale která zároveň, a to nás nejvíce zajímá, v meziválečném období obohatila žánrovou skladbu vysílání o řadu nových, složitějších, specificky rozhlasových tvarů.

Tak třeba o pásmo, které již tenkrát kombinovalo reportážní postupy s uměleckou stylizací, o typ literárně hudební kompozice, a také o formálně velmi členité profily spisovatelů, strukturované do podoby vertikálně utvářené montáže či koláže. Její jednotlivé segmenty tvořily spisovatelův hlas, herecká interpretace ukázek z díla, hudba, použitá již nikoli jako doplňkový interpunkční prvek, ale ve funkci významotvorného signálu, a také zvuková, řekněme ručková komponenta, jako byly záběry z ulic, zvukové obrazy krajiny apod. Můžeme jen litovat, že se jen máloco z toho dochovalo na primitivní záznamové technice, naprostá většina těchto živě vysílaných pořadů bohužel naplňovala melancholickou pravdu Máchova verše „zní a hyne, zní a hyne zas“.

Dobové teoretické a kritické popisy a reflexe i svědectví pamětníků nám nicméně umožňují tvrdit, že zhruba do konce 30. let v tomhle experimentálním ovzduší nadšených začátků, které snesly i přísná evropská měřítká, vykristalizovalo v podstatných rysech už prakticky celé základní žánrové spektrum, jak je známe v rozhlasovém literárně dramatickém vysílání dnes.

Při nejhrušším zjednodušení, a s ohledem na již zmíněná rizika nepřesností, můžeme rozřídít literární rozhlasové pořady do následujících skupin:

1. Pořady, které literární text přímo prezentují, v nichž jsou slovesná díla především jen čtena, tedy jednoduché četby, případně rozhlasové adaptace literárních děl.
2. Pořady, které o jednotlivých autorech a jejich dílech informují, referují nebo je pod nejrůznějšími úhly a s využitím různých formálních postupů vykládají, interpretují.
3. Pořady syntetizujícího typu a tvaru.

Pro naše účely musíme ovšem tuto příliš široce založenou základnu zúžit. Nebudeme tedy hovořit o útvarrech vysloveně zpravodajského typu jako je jednoduchá zpráva či noticka, necháme stranou i drobnější žánry kulturní publicistiky v jejím užším smyslu slova, tedy například recenzi, kulturně historickou či aktuální glosu, jednoduchý komentář, a pro nedostatek času rovněž pořady, v nichž je literárních ukázek jen užito k ilustraci historické, aktuálně společenské, politické či jinak neliterární problematiky, a to včetně jejich fungování v bohatě různorodých syntetických tvarech, příkladně feature. Podrobně se nebudeme zabývat ani různými podobami rozhlasové esejistiky. Stejně tak zcela pomíne žánry vyhraněně zábavního typu, které už tak trochu patří do široce chápané zóny showbusinessu, tedy třeba humristické sitcomy, skeče, anekdoty a další podobné kabaretní a estrádní žánry. I po tomto zúžení tu ovšem zbývá k mapování obrovité, členité teritorium. (Připouštím ale, že někomu při jeho popisech budu připadat jako onen potrhlý legrační entomolog z Děti kapitána Granta, který se svou sítkou běhá po luzích Patagonie a nadšeně pojmenovává své exotické motýly, zatímco kolem něj se dějí nejrůznější dramata a málem se hrouť svět.)

Co naplat, začneme: prózou.

Ve vysílání se, jak známo, objevuje, v podobě povídek, fragmentů z delších prozaických celků či v podobě

různě rozměrných čteb na pokračování. Na rozdíl od rozhlasových her, které mohou mít víceméně volnou stopáž, musí jejich výběr i výsledný tvar respektovat zákonitosti titulového rozhlasu, musí se tedy především vejít do předem stanoveného časového limitu, daného vysílacím schématem, tedy většinou do necelých třiceti minut, zřídkačveji do necelé čtvrt hodiny.

Nejjednodušší, a také nejčastěji volenou jejich podobou je četba určená pro jeden hlas, četba monologická, interní hantýrkou řečeno tzv. četba „hladká“. Nebudeme-li hovořit o limitech daných mimoestetickými hledisky, jakými jsou dnes zejména finanční požadavky zahraničních autorských agentur, otevírají se tu dva problémy: tím prvním je zmíněný nekompromisní požadavek délky, tím druhým je sama dramaturgická rozvaha, volba textu. Z absolutních hledisek je v rozhlase jistě interpretovatelný jakýkoli text, v redakční praxi však mají zjevnou nevýhodu texty, které jsou výrazně nesyžetové, nedějové, jazykově či kompozičně překomplikované, příliš přetížené retardujícími popisy. Spíše jen okrajovou kapitolou je pak otázka zacházení s případnými vulgarismy, skatologickými slovy, zejména koprofáliemi, které, jak víme, při auditivní recepci působivěji daleko expresivněji než při recepci čtenářské. Ale takové detaily tu dnes řešit nehodláme. Stačí na závěr tohoto segmentu říci, že rozsáhlý reprízový fond jednotlivých povídek i několika stovek „hladkých“ čteb na pokračování, v němž už po těch několika desetiletích málem nechybí žádné významné dílo literární klasiky i moderny, dnes představuje cosi jako fundamentální, nenahraditelný poklad českého vypravěčství s jedinečnými interpretačními výkony a pro literární redakce samy klíčovou, navíc posluchačsky vděčně přijímanou částí její produkce, a není tedy jistě žádný důvod na ni ani do budoucna cokoliv měnit.

Zvláštní kapitolu našeho výčtu představují rozhlasové adaptace literárního textu. Jejich vztah k výchozí knižní předloze může být těsnější, jak tomu je v četbách tzv. rozložených či dialogizovaných, nebo naopak volnější, kdy už můžeme hovořit spíše o dramatizaci. V obou případech však mohou do jisté míry platit obecné principy a zásady, před kterými stojí i úpravce jevištního dramatického textu pro rozhlasové účely.

Co tedy náš úpravce musí učinit poté, co po dohodě s redakcí zvolil to či ono dílo, co musí učinit redaktor sám. Na samém začátku především velmi citlivě zvážit rozsah četby, především u čteb na pokračování, a to jak z hlediska poutavosti a přitažlivosti pro posluchače, tak s ohledem na vypravěčskou poetiku autorovu. Měl by rozhodně zasáhnout tam, kde je třeba zrychlit, zdynamizovat příběhový tok: adaptace tedy zpravidla redukuje nadměrné popisy, příliš statická místa, různé vypravěčské digrese a vedlejší dějové linie, pokud jsou ovšem pro adekvátní vyznění díla postradatelné. Krácení textu není tudíž v žádném případě jen úkonem technickým, ale v plném rozsahu toho slova aktem tvůrčím, který vyžaduje značnou citlivost, vzhled do autorova stylu i nemalé znalosti odborné, literární i rozhlasové. Jsou přece texty, v nichž se beztravně nedá škrtnout málem jediná věta: zkuste si třeba škrtnout ve Faulknerovi, a recepci jiných knih, ale neobávám se říci, že v některých případech dokonce i jejich kvalitě naopak prospěje i poměrně rozsáhlé krácení. A jen do závorky: rozhlasový redaktor tak někdy může dodatečně i nahradit práci, kterou měl s autorem vykonat už jeho nakladatelský redaktor. V těchto zásadách však nejde jen o respekt k výchozímu textu, úpravce by měl především cítit a odpovědně číst rozhlasový čas, vážit si ho, umět s ním pracovat, a mít tedy ohledy na posluchače, na čas, který tento posluchač hodlá jeho práci věnovat.

S tím ovšem souvisí i to, že by měl také dbát na to, a to je ovšem požadavek a princip platný pro všechny rozhlasové slovesné útvary, aby skladba věty v jeho úpravě byla dostatečně přehledná. Posluchač přece nemá možnost se opticky vracet ke složitější syntaktické struktuře, kontrolovat ji vizuálně, paměťová retence sluchu je fyziologicky omezenější než schopnost oka podržet text v paměti, případně se k němu vracet – a tak se posluchač snadno může ztratit, přestávat vnímat významový kontext. Úpravy jsou dále nevyhnutelné tam, kde by posluchač mohl mít významnější potíže s autorovým slovníkem, s archaismy, případně se zastaralou dikcí, při čemž však musí respektovat zvláštnosti autorovy poetiky, případně určitou míru dobové jazykové „patinace“.

Pokračujme však v našem repertoriu. Jednodušší podobou adaptace literárního díla, nicméně jistě složitější než četba pro jeden hlas, je ta, pro niž se v posledních letech ustálilo označení četba dělená. Redakce k ní přistupuje například tam, kde ve zvolené tištěné předloze dominuje dialog (zejména více postav), kde právě dialog je hlavním nositelem autorova poselství, případně základně důležitým stylovým prostředkem textu. Nemusí však jít jen o četbu mechanicky dialogizovanou: četba rozložená do hlasů má svůj význam i v případech, kdy například autor rozvíjí dějový plán svého příběhu v několika časových rovinách, rozkládá jej do různých významových vrstev, čímž například chce vyjádřit relativitu pohledu na zpodobovanou skutečnost. Výchozí text u tzv. dělené či dialogizované četby bývá v zásadě neporušen, i když je většinou krácen, ale jinak tento druh úpravy zpravidla respektuje dějovou chronologii příběhu, styl autorské výpovědi apod. Tento typ úpravy zůstává především doménou literární redakce, v jejíž plánech se naproti tomu jen zřídkačveji objeví úprava, kterou bychom mohli nazvat čistou dramatizací, a pokud ano (a pokud ji to vůbec dovolí finanční limity), pak jde v naprosté většině případů o „dramatizaci s vypravěčem“. Každý z obou druhů adaptací klade také poněkud rozdílné požadavky na realizaci, na způsob herecké interpretace textu, zejména jeho dialogických pasáží. Zatímco herecký projev v dramatizacích se nijak neliší od výkonů v dramatických rolích, v dialogizované četbě nesmí ve své expresivitě nápadně vybočovat z rámce daného čteným příběhem, neměl by se „osamostatňovat“, představuje jen jakési nakročení k plně dramatickému výkonu, aby se tok příběhu posléze mohl vrátit ke své epické, vypravěčské linii. Tenhle vypravěčsko-dramatický „mezistupeň“ musí tedy být přesně odvážen, citlivě vytitrován. A to někdy nebývá malíčkost.

Dramatizace tedy již zpravidla představuje podstatně radikálnější zásah do výchozího textu. Její autor zachází s danou literární předlohou daleko volněji, vřdyt musí často několik set stran knihy „stáhnout“ na několik desítek stran rozhlasového dramatického tvaru. Musí přitom převést často pomalý vypravěčský rytmus a tempo epického vyprávění do daleko dynamičtějších zákonitostí a temporytmů, soustředit děj do vyhraněnějších významových ohnisek, aby tak vynikly základní linie a konflikty přítomné v dějové osnově a v ideovém plánu textu. Leckdy tedy například mění časovou perspektivu, dokonce i chronologii příběhu, nakládá jinak i s postavou vypravěče i s autorskou řečí, například převádí jeho part přímo do promluv postav, nemusí nutně respektovat ve všem vsudy autorův jazyk a dikci, a může případně i akcentovat – v zájmu aktualizace či třeba z hlediska „inovačního“ generačního postoje – ony vrstvy vyprávění a významů, které neležely v popředí autorova původního záměru. V krajním případě tedy může jít až

o reinterpretace textu, ba až o „úpravu polemikou“. V řadě takových volných adaptací se stává „úpravce“ spoluautorem nebo jde o text „na motivy“ exploatované knihy. Tady se ještě na moment zastavím u jednoho úskalí: tím je autorská řeč. U některých autorů je totiž základem důležitá a podstatná, je totiž, třeba ve svém ironickém odstupu, či v bohatství obrazivých ozvláštňení nositelkou vlastního významu a smyslu příběhu, základním úhlem pohledu, a je-li nepřevoditelná do dialogu postav, dochází k takovému ochuzení, že by se takový příběh bez vypravěče nikdy neměl nedramatizovat. Taková výhrada se netýká jen těch ideálních případů, kdy autor adaptace je autorovi předlohy zcela roven a jde o rovnomocný dialog. V takovém případě má jistě nárok. Ale kde hledat nějakého nového Alberta Camuse, který by v duchu jedinečné své autorské koncepce vzal do ruky prózu stejně osobitého autora a učinil z ní kongeniální drama, jak to Camus učinil s povídkou Williama Faulknera *Rekvie za jeptišku*? Taková podivuhodná setkání se odehrávají zpravidla jen několikrát za století.

(I v archivních fondech Českého rozhlasu se však můžeme sejt, například v kolonce Klaviatury, s hoto- vými záznaky, pokud jde o rozhlasové zacházení s literárním textem, s rozměrnými, strukturálně velmi náročnými, řekl bych „několikapatrovými“ tvary, tedy kompozicemi, v nichž se prostupuje a v účinku navzájem stupňuje celá řada postupů, které i při respektu k výchozímu textu dokázaly vytvořit svébytně bohaté dramatické variace na jeho téma. Mám tu například na mysli autorské kreace Anny Smetanové, které kdysi realizovala režisérka Alena Adamcová. Škoda, že pro svou dnes zřejmě nadměrnou délku nemohou obohacovat vysílání. Za téma na nějaký seminář by ale rozhodně stály.)

### Poezie

Za mnoho let své existence si vysílání básnických pořadů vytvořilo zvlášť bohaté a variabilní žánrové spektrum.

Vedle prezentace jednotlivých básní, například v nedělních poledních verších, je tu k dispozici celá typologicky rozrůzněná řada pásem a lineárních „skládaček“:

1. Monografické profily básníků, průřezy jejich jednotlivými sbírkami, případně kolekcí rukopisů. Tyto tvary jsou formálně utvářeny buď jednoduše, mozaikovitě, „lepirelovitě“, buď bez úvodu, nebo, častěji, jsou básnické texty komentovány úvodem, případně průvodním slovem. Vedle toho ovšem existují i složitější minikompozice. Zde se samozřejmě nabízí prostor i pro autorské sebezpředstavení i pro autorský přednes. V současné době jde především o patnáctiminutové (či technicky vzato třináctiminutové) pořady sobotního cyklu *Svět poezie*. Komentář by se měl, pokud jde o faktografickou informaci, omezit na nezbytné minimum a měl by se vyhnout suché učebnicové dikci ve prospěch lehčího, spíše esejistického podání.
2. Pásma orientovaná tematicky. Příkladem budiž například současný dlouhodobý cyklus *Vyňatá slova z české i světové poezie*, který uvádí verše stovek našich i zahraničních básníků jen s letmým atmosférotvorným komentářem.
3. Většinou „horizontálně“ komponované, jednoduše řazené pořady, které vyjadřují souvztažnosti poezie a hudby. V současné době je to například nedělní dopolední „matiné“ *Souzvuk*, v němž dominuje hudba vážná; kontext poezie a jazzu, rocku a dalších příbuzných žánrů zpřítomňuje programová řada *Sladké je žít*. Zde poznámka: nabízejí se dva přístupy: dlou-

hé plochy hudby, které buď vycházejí, nebo naopak vůbec nevycházejí ze stylové příbuznosti s uváděnou poezií, totiž třeba jen z nálady, z krátkého spojení (tak třeba jsou renesanční milostné verše doprovázeny romantickou hudbou z 19. století, tedy z doby úplně jinak laděné citovosti); v tomto případě se však můžeme někdy zaposlouchávat do hudby a zapomeneme už na verše – a pak trochu i naopak. Druhý přístup je méně nahodilý, více a přemýšlivěji respektuje hlubší souvztažnosti hudby a slova a přihlíží i ke kompozici a struktuře celku, k větší rozhlasovosti. Takovým byl pro mne nedávno vysílaný *Souzvuk z textů Jiřího Koláře*, v němž Hana Kofránková užila kratší skladby básníkovy přítelky Jana Rychlíka. Jaký přístup považují za lepší a posluchačsky účinnější, je nasnadě. Jak dobře víme, posluchačská obec ČRo 3 – Vltavy se tak trochu štěpí na ty, kteří dávají přednost hudbě, a na skupinu, která volá po větším podílu literárních žánrů. To je ovšem i výzva k hledání dalších podob koexistence, případně i syntéz obou těchto oblastí.

4. Poezie se ovšem objevuje i jako jedna z komponent mnoha „smíšených pořadů“, pásem spisů informativně analytického, naukového typu (*Výročí týdne*, *Schůzky s literaturou*) v publicisticky orientovaných pořadech, v řadě programových bloků včetně třeba vltavského cyklu určeného mladé generaci, *Čajovně*. Tady se otevírají spíše drobné problémy interpretační: poezie ve funkci citací by například nikdy neměla být přednášena příliš expresivně, nebo dokonce emočně vtíravě. K problematice pásem se však ještě vrátím.
5. Trochu nevytřezenu možnost vidím v onom typu pásma, v němž jeho autor se jaksi zevnitř „přiladí“ k charakteru a vnitřní atmosféře prezentovaných poetiky, a vytvoří k ní příbuzně metaforizovaný, obrazivý komentář. Tak vznikne pořad-proud, v němž jsou poněkud smyty hranice mezi prezentovanými básněmi a jejich reflexí, a výsledkem může být jednotný imaginativní celek, řekněme autonomní rozhlasová báseň na motivy. Tento postup ovšem předpokládá mimořádně disponovaného autora, který s jemnou empatií pronikne do vnitřního světa básníka a jeho textů, ale nezničí ho, spíše jen umocní. [Tuhle rozhlasovou poetiku dovedly k zajímavé účinnosti za časů, kdy jsem redigoval poezii, například *Vlasta Skalická* (ta v případě textů české avantgardy) a *Irena Vaňková* v pořadech na skácelovské a holanovské téma.]
6. Další formální možností a originálním přístupem je rozhlasová básnická koláž (někdy poněkud myslím nepřesně označovaná za montáž). Tedy bohatě členěné pásmo, komponované z fragmentů jednotlivých básní, a to buď z díla jednoho, nebo i více autorů, nejčastěji na monotematicky zvoleném významovém půdorysu. Stává se tak průmětem různorodých prvků na stejnorodé pozadí. Cílem a smyslem takových koláží je vytvoření zcela nového, dynamického, polyfonně působícího celku. Koláž je forma, která byla blízká tvůrcům evropského modernismu a také její současní tvůrci názorově často vycházejí právě z estetik uměleckých avantgard z doby mezi oběma světovými válkami. Podobně jako v kolážích výtvarných vznikají i v rozhlasové básnické koláži mezi jednotlivými básnickými obrazy při jejich interakci nová, často překvapivá „krátká spojení“, jimiž se také „verbální metafora“ mění v metaforu auditivní, mechanistická fyzika přiřazování v procesy spíše chemické, v alchymii. Takové tvary, posluchačsky často velmi efektní, ovšem předpokládají od svých autorů přesné stylové citění,

velkou vynalézavost, a také básnického ducha sui generis – a ovšemže nehodí se taky pro ně každá poezie, nejspíš ta, která už v sobě imanentně obsahuje možnost jakési paralelity, která má své konektory volně pro možné zapojení, jinak tedy řečeno poezie „extravertní“. Básnické koláže, které kdysi velmi dovedně vytvářel Jiří Horčíčka, ale také Josef Henke a další, se ovšem vždycky nesetkávaly se souhlasem například některých básníků samých, kteří v nich viděli svévoli režisérismu, projev nedůvěry k slovu napsanému. V současném vysílání se ovšem vyskytují jen velice zřídka, zřejmě především proto, že kladou značné nároky na realizaci, spotřebují množství natáčecích frekvencí a pochopitelně i dalších nákladů. Jiným ponechám k úvaze, zda by nové technologické kontexty nemohly přece jen přinést nějakou jejich regeneraci nebo renesanci.

7. Jen ojediněle se rovněž realizují pořady, které využijí možnosti kdysi populárního „voice bandu“, moderní varianty „sborové recitace“. Nejsm si však jist, zda tato „technologie“ ve své extrémní stylizaci není už přece jen dost pasé. Poměrně málo se už taky počítá se stereofonií jako s významotvorným činitelem, který rovněž umí v časové i prostorové simultaneitě vytvářet „zvukové metafory“. Kdysi se do stereofonie kladly velké naděje, dnes je to však naprostá rutinní běžnost, která umožňuje větší plastičnost zvuku – a vlastně dost. Dost možná, že je to v některých případech škoda.
8. Ještě ojediněleji, a to z analogických, provozních a finančních důvodů, se v současnosti objevují básnické texty, které již v okamžiku svého zrodu počítají výlučně s rozhlasovou prezentací, tedy jinak řečeno „rozhlasové básně“ či drobná, výrazně lyrizovaná drama. Jejich autoři by totiž museli dobře znát možnosti rozhlasových technologií a umět je využít. Mám tu na mysli i tvary experimentální, tzv. fónické poezie, jejíž některé, především zahraniční realizace se však občas objevují v nočních pořadech věnovaných experimentům hudebním.

Souhrnně je dlužno konstatovat, že současné vysílání poezie bohužel nevyužívá zcela všech bohatě variabilních výrazových prostředků a strukturálních postupů, které jsou k dispozici. Důvodem je jistě omezení vysílacích časů pro poezii, trochu i uzavření pořadů do „šuplíčkových“, lineárně komponovaných cyklů s předem danou tematikou – a v souvislosti s tím jistá redukce příležitostí pro samostatnou prezentaci většího množství autorských individualit, ale hlavní roli tu hrají roli zase provozní a ekonomické možnosti. Převažují tedy jednoduché tvary: text plus komentář, text plus autorská výpověď. Jaký by ale byl ideální stav? Dát každému autoru, každé poezii takový prostor a zvolit natolik individualizovaný přístup i tvar, aby vyhovoval právě jeho poetice? Jistě ano, ale to jsem se ovšem ocitl už v prostoru celkem málo plodného snění.

S největšími potížemi se setkávám, mám-li definovat tak různorodý a málo uchopitelný fenomén, jakým je rozhlasové pásmo. Ocítám se tu na evidentních tekutých píscích. A nejsem jistě sám. (I v průběhu tohoto příspěvku jsem několikrát užil termínu pásmo vlastně jen z nedostatku přesnějších označení.)

K upřesnění a ohraničení nám jen málo pomůže slovníková informace z oblasti literární teorie. V ní si můžeme přečíst, že pásmo je polytematická báseň, žánr moderní poezie, a posléze i prózy, útvar delšího rozsahu, charakterizovaný rozkladem ústředního tématu a asociativním řazením jen volně spjatých tematických úseků, je značně ovlivněn zejména slavnou stejnojmennou

Apollinairovou básní. Ve svém dalším vývoji je pásmo dále doplňováno míšením stylů a prolínáním epických a lyrických prvků.

Encyklopedie praktické žurnalistiky ze svého pohledu zase vidí v rozhlasovém pásmu metodu rozhlasové tvorby a svébytný žánr ležící na pomezí rozhlasové publicistiky a umělecké tvorby. Podle této definice je „základní jeho metodou montáž různorodých, relativně samostatných slovesných a hudebních částí do stylově jednotného, kompozičně uzavřeného, syntetického, dramaticky stavěného celku, který představuje novou kvalitu. V dosavadním vývoji se vyčlenilo několik typů pásem, jež lze klasifikovat podle různých třídících kritérií, například tematiky (pásmo vědeckotechnické, cestopisné, portrétní aj.), převažujícího žánru (pásmo reportážní, dokumentární apod.) nebo dominující funkce (pásmo vzdělávací, zábavné, umělecké ad.)“.

Z tohoto všeobecného menu je pro naše účely prakticky užitečné zejména zjištění, že by mělo jít o stylově jednotný, kompozičně uzavřený a synteticky stavěný celek, který může představovat novou, tedy autonomní kvalitu. Přísně vzato by tedy za hranice tohoto žánru měly být vykázány tvary, které jsou jen mechanickou skládačkou, všehochutí, pořady jen mechanicky kladoucí literární či hudební artefakty vedle sebe, lineárně, bez výraznější tendence po syntetičtější obrazu.

To by mělo, či naopak nemělo znamenat pásmo. Ale je nakonec nejdůležitější, jak se věcem říká? Vratme se raději do přístavu praxe a zkusme spíš stručně popsat typologii pásem, především tak, jak se objevují v programové řadě Schůzek s literaturou, kdysi označovaných za jakousi vlajkovou loď či výstavní síň rozhlasové literární redakce. Jaký je tedy aktuální daný stav věci? Z hlediska strukturálně kompozičního se nejčastěji vyskytují následující, celkem jednoduché útvary:

V případě, že záměrem pořadu je spíš posluchači představit literární dílo, volí se zpravidla následující kombinace: literární ukázky plus dokument, tedy například plus fragmenty z korespondence, z deníků, z archivních zvukových záznamů apod., případně literární ukázky plus komentář esejistický či informativně analytický, osvěcující genezi a povahu literárního díla z nejrůznějších možných a co možná nejpoutavějších aspektů: a to třeba z aspektu literárně historického, psychologického, estetického, historického, případně i politického. Jde-li více o obraz žijícího autora či překladatele, bývá často důležitou součástí pásma autorovo vyznání, či rozhovor s ním, příslušná ukázka tedy může fungovat jen jako ilustrativní prvek v celkové výstavbě. Jiný druh pásma může mít povahu „recenze s ukázkami“ – a ani tím výčet možností nekončí. Zatím poněkud na okraji zájmu, ale evidentně zřejmě i provozních možností, leží celá oblast, která by využívala kinetických možností nejdynamičtějšího a nejsyntetičtějšího rozhlasového tvaru, literárního featuru. K němu se letmo vrátím v závěru.

Než k němu dojdou, chci zvláště zdůraznit, že podle mého názoru není možno považovat žádný z těchto typů za předem méněcenný a diskvalifikovaný, nenadřazují tedy například psané pásmo nad pásmo „točené“. Není také důležité, zda jde o pásmo stavěné „vertikálně“, kdy tedy stavební prvky pásma jsou důsledně centralizovány k jednomu tématu a jedné myšlence a soustředně ji obkružují, případně zda můžeme naopak hovořit o pásmu horizontální povahy, tedy založeném na simultaneitě či paralelitě různých aspektů. Axiomem je jen a jen kvalita výsledku. (Rozhodně odmítám například nedávno vyslechnutý názor, že i pásmo musí respektovat jakousi „širší klipovou normu“, že tedy například zařazené segmenty musejí být tím kratší, čím je pásmo delší.)