

zvukové projevovalo i chápal jako kusost, mezerovitost, neplnost. Je však současně jednou z nejvýznamnějších možností, jak získat odstup od jevové reality a suverenity pohybu v čase a prostoru. (...) Pouhé zaznění hlasu – protože jen jím je člověk přítomen – vytváří skutečnost, jež nepotřebuje realistické motivace, je v nejvlastnějším slova smyslu surreálná. Z toho vyplývá jen banální fakt, že v rozhlase může být velmi přirozeně a nenásilně nadáno hlasem cokoliv – věc, zvíře, rostlina, živé i neživé –, může tu být vyjádřena hlubinná realita nikoliv ploše realisticky, ale ireálnými situacemi.“ ...konstatuje Josef Branžovský. (1965 b)

Materiálu rozhlasového pořadu sluší a také přísluší, aby ve stavbě dynamicky gradoval od východiska k svému vrcholu a k pointě. (Aniž by to vylučovalo zjevné odbočky či glosy.) Je to záměr, protože „...ani rozhlasový pořad není prostě kusem přírodní či společenské skutečnosti. Je artefaktem, je uměle vytvořen za tím účelem, aby svými specifickými prostředky skutečnost znovu vytvořil a zvýraznil přítom ty či ony její rysy.“ (1964 a)

Při tom v případech, kdy se materiál, který je jádrem pořadu, uplatňuje v podobě zlomkovitých zvukových obrazů promluv, výpovědí, dialogů a je propojován tzv. průvodním slovem, má být toto slovo na úrovni svého materiálu a své myšlenky. Je nedůstojné moderního rozhlasu, aby významnou a kvalitní látku spojoval nenáročnými oslími můstkami a nezávažnými větami. Pořad má působit jako z jedné hmoty a z jednoho kusu při vši úmyslné vnitřní diferenciaci.

Dramatické napětí pořadu (nikoli jeho dramatická podoba) je možné i na podkladu v zásadě lineárního materiálu, ať už v podobě dvoudílného či dvouproudeho pásma (typu např. vypravěč – scénka) nebo pásma – dialogu, pásma – diskuse, příp. pásma – hry a posléze pásma – mozaiky.

Postavy či i jenom hlasy v pásmu, v rozhlasovém pořadu mají svůj profil dán nikoli „herecky“ charakterizačními prvky, ale svým osobitým východiskem a stanoviskem. (Mimochoodem: jsou kronikář, komentátor a glosátor v gelovském pásmu postavy nebo hlasy?) Stanovisko táhne postavu či hlas pořadem k dosažení pointy. A kontrasty stanovisek či alespoň hledisek těchto hlasů vytvářejí dramatický efekt či dojem z pořadu třeba ryze vzdělávacího. (Viz namátkou populární Toulky českou minulostí.)

Montáž je klíčovým prostředkem rozhlasového vysílání.

„Čas rozhlasové kreaace je obrazový jako ve filmu, a proto jsou i zde montážní metody důležitou složkou a setkáváme se s nimi ve všech údobích vývoje rozhlasové hry i pásma – featuru.“ (1986)

Montáž chápe Branžovský jako „totální princip, zahrnující všechny možnosti a roviny pohyblivého obrazu“. (1986) Jde o montáž co do způsobu podélnou či horizontální, řadící záběry za sebou nebo příčnou či vertikální, kombinující dva či více záběrů do sebe, event. na sebe; co do zjevnosti manifestní, která je posluchačem vnímána, nebo o montáž skrytou a v toku pořadu nerozšiřovatelnou; co do povahy užitých záběrů o homogenní z obrazů téže reality nebo heterogenní z obrazů různorodých. „Prostor rozhlasové kreaace je však na rozdíl od filmu pomyslný, imaginární. (...) Stírání rozdílů mezi vnějším a vnitřním, oscilace mezi reálným a nereálným, myšlenkovým je nedostižitelnou doménou rozhlasové hry.“ (1986)

Konečně je tu problém **hlas a postava**, nejzajímavější, jemuž věnuji uzavřenou střední část svého výkladu.

II. Aristoteles a rozhlasové médium

Ve sborníku Hledání rozhlasovosti upozorňuje Branžovský na „rozhlasově velmi perspektivní“ typ mnoho-
tvaré mozaiky, která se realizuje mezi dialogem a monologem. Jeho vlastním přesným pojmenování je to:

Polymorfni mozaika s oscilací mezi dialogem a monologem.

(Výklad předchází ukázka z Jílkova Nobela a z Direktora Jarmily Konrádové.)

„Začínající rozhlas pracoval v duchu předrozhlavových tradic s ucelenou scénkou divadelního typu, kterou často dost toporně spojoval „dvojtečkově“ s komentářem vysvětlujícího a doplňujícího charakteru. Postupně se začaly obě polohy rozhlasově prolínat. Vznikala nová „nearistotelská“ poetika, která organicky prolínala a slučovala formu vyprávění a přímého předvádění s důmyslnými formami přecházení jedné polohy v druhou, s oscilací mezi obojím, při čemž se monolitní scénka měnila v poloscénku, v pouhý náznak scénky. Toto je podle mého soudu největší, vpravdě historický objev rozhlasu, překonání aristotelské dichotomie mezi přímým předváděním a nepřímou vypravěčskou polohou interpretace reality. To umožňuje pružně střídat obě polohy a využívat jejich kladných stránek.“ (1990 b)

Dva zvukové příklady (z umělecké slovesnosti):

Rozhlasový seriál MUŽI V OFFSAJDU z roku 1954

A: Poláčkův text

V domě v Cimburkově ulici usídlil se duch pokoje a míru. Otec si vážil syna, který má dobré místo, a syn pohlížel na otce s blahovolnou převahou. Eman starší přeháněl význam svého syna, vypravuje sousedům, že Eman je nyní ředitelem v závodě pana Načeradce a že jeho šéf nedá bez něho ani ránu. Tuto zvěst přijímali známí s pocitu smíšenými a těšili se tím, že jednoho dne Eman zavře; neboť nebylo slyšáno, že by obyvatel Cimburkovy ulice došel takového povýšení. (díl III, str. 3–4)

B: Rozhlasový snímek:

(Vypravěč Höger přeje do něm do polopřímé řeči a s nadhledem i groteskní ironií imituje přehnané informace Habáska st.)

Přepis ze záznamu (textově shodný s Poláčkem)

Höger: Zkrátka a dobře: V domě v Cimburkově ulici usídlil se duch pokoje a míru. Otec si vážil syna, který má dobré místo, a syn pohlížel na otce s blahovolnou převahou. Eman starší přeháněl význam svého syna, vypravuje sousedům, že „Eman je nyní ředitelem!!! (v závodě pana Načeradce)“ – a že „jeho šéf nedá bez něho ani ránu!“
Tuto zvěst přijímali známí s pocitu smíšenými a těšili se tím, že jednoho dne Eman zavře; neboť nebylo slyšáno, že by obyvatel Cimburkovy ulice došel takového povýšení.

A: Poláčkův text

V tyto chvíle byt byl naplněn hlomozným povykem, neboť všechny tety, švakrové i sestřenice mluvily najednou. Mladý strážník, který nedaleko domu konal službu, díval se podezíravě do oken prvního patra a uvažoval, neměl-li by snad zakročít. Pan Načeradec chodil s rukama za zády pokojem a teskně počítal chvíle, kdy mu bude dovoleno odejít.

Bůh seslal mu anděla v podobě pana Habáska mladšího. Anděl vstoupil do pokoje a pozdravil příbuzenskou pospolitost slovy: „Uctivost, dámy!“ a pak se obrátil k panu Načeradci: „Že bysme šli, pane šéf?“

Tlustý pán děl ke své manželce hlasem, který se chvíl nejladším tremolem: „Tak já, Hedvičko, už musím jít.“

Paní Načeradcová ho propustila se slovy: „Jdi si, starý blázne, abys jo nepřišel o to kopání!“ načež se chystala promluvit k příbuzenstvu delší přednášku na téma: „Ten člověk mne přivede do hrobu!“

B: Rozhlasový snímek

(Vypravěč Höger v něm tlumočí tři přímé řeči tří různých osob jako polopřímé a ironicky imituje jednotlivé mluvčí.)

Přepis záznamu (textově shodný s Poláčkem)

Höger V tyto chvíle byt byl naplněn hlomozným povykem, neboť všechny tety, švakrové a sestřenice mluvily najednou. Mladý strážník, který nedaleko domu konal službu, díval se podezřívavě do oken prvního patra a uvažoval, neměl-li by snad zakročit. Pan Načeradec chodil s rukama za zády pokojem a teskně počítal chvíle, kdy mu bude dovoleno odejít. Bůh mu seslal anděla v podobě pana Habáska mladšího. Anděl vstoupil do pokoje a pozdravil příbuzenskou pospolitost slovy:

„Uctivost, dámy!“

a pak se obrátil k panu Načeradci:

„Že bysme šli, pane šéf?“

Tlustý pán děl ke své manželce hlasem, který se chvíl nejladším tremolem:

„Tak já, Hedvičko, už musím jít!“

Paní Načeradcová ho propustila se slovy:

„Jdi si, starý blázne, abys jo nepřišel o to kopání!“

načež se chystala promluvit k příbuzenstvu delší přednášku na téma:

„Ten člověk mne přivede do hrobu!“

Režisér Horčíčka o práci na Mužích píše:

Redaktor tehdy vybral z knihy jedenáct kapitol a upravil je tak, aby tyto zkrácené kapitoly tvořily půlhodinové celky. Vnitřní struktura Poláčkovy textu zůstala zachována. Dohodli jsme se spolu, že těch jedenáct kapitol nebudeme koncipovat jako prosté předčítání Poláčkovy knihy, ale spolu s řadou herců, kteří budou interpretovat jednotlivé Poláčkovy postavy, vytvoříme útvar, jenž bude ve své podstatě literární, v celé řadě jevů však dramatický. Literární v tom, že Höger bude interpretovat popisné a vztahové partie textu, a dramatický v tom, že dialogy postav budou sytě zahrány řadou herců, z nichž každý bude interpretovat jednu z postav knihy. Kdyby se byl býval Karel Höger ztotožnil jen se subjektem autora, byly by přechody mezi čtenými partiiemi a dialogem scén násilné. Proto tedy Höger, jakožto hlavní vypravěč, nebyl pro nás Karlem Poláčkem. Byl naším současníkem, fotbalovým nadšencem, který ovšem i své nadšenectví dovede ironizovat, který se dovede Poláčkovým textem pobavit, umí ho glosovat i pointovat, má rád Poláčkovy figurky, postrčí je do nějaké situace, napoví, co mají dělat, kritizuje je, když jednání přeženou, a sám stojí někdy udiven nad tím, jak tyto postavy rozhrály impuls, který jim dal. Tím se vypravěčsky umocnil a dostal se na úroveň více než dramatické postavy. Plnil řadu funkcí, tu vypravěčských, tu dramatických. Byl vlastně jakýmsi organizátorem celého čtení.“

A tím jsme u slíbeného Aristotela. Branžovský píše:

„Aristoteles rozlišuje přímé předvádění děje a nepřímé tlumočení příběhu vyprávěním. Do této staré dichotomie vneslo nové variace až naše století: nejprve filmem jako přímým předváděním pouhých vizuálních obrazů, později rozhlasovou hrou, jež je přímým předváděním zvukových obrazů.“ (1986)

Aristotelův text zní:

„Třetí rozdíl (vedle rozdílu v předmětech a v prostředcích) se týká způsobu, jak lze každou věc zobrazit. Básník může jednak vyprávět děj, jednak předvádět všechny zobrazované osoby v jejich vlastním jednání a činech.“

Dr. Branžovský formuluje vztah divadla k rozhlasu a filmu a shody obou médií:

(1.) *„Divadelní projev je jednotou vnitřní a vnější akce.“*

(2.) *Filmový obraz vyjadřuje vnitřní vnějším, rozhlasový naopak vnějším vnitřním.*

(3.) *Média tak odlišná svou výchozí základnou – sférou akustická, sféra vizuální – vykazují překvapivě příbuzné formální postupy, jimiž vnější i vnitřní skutečnost montážně vyjadřují.“ (1990 a)*

Totíž:

„Obě technická média, film a rozhlas, našla cestu, jak nejen obměnit, ale i vůbec odstranit starou aristotelickou dichotomii mezi přímým předváděním a vyprávěním. Ve filmu se heterogenní spojení obrazu a zvuku realizuje jako spojení vypravěče a němého obrazu. V celých filmech nebo v jejich dlouhých pasážích předvádí obraz akci a ve zvuku hovoří vypravěč, který doplňuje pohled zvenčí pohledem zevnitř nebo umožňuje epicky přeskačovat hluchá místa.“ (1986)

Aristoteles postavil vyprávění a předvádění proti sobě. Řada příkladů z rozhlasové praxe oba postupy spojuje, proplétá a navzájem zaměňuje a dosahuje tím zvýšené dramatickosti a dynamičnosti.

Tak např. vyprávějíci se změni do postavy v akci jako Kinská v Jílkově Nobelovi, podobně vypravěč – Höger v Mužích v offsjadu nebo vypravěč (v anděla) v klasickém reportážním pásmu Dejme tomu anděl.

Střídají se vyprávějíci a postava jako Kinská a Nobel nebo vypravěčské hlasy s 'režisérem' v Konrádové Direktoru.

Setkávají se dva hlasy, které v 'reálu' patří do různých časů (i prostorů) jako Kinská s Nobelem ve fingoaném „rozhovoru“ svých dopisů.

Čas minulý se stříhem střídá s přítomným jako v Případu Oppenheimer Putíka – Strejčkové.

To všem ostře, na malé ploše, s minimem prostředků – a výrazným výsledkem. Nadto ryze rozhlasovým.

Tři textové příklady (převážně z publicistiky):

Jaroslav Putík, Případ Oppenheimer (1962)

scénář: Strejčková + Horčíčka

Proměna místa a času s pomocí neutrální postavy svědka:

Oppenheimer: Kolik je hodin?

Vrchní: Teprve sedm. Ještě něco, pane?

Oppenheimer: (unaveně) Ne. Už sedm hodin! to byl den. Ale mluvil jsem dobře.

Bylo to dobré, bylo – bylo to dobré.

Svědka: Až na ty mladé lidi – kteří na vás křičeli.

Zvuk (proměna akordu)

Oppenheimer: Ale proč křičeli na mne? Na mne!

Svědka: Posluchárna Sorbonnské university 1955:

(bez přípravy zazní akustika velkého sálu)

Oppenheimer: ...Nelze popírat, vážení přátelé, že náš svět stále rychleji nabývá neorganický charakter.

Svědka: Mluví profesor Oppenheimer.

Oppenheimer: Víme příliš mnoho, žijeme příliš nestejně. Umělec je osamocen, vědec zoufalý.

„Film i rozhlas pracují s 'pouhými' obrazy reality zhotovenými cestou technického snímání. Jsou to současně snímky reality i fenomény realitě odcizené. Mohou

se jí odcizovat, rozcházet se s ní, protože to jsou parciální snímky reality, utvářené už natáčením, ale hlavně vyňaté z kontextu reality jako celku a schopné vstupovat do nových kontextů a vytvářet tak nové významy a nové estetické hodnoty, které v původní globální realitě nebyly.“ (1990 a)

V poznámce upozorňuje Branžovský:

+ „Objev, že film i rozhlas jsou pouze obrazy reality a že právě tento společný rys jim umožňuje realitu utvářet, pokládám za klíčový poznatek rozhlasové i filmové teorie. Pochází od Václava Růta a bohužel s ním nikdo badatelsky nepracoval.“

Růta oceňuje dr. Branžovský, který má k rozhlasové tematice přístup shodný s Růtem, totiž přesahující meze dílčího tématu do problematiky obecně rozhlasové.

František Jílek, Nobel (1964)

Propojení rozdílného času a místa:

Žena: Váš inzerát, pane Nobele, četly dámy hned v několika zemích najednou.

Kinská: Vážený pane, jsem Berta Kinská –

Žena: Odepsala vám také žena s českým jménem, narodila se v Praze a byla to komtesa. Opravdová komtesa.

Kinská: Můj otec byl vysoký důstojník.

Nobel: Vaše nabídka, velectěná madame, mě velice zaujala.

Kinská: Musím opustit rodinu –

Nobel: Útěk?

Kinská: Prosím, neptejte se. Chci na všechno, na všechno zapomenout.

Propojení vyprávění s přímou řečí:

Kinská (vypráví)*: Nobel je malý, ani hezký, ani ošklivý, má černý pinovouš, hledí většinou do prázdna, jeho hlas zní hned hořce, hned se bodavě vysmívá a hned zase upadne do hluboké melancholie.

Nobel (konverzuj)*: Žiji, madame, docela opuštěn... věnuji se jen svým knihám... studím... vědeckým pokusům...

Kinská: Stále poutavě hovoří o nejhlubších filosofických problémech. Je duševním požitkem rozmlouvat s ním o tajemství světa... čase... věčnosti... osudech lidstva.

Nobel: Pozoruji, madame, umění... vlastně umělce. Mám heslo: lepší je dát živému kumštýři najíst než mrtvému postavit sochu.

Kinská: Nobel je především mistr ironie.

Nobel: Mohu se vám, komteso, k něčemu přiznat? Také já jsem trochu básník. nebude vás to obtěžovat? Smím?

Kinská (náhle „v roli“)*: Ovšem!

(vrátí se k vyprávění)*: Četl mi svůj filosofický poem o smrti. Bylo to krásné.

+ (vysvětlující závorky dopsal autor článku)

„Čas rozhlasové kreace je obrazový jako ve filmu, a proto jsou i zde montážní metody důležitou složkou a setkáváme se s nimi ve všech údobích vývoje rozhlasové hry i pásma – featuru. ... Imaginárnost prostoru způsobuje – oproti filmu – další oslabení realitního statutu. Redukovány na pouhý obraz hlasu mají tu reálné osoby stejný realitní statut jako výtvořiny imaginace, myšlenky, personifikace věcí, přírodních živlů, nadpřirozené bytosti; ty tu nejsou – na rozdíl od divadla nebo filmu –

předváděny rušivě ve vizuální podobě a to stupňuje emocionalitu. (1986)

Jarmila Konrádová, Direktor (1978)

Stříhy mezi vyprávěním a situací, stříhy v čase, mozaika zkratek

muž 1: Jednání druhé: herec a režisér

žena 1: Drama, fraška, společenská komedie, tragedie, opereta – denně v letech 1869–1887, všude v Čechách.

zvonění

režisér: Pan Budil na scéně!

Budil!

žena 3: Každý den. Představení, zkouška.

režisér: Zkouška! Představení!

žena 3: Nová města, noví lidé, nová jeviště.

Budil: Většinou mizerná.

žena 3: Nové podnájemy.

Budil: A nové role. Hlavně milovníci. Hrdinní milovníci.

režisér: Proč pořád kopírujete nějaké vzory? V prvním jednání jste předváděl Šamberka, ve druhém Šimanovského! Zkuste to jako Budil!

Připomenu několik poznámek z pětisetstránkového excelentního tlustospisu dr. Branžovského o pásmech Františka Gela. (Sama úvodní studie v něm má 100 stran.)

„Problém či příběh prožívaný nasloucháním má vnímací tempo mnohem volnější a dané objektivně, neovlivnitelně.“ Proto vynakládá rozhlasový tvůrce úsilí, jak by urychlil spád dynamické linie, jak by svázal, co v textu může zůstat nespojeno a ponecháno na čtenáři. To není ovšem ani zploštění, ani zpovrchnění: „drama také není zploštěnou prózou. A podobně není plochý ani rozhlas, když redukuje mnohost, aby získal hloubku, když dává složitějšímu ucelenější řád.“

„Stupeň dynamiky a souběžně s tím i stupeň pásmovosti je v pásmech hlasového typu určován právě rozestupem mezi jednotlivými hlasy, mírou napětí mezi nimi, ať už představují stanoviska protikladná nebo prostě jen odlišný pohled.“ (1965 b)

Třetí zvukový příklad:

Rozhlasový seriál MUŽI V OFFSAJDU z roku 1954

A: Poláčkův text

Za těchto přátelských rozhovorů došli až na policejní komisařství, kde je přijal mladý úředník se samolibou cestíčkou uprostřed čela.

Úředník zjistil, že pan Emanuel Habásko narodil se roku 1905 na Žižkově, je tamže příslušný, vyučený truhlář, zachovaný a toho času bez zaměstnání. Tlustý pán se jmenuje Richard Načeradec, narozený roku 1886 v Neveklově, přísluší na Žižkov, obchod konfekcí a nepromokavými plášti, ženat, dvě děti, bytem v Praze, Hybernská ulice, trestán dosud nebyl.

Když ovšem konceptní úředník vyslechl strážníkům report, diktoval oběma provinilcům pro rušení veřejného klidu pořádkovou pokutu 100 Kč. V případě nezaplacení mění se pokuta ve vězení v trvání osmačtyřiceti hodin.

„A teď mi to podepište“, velel konceptní úředník a pěstěným nehem ukázal místo v protokole.

Eman zmalomyslně a otázel se truchlivě: „A to by bylo k odezení hned?“

„Hned,“ odpověděl hrdě úředník, prohlížeje si růžové nehty, „ale bude lepší, když zaplatíte pokutu.“

Eman sklonil hlavu a mnil, že půjde přece jenom do Fišpanky. (díl II., str. 8–9)

B: Rozhlasový snímek

Emanova osobní data na policii neříká vypravěč, ale proběhnou jako výslech. Navazující data Načeradcova odvypráví Höger – vypravěč. Úředník – Kalous se k údajím „trestán nebyl“ vrátí ověřujícím dotazem: „Nebyl?“ Höger: „Nebyl. Já ho znám!“ Když dojde na vězení místo pokuty, po dotazu Habáska – Mareše se upřesnění nástup ihned a Mareš reaguje „Hm!“ A Höger naváže „Hm! – Tak Eman jako minul...“ ...a „zahraje“ Emanu.

Přepis ze záznamu

Höger: A za těchto přátelských hovorů došli až na policejní komisařství, kde je přijal mladý úředník se samolibou cestičkou uprostřed čela.

Kalous: Emanuel Habásko... Narodil se kdy?

Mareš: 1905

Kalous: Narodil se kde?

Mareš: Žižkov

Kalous: Příslušný kam?

Mareš: Žižkov

Kalous: Vyučený co?

Mareš: Truhlář

Kalous: Zachovalý?

Mareš: Ano

Kalous: Zaměstnaný?

Mareš: Bez

Höger: Tlustý pán se jmenuje Richard Načeradec, narozený roku 1886 v Neveklově, přísluší na Žižkov, obchod konfekcí a nepromokavými plášti, ženat, dvě děti, bytem v Praze, Hybernská ulice, trestán dosud nebyl.

Kalous: Dosud nebyl?

Höger: Ne! Já ho znám. –

A když konceptní úředník vyslechl strážníkův raport, diktoval oběma provinilcům pro rušení veřejného klidu pořádkovou pokutu 100 Kč. V případě nezaplacení mění se pokuta ve vězení v trvání osmačtyřiceti hodin.

Kalous: A teď mi to podepište!... Tady!!!

Mareš: Pardon! A to by bylo k odsezení hned?

Kalous: Hned! Ale bude lepší, když zaplatíte pokutu.

Mareš: Hm!

Höger: Hm! – Tak Eman – jako minul, že – pude přece jenom do Fišpanky.

Dodnes se ovšem tento princip zpracování literární látky, ať beletrie nebo publicistiky, užívá. Ale podle mého soudu – málo. Jeden z cyklických pořadů, nekonečný seriál Josefa Veselého a brněnské stanice je možno jmenovat jako příkladný v tomto směru. Neužívá proměn mezi osobami pravidelně, ale přesto dosti vydatně. Při čtyřech hlasech, které má autor k dispozici, je to výborný způsob jak bez překročení jejich počtu mj. zvětšit dojem počtu účinkujících.

Ukázky máme všichni v paměti z nedělních rán na Praze.

Mohl bych nabídnout třeba namátkou dvě pasáže z textu z 85. schůzky – prologu k tématu „Na den sv. Rufa“ z ledna 1997. Na 2.–3. straně textu jeden ze čtyř vypravěčů, Igor Bareš, změnil svůj vypravěčský projev v herecký v jedné – necelé – větě:

Igor: Rudolfův důchod z jeho panství ve Švábsku činil pouhých 7 000 hřiven stříbra

Josef: – zatímco český král měl roční důchod –

Igor: – asi 100 000 hřiven.

Josef: Podstatný rozdíl.

Igor: O to důsledněji teď kráček Habsburk po cestě, která mu měla umožnit nabytí bohatství, moci i území.

Josef: Na účet –

Igor: – českého krále, samozřejmě.
akcent

Josef: Rudolfa Habsburka korunovace se konala v Cáhách v říjnu 1273.

Iva: Nový římský král prohlásil, že –

Igor (v roli): „– je třeba udělat pořádek v říšských lénech.“

Daleko výraznější (také rozsáhlejší: v několikavěté replice) je Barešova proměna do ohnivého sermonu na páté straně:

Josef: A ještě charakteristický dovětek:

František: „Že po takové řeči Otakar, věda, co vše se stalo i co ještě nastávalo, propustil úhlavního tohoto nepřitele bez urážky a beze škody od sebe, bylo jistě nemalým důkazem jeho mírnosti a úcty k právu mezinárodnímu.“

Josef: Jiný panovník by se možná neovládl.

Iva: Zvláště vladař takové velmoci, jakou bylo přemyslovské soustátí.

Igor (v roli): „Nikdy od Rudolfa nepřevzmu své království v léno! Co se odvažuje ten žebrák ze Švábska všechno chtít? Pověsil svou ubohou mošničku na říšský trůn a čeká teď, že mu český panovník položí země těžce vydobyté k nohám? Nikdy!“

Josef: On možná neměl Otakar šermovat slovy, ale mečem.

Iva: To ovšem neudělal. Odmítl se s Rudolfem vůbec bavit.

Igor: Do roka Rudolf zbavil Přemysla pro neposlušnost všech lén, úřadu arcibiskupského a v květnu 1275 nad ním vyslovil acht –

Josef: – tedy říšskou klatbu.

Neznamená to, že tenhle antiaristotelský trik realizuje jen Igor Bareš. Méně často, ale výrazně se objevuje také v partu Ivy Valešové, přijde-li možnost quasihereckou akci zpřítomnit a zdramatizovat situaci ženské historické postavy.

V druhém příkladu jde o montáž homogenní co do hlasu představitel, heterogenní co do podoby promluv. V prvním případě naopak homogenní promluva (věta) je heterogenně realizována v rozdělení do dvou hlasů.

Zhmotnění vypravěčského hlasu do postavy se děje buď přechodem z vyprávění na samostatný monolog (nebo i dialog), nebo přechodem v jedné větě. Obojí jsme právě viděli.

III. Josef Branžovský a moderní rozhlas

Kdesi na toulkách rozhlasovou minulostí jsem potkal větu: filmaři už vědí, co chce film, v rozhlase ještě nevědí, co chce rozhlas. Dodnes jsou v rozhlasech místa, kde nevědí, co chce rozhlas, pracují lineárními postupy a rozezvučují text ve snímku prostě střídáním, event. náhodným střídáním hlasů. To je ovšem návrat do starých časů. Bez vzpomínky na praxi vynalézavých šedesátých let, jak je zachycuje a reprezentuje v teorii Josef Branžovský. Ale zapomenout na úspěšná východiska znamená nevyužívat tvořivě možnosti rozhlasového úkolu.

Práce specificky rozhlasová je práce s proměnami času, místa a profilu postav (či hlasů) montážním střihem. Střih je alfa a omegou rozhlasové realizace. Protože, jak stále zdůrazňuje Branžovský, „*jakkoli se námáháme, není nám dostupná skutečnost sama, ale skutečnost pojatá, její obraz.*“ (1964 b)

A hlasový projev není jen ozvučením názoru nebo textové předlohy, ale „důležitým činitelem verifikačním“ se všemi svými zadržutými, výdechými, pohnutými nebo úsměvy.

Naproti tomu v nabídce údajů rozhlasový pořad předpokládá určité funkční zjednodušení. Branžovský se

v tom odvolává na Čapkovu úvahu v Marsyasu: „Člověk, který má osobní vlastnosti, je především nositelem svých vlastností; nemůže tedy být čistým nositelem děje. Čím složitější děj, tím jednodušší figury. Má-li být situace napínavá, nesmí být Cecílie napínavá.“ Zjednodušení, ano, ale ne omezení. Zpřehlednění, ano, ale ne zploštění. Spíše znázornění. Je to dílčí signál pro komplexní posluchačův zážitek, jako jím může být mramorové torzo nebo lyrické čtyřverší.

Prostředkem tohoto zjednodušení a znázornění je montáž, zejména jako spojení přímého předvádění s vyprávěním, které si v moderním rozhlasu „vydobylo domácí právo“, jak praví dr. Branžovský: „Zprvu byla tato cesta instinktivní výpomocí z nouze. Hlasatel vstupoval do děje a informoval posluchače o tom, co posluchač neviděl. Postupem času rozhlas vyvinul metody jemné, takřka plynulé oscilace mezi přímým předváděním a vyprávěním, kde se obě polohy střídaly i po větách nebo jejich částech. Oscilace mezi vypravěčskou a akční rovinou tu vytváří osobitý druh, který spojuje prvky obou postupů. Vyprávění sice zachytí mnohost a opakovatelnost dějů, jejich bohatost, ale nemá životnost a údernost přímého předvádění. Scénka (často spíš jen její útržek) vnese do děje přímou akci. Pouze spojení obou druhů, umožněné mnohotvárnou pohyblivostí řeči a montáže, dokáže vyvolat na malé ploše živou a současně i epicky bohatou impresi lidí a situací. Epické i dramatické prvky jsou tu amalgamovány v nový celek, kde jedna složka podporuje a násobí druhou a každá z nich přebírá ten part, kterým může nejvíc přispět k účinku díla.“ (1986)

Literatura:

Odkazy k pracím dr. Branžovského, o něž se opírá výklad:

- 1936 *Co s rozhlasovou hrou?*
Index 8/1936
- 1964 a *Dramatické napětí v publicistickém pořadu*
SaÚ 1/1964
- 1964 b *Postava v rozhlasovém publicistickém pásmu*
SaÚ 3/1964
- 1965 a *Mluv, abych tě viděl*
Divadlo 10/1965
- 1965 b *Reportér ve třetí osobě (sb. pásem doc. Fr. Gela)*
ČsRo 1965

Na semináři „Literatura v rozhlase“ v diskusí vystoupili:

Mgr. Vladimír Bako, PhDr. Zdeněk Bouček, Miroslav Buriánek, Jan Fuchs, Jan Halas, MgA. Jiří Hraše, Hana Kofránková, Rudolf Matys, PhDr. Petr Pavlovský, Vladimír Příkazský, Jan Punčochář, Alena Zemančíková

Jan Punčochář

Několik poznámek k současnému rozhlasovému zpravodajství

Rozhlasové zpravodajství pracuje už několik desítek let s osvědčenou koncepcí postavenou na střídání čtených zpráv (připravených většinou z agenturních podkladů) a tzv. zvukových záběrů (redaktorů z terénu, mluvčích). Nové technické možnosti rozhlasového vysílání, noví konkurenti na poli šíření informací a hlavně nový trend ústupu od masovosti masových médií ale staví před rozhlas zcela nové otázky. V následujícím textu se pokusím shrnout diskuse probíhající v posledních letech a naznačit, kam by se rozhlasové zpravodajství mohlo podle mého názoru v nové situaci vyvíjet.

Vyjdou přitom z úvah, které vedeme v redakci zpravodajství ČRo 2 – Praha. V této souvislosti se dopustím lehkého self promotion: asi před čtyřmi lety se redakce zpravodajství ČRo 2 osamostatnila a pod dohledem Karla Tejkala začala uvažovat o tom, jak dělat specificky „pražské“ zprávy. Postupně jsme se shodli na vlastních

- 1986 *Montážní princip a epika*
rkp. 1986
- 1990 a *O tzv. rozhlasové specifice (in: Sb. teor. textů)*
SRT 1990
- 1990 b *Hledání rozhlasovosti (České pásmo 1928–1968)*
ČsRo 1990

Doplňující výběrová bibliografie prací dr. Branžovského:

- O problému času ve filmu, próze a dramatu*
Kritický měsíčník 1940
- Filmy na náměty z české literatury*
Kritický měsíčník 1941
- Článek „Filmy na náměty z české literatury“*
Kritický měsíčník 1942
- K utváření reality v uměleckém díle*
Kritický měsíčník 1942
- K otázce stavby rozhlasového pásma*
SaÚ 3/1964
- Poznámky k rozhlasovosti a rozhlasové specifice*
SaÚ 4/1965
- Vidět svět novými očima (Sb. pořadů Ludvíka Vaculíka)*
SO ČsRo 1965
- Cesta za člověkem (Sb. rozhlasových pásem dr. J. Koláře)*
SO ČsRo 1966
- Může vysílání vzdělávat?*
ČsRo 1970
- Česká rozhlasová pásma. Sb. textů 1930–1968*
ČsRo 1970
- Rozhlasové pásmo či feature?*
ČsRo 1990
- Schematický náčrt několika problémů r. morfologie*
SRT 1991
- České rozhlasové pásmo I. a II.*
ČsRo 1992

Odkazy na jiné autory:

- Aristotelés, *Poetika*. Praha, Svoboda 1996
- Karel Čapek, *Marsyas čili na okraj literatury*. Praha, Fr. Borový 1948
- Jan Mukařovský, *K estetice filmu*. In: *Studie z estetiky* Praha, Odeon 1966
- Jiří Horčíčka, *O rozhlasové tvůrčí metodě*. In: *Režisér v rozhlase (jde o rozvinutou úvahu původně pro sborník Rozhlasová žatva 1968)* interní tisk ČsRo 1981

Zkratky:

- SO ČsRo = Studijní oddělení Čs. rozhlasu
SaÚ = studie a úvahy, periodikum SO ČsRo

zpravodajských hodnotách¹ (tedy na tom, co bude dále označováno jako priority zpravodajství), začali výrazněji pracovat na mluvnosti našich zpráv², ujasnili si myšlenku funkčnosti při používání zvuků. Redakce zpravodajství ČRo 2 – Praha má přitom výhodu, že je jednak malá a jednak personálně stabilní (základní sedmičlenné jádro vydrželo celé čtyři roky): umožňuje to snadnější dosažení konsenzu a jeho uplatnění.

Současné úvahy o rozhlasovém zpravodajství

Poslední Svět rozhlasu otiskl přepis semináře na PBR Poděbrady, věnovaného moderním trendům v rozhlasovém zpravodajství. Šlo o druhý ročník seminářů PBR organizovaných Radiožurnálem a věnovaných – s trochou nadsázky řečeno – teorii rozhlasového zpravodajství. Úvodní ročník patřil prioritám zpravodajství regionálních a celoplošných rozhlasových stanic³. Za pozoruhodnou

považují zejména pasáž z dopoledního „regionálního“ panelu, ve které diskutující rozebírali otázku šéfredaktora Radiožurnálu Alexandra Pichy, zda by měl mít Český rozhlas jednotčící koncepci zpravodajství (vyslovenou ovšem v této souvislosti pouze jako „celkovou editorskou politiku regionálního vysílání“). Diskuse převapivě zůstala v rovině vymezené dvěma naznačenými extrémami, tedy (1) začínat zpravodajskou relací regionální stanice zprávami celosvětovými; pokračovat událostmi celostátními a končit regionálními, nebo (2) důsledně začínat regionem.

Nevyslovený návrh na ustavení ředitele zpravodajství ČRo a centrálního řízení byl zamítnut, protože (1) regionální stanice jsou samostatnými subjekty a za jejich vysílání odpovídají šéfredaktoři a ředitelé stanic a (2) v ČRo „teď nejsou mozky, které by dokázaly takovou koncepci rozumě udělat“. Diskutující se ovšem – i v odpoledním „celoplošném“ bloku – točili v kruhu daném tématem semináře, tedy prioritami zpravodajství. Úvahy o jednotčící koncepci tak většinou zůstávaly pouze v rovině direktivně daného řazení zpráv (a logicky tedy u konstatování, že žádné závazné pravidlo nemůže existovat, protože zpravodajstvím zobrazovaný svět je bohatý, proměnlivý a důležitá zpráva může přijít ze Sušice stejně jako z Baku) a zcela se vyhýbaly rovině zpracování události jako takové.

Debatu, jejíž moderátor neváhal přiznat, že po sedmi letech vysílání TV Nova byl pro většinu redaktorů Radiožurnálu neznámý pojem infotainment, uzavřel A. Picha slovy, že „diskuse byla někdy až moc teoretická“ a příští rok už to bude praktičtější, a tedy lepší.

Panel o moderních trendech v rozhlasovém zpravodajství⁴ se většinou držel v jistějších kolejích popisu technických možností, které přináší digitalizace rozhlasového vysílání. Vedle teoretika Václava Moravce (BBC v éře digitalizace) pronesla hlavní příspěvek Ulla Swenson ze stanice švédského veřejnoprávního rozhlasu určené mladým posluchačům.

Namísto očekávané výzvy ke znovudefinování jednotlivých okruhů ČRo (která by vyplynula jak ze zkušeností BBC, tak ze zkušeností Švédského rozhlasu) ovšem panel zůstal především u popisu současného švédského vysílání⁵ a u letmého nástínu profilu posluchače žijícího v informační společnosti⁶. Nepovšimnuta zůstala myšlenka nalézt definici rozhlasového zpravodajství v kontextu nových médií.

Rozhlas se ocitá v nových podmínkách

Rozhlasový sociolog Václav Hradecký s oblibou říká, že se náš posluchač mění a rozhlasu nezbývá, než na tyto změny reagovat. Kromě posluchačských preferencí se ale mění i technické prostředí, ve kterém rozhlas působí. Žijeme v době tzv. konvergence médií⁷, tedy postupného prorůstání telekomunikací, internetu a klasických elektronických médií⁸. Rozhlas několika způsoby ovlivňují nová média, především (1) rozšiřují zdroje informací, (2) zvyšují rychlost přesunu informací mezi redakcemi a mnohonásobně zlevňují ukládání informací, (3) otevírají nové cesty marketingu a šíření vysílání k posluchači a (4) přebírají role, které byly dosud vyhrazeny pouze rozhlasu.

Pro rozhlasové zpravodajství v jeho současném pojetí postaveném na tezi „jsme nejrychlejší médium, s námi jste přímo při tom“ představují vážnou konkurenci mobilní operátoři, posílající tzv. fleše formou krátkých textových zpráv přímo do mobilního telefonu (dnes už rozšířených o obrázky a zvukové záběry, tzv. MMS). Také internetové servery nabízející on-line zpravodajství umožňují člověku sedícímu u počítače prakticky bezprostřední kontakt s aktuálními informacemi. Vedle rozhlasu na

víc informací rozšíří o obrazový doprovod a hypertextové odkazy. Možnost „být při tom“ už nenabízí jen rozhlas.

Několik desetiletí také rozhlasu konkuruje televize, která je sice ve zpracování informací pomalejší, ale zato výrazně názornější než rozhlas.

Rozhlas ale zůstává a zřejmě navždy zůstane zásadní výhoda, že je – s nepolapitelným McLuhanem řečeno – horkým médiem⁹. Jako jediný (s výjimkou fleší do mobilů) umožňuje příjem celého sdělení, aniž by vyžadoval plnou pozornost a aktivitu. Například sledování televize příjemci přizpůsobují svůj denní rytmus, a také proto je nejsilnějším „médiem volného času“. Proti tomu rozhlas, zaměstnávající pouze uši a „analytickou část“ mozku, může příjemce plnohodnotně sledovat – a také to dělá¹⁰ – při řadě činností, tedy tzv. příslechem (stranou protentokrát nechme rozhlasové fajšmekry, vychutnávající si v tichu potměšlého pokoje večerní rozhlasovou hru).

Paradoxně právě v této výhodě spatřuje jedna část rozhlasových pracovníků hlavní problém, zatímco druhá s ní zachází přinejmenším sporně¹¹. Ti první především vymýšlejí, jak posluchače navrátit k náročným žánrům vyžadujícím soustředěný poslech. Představa příslechu je jim přitom nepřijemná a usilovně se jí brání. Ti druzí rovnou rezignovaně krčí rameny a říkají, že tvůrci musí své pořady zjednodušit a přizpůsobit tomu, že příjemce poslouchá jen na půl ucha. Výsledkem je praxe maximálně třímínutových příspěvků střídaných hudbou neurážejícího středního proudu.

Příčinu tuším jednak v nynější nedůvěře rozhlasových praktiků k výsledkům sociologických výzkumů a jednak v neschopnosti rozhlasových teoretiků tyto výzkumy interpretovat a dojít ke konkrétním (a nejlépe i zavazujícím) doporučením.

Zprávař a vyprávěné zprávy

Zastánci proudového vysílání a častých identifikací stanice připomínají, že podle výzkumů posluchač souvisle poslouchá v průměru 25 minut (ráno ještě méně). Pro zpravodajskou praxi z toho vyplývá, že běžný posluchač za den náhodně slyší pouze jednu zpravodajskou relaci (a to ne vždy tu hlavní – Ozvěny dne, Rozhlasové noviny).

Pokud má tedy Český rozhlas plnit svou službu veřejnosti, musí každá relace (a dnes tomu tak rozhodně není) obsahovat přehled nejdůležitějších informací dne. Zprávař (směnař) musí vědomě potlačit pocit, že informací už mnohokrát řekl – v opačném případě totiž může vytvořit relaci, která nejdůležitější události daného dne opomine. Neznamená to samozřejmě opakování stále stejných formulací. Mělo by být věci cti každého zprávaře podávat stejnou relaci stále novým způsobem. Ke každému zprávám je nutné přistupovat jako k hlavním a neopomenout v nich žádnou důležitou událost. Je přitom zřejmé, že „běžné“ relace budou plnit zejména signální funkci, tedy upozorňovat, že se „něco děje“.

Více souvislosti pak mohou přinášet relace hlavní. Dnešní praxe ale pracuje se zprávami jen zřídka delšími než jedna minuta. Vede to (1) k povrchnosti (protože přes sebehlasitější proklamace opaku nelze některé problémy ani události dobře vysvětlit za krátkou dobu) a (2) k roztříštěnosti a fragmentárnosti zpráv. Ony často citované výzkumy přitom ukazují, že si posluchač odnese jen omezené množství informací. Je tedy žádoucí ho nezahlcovat a naopak odlišit co nejlépe už při přípravě relace nepodstatné od podstatného a tomu se náležitě věnovat.

Týká se to také zpráv regionálních (o kulturních nehmlově), jejichž pojetí v současné době zůstává v rovině

„zajímavostí z regionů“. Obtížně pak lze zdůvodnit, proč vůbec takovou zprávu vysílat na celoplošném okruhu. Jedinou cestu vidím ve „zcelostátnění“ každé vysílané zprávy (s výjimkou perliček, kuriozit), tedy v nalezení takových souvislostí, které budou skutečně univerzální.

Velký dluh má současné zpravodajství také v rovině už zmiňované mluvnosti. Jakkoli jde o principy všeobecně známé a nezpochybňované, praxe za nimi silně zaostává. Přitom právě skutečnost, že rozhlas na posluchače mluví, představuje druhou velkou konkurenční výhodu. Řešení současné situace vidím (1) v důslednější výchově rozhlasových profesionálů a (2) v posílení principu zprávařství, tedy konceptu, kdy si zprávař připravuje „do pusy“ text, se kterým půjde na mikrofon (praxe běžná právě u zpravodajství ČRo 2 – Praha a také v regionálních stanicích). Vedle nižší pravděpodobnosti přehrknutí by to mělo přinést také větší přesvědčivost přednesu: zprávař v takové situaci prezentuje informace, které sám vybral a sestavil a tedy je považuje za důležité. Skutečností ovšem zůstává, že dnešní zprávaři zdaleka nejsou dokonalými hlasovými profesionály a své zprávy nedokážou zvukově vystavět tak dobře, aby bylo sdělení skutečně čitelné¹².

Navrhovaná praxe klade na zprávaře dosud nevídané požadavky: měl by umět relaci nejen sestavit a přečíst, ale měl by také dokázat zprávy vysvětlit, zapojit je do kontextu dalších událostí, „zcelostátnit“ zprávy z regionů. Rozhlasový počítačový systém by se tomu měl přizpůsobit a vytvořit předpoklady pro zprávařovu práci. Představuji si, že jeden redaktor vytvoří a bude průběžně aktualizovat základní zprávu (např. „premiér odvolal ministra zdravotnictví“) v rozsahu cca jedné čtené minuty. K ní pak budou rozhlasoví řešeršisté a odborníci „zavěšovat“ další rozšiřující materiály (rozhovory, analýzy, souvislosti; různé pohledy na událost). Z této banky informací vztahujících se k jediné události si potom zprávař bude vybírat informace zapadající přesně do formátu „jeho“ zpravodajství.

Zprávař budoucnosti je zprávař-vypravěč. Člověk, který z bohatého banku informací sestavuje obraz světa a jde ho do studia každou hodinu odvyprávět (a odehrát, protože není důvod vzdávat se současné praxe a nevyužívat v rozhlasovém zpravodajství funkční zvukové záběry). Typickou ukázkou vypravěčského přístupu byly relace „Svět dnes večer“ na konci šedesátých let; systém této práce můžeme sledovat na příspěvcích Jana Petráčka. Analýzou několika jeho zpráv se pokusím upřesnit, co si pod pojmem zprávař-vypravěč představuji. Jazykovědcům se současně omlouvám za poněkud amatérský exkurz do jejich oboru; snad poslouží alespoň jako upozornění na „vyšší školu“ rozhlasové práce.

Jan Petránek má velmi charakteristický projev, který se od průměru výrazně odlišuje už kadencí slov. Zprávaři v současnosti čtou rychlostí kolem 160 slov za minutu, zatímco průměr sledovaných Petránkových příspěvků mírně přesáhl 100 slov (pohyboval se od 95 do 109 slov za minutu). Autorovi to umožňuje akcentovat podstatu výpovědi a daleko lépe zvukově vystavět i velmi složitá souvětí. Domnívám se, že se současně zvyšuje šance posluchače proniknout k podstatě sdělovaného a pochopit ji.

Petráňkovský jazyk se usilovně brání stereotypnosti a klišovitosti a rozhodně není tím, co bych podle současné terminologie nazval korektním a nezaujatým zprávařským jazykem. Nacházíme v něm expresivní výrazy (*bedlivě* sledovaný prostor, patří ke *skvostům* publicistiky, prezidentovi *nesmírně* záležití, *zarputilá* politika), zaujetí citového postoje k popisované události (*sebevražda hrozným* sebeupálením, *nejstrašnější* železniční neštěstí), nechybí obrazná pojmenování (SNS jako *notoricky*

nesladitelné spřežení, slibovaly *krvavou lázeň* nevěrcům, *umíráček* pro jeho politiku, *horké kavkazské léto*), velmi zajímavé je využití známých symbolů v nové situaci (místní *uzbecká vrchnost*, severokorejská *KGB*) a s tím spojená práce s novými slovy (*superdiktatura*, *dogorbačovská* éra, *palestinizace* a *irákizace* odboje). Tato porušení obvyklých pravidel pro volbu jazyka zprávy přitom dokonale plní svou funkci a domnívám se, že posluchače daleko lépe vtahují do děje.

Od teoretických doporučení se ve sledovaných materiálech odklání také poměr jednoduchých vět a souvětí. Zatímco Bartošek v citovaném článku uvádí poměr až osm jednoduchých vět ku jednomu souvětí, v případě Petráčka jde o výrazně méně, necelé 2:1. Sledovaný materiál obsahoval souvětí sestavené dokonce ze sedmi vět.

Pozoruhodná je aktualizace šestice obvyklých žurnalistických otázek „kdo, co, kde, kdy, jak a proč“. Místo jednoduchých odpovědí totiž využívá krátké, jednoduché a zasvěcené charakteristiky (kdo: muž z Minska Alexandr Lukašenko, prezident Karimov vládnoucí Uzbekistánu neomezeně od roku 1989, proslulý komentátor BBC; kde: na proslulém místním bazaru).

Těžiště Petráňkovy práce ale spočívá v hledání odpovědí na ty otázky, které se často do běžné zprávy ani nevejdou, tedy „jak a proč“. Obvykle z řady zdrojů cituje nejzajímavější a nejdůležitější teorie a popisuje jejich slabinu. Nechá posluchače nahlédnout přímo do zpravodajské kuchyně (*v době snímkování celé planety z kosmu se utajit nedá nic*). Nejdůležitější je ale závěr, ve všech sledovaných materiálech otevřený, odhadující další vývoj události (*prezident to bezpochyby přičte na vrub zakázané organizace IMU; na webových stránkách bude jeho hlas znít celé další roky; konference chce zřejmě hledat cesty, jak se dostat ze světa narůstajících teroristických hrozeb ke slibnějším perspektívám pro tuto planetu*).

Příspěvky Jana Petráčka by si jistě zasloužily podrobnější a zasvěcenější analýzu. Přesto si dovoluji přijmout následující závěr: zprávař-vypravěč v popsaném pojetí (1) mluví rozvážně a lze ho bez problémů usledovat, (2) nezploštuje jazyk do několika univerzálních floskulí a (3) je hluboce zasvěcen do popisovaného problému i jeho souvislostí a umí je stručně a jasně popsat. Nakolik zůstane Jan Petránek na této cestě osamocen si ovšem netroufám odhadnout.

Poznámky:

- ¹ Nair, Brian Mc: Sociologie žurnalistiky; Portál, Praha 2004; str. 79 ad.
- ² Bartošek, Jaroslav: Pojem mluvnost v připravených spisovných komunikátech; in Svět rozhlasu č. 10; SRT, Praha 2003
- ³ Priority zpravodajství regionálních a celoplošných stanic; in Svět rozhlasu č. 8, SRT, Praha 2002
- ⁴ Moderní trendy v rozhlasovém zpravodajství; in Svět rozhlasu č. 11, SRT, Praha 2004
- ⁵ srov.: Hankusová, Veronika: Rozhlas ve Finsku; in Svět rozhlasu č. 10, SRT, Praha 2003
- ⁶ srov.: Punčochář, Jan: Český rozhlas v informační společnosti; in K možnostem a úskalím současného rozhlasového vysílání u nás, SRT, Praha 2004
- ⁷ viz například texty z konference o konvergenci na <http://krumlov.ceskamedia.cz>
- ⁸ Musil, Josef: Elektronická média v informační společnosti; Votobia, Praha 2003; str. 36 ad.
- ⁹ Luhan, Marshall Mc: Člověk, média a elektronická kultura; Jota, Brno 2000; str. 226
- ¹⁰ srovnej analýzu Poslechové chování a činnosti; oddělení výzkumu ČRo 2003
- ¹¹ viz anketa „další až po písničku.“ ve SR 09–11
- ¹² Český rozhlas dlouho využíval hlasatele, kteří zprávy pouze četli. Zprávu tak prezentoval hlasový profesionál a navíc ještě prošla „druhým okem“. Přesto v současné situaci vidím cestu spíše v důslednější výchově zprávařů než v návratu hlasatelů

PhDr. Rostislav Běhal

Ten lék se jmenuje „diferenciace“

Není to náhoda, že se v čísle 10 Světa rozhlasu sešly vedle dva příspěvky – otázka i odpověď. Je to důkaz, že veřejnoprávní rozhlas na celém světě řeší stejný problém. Dr. Hradecký seznamuje se závěry výzkumu poslechovosti rozhlasu, ke kterým dospěla činnost jeho oddělení a jeho poznání ústí v rezignaci za cenu ztráty dobrého vkusu i poslání veřejnoprávního rozhlasu vůbec. Dr. Moravec informuje, jak tyto problémy řeší BBC pomocí zvýšeného počtu diferencovaných programů. Ve Světě rozhlasu č. 11 se dovídáme, že digitalizace rozhlasu není ani u nás věcí tak vzdálené budoucnosti. Ale ani do té doby není nutné skládat ruce do klína. Lékem proti rezignaci a poklesu rozhlasového programu na úroveň pouhého šumu totiž není jen digitalizace – ta pouze umožňuje optimální řešení – skutečným lékem je především sama diferenciace.

Neexistuje totiž průměrný posluchač s průměrnými zájmy. Stejně tak nestačí rozlišovat podle věkových kategorií, pohlaví a vzdělání. Je mnoho lidí s akademickým titulem, jejichž duševní úroveň a zájmy jsou na vyšší mexické telenovely. A znám mnoho lidí nejprostších profesí s hlubokým zájmem o astronomii, filozofii, historii ... Ani mládež nejsou jen diskofilní teenageři, ani rockoví nebo heavymetaloví fanoušci, ale i batůžkáři na filmovém festivalu, studentská divadla poezie, ochránci přírody, dobrovolní pracovníci charitativních programů, počítačová experti i hackeři atd.

Diferenciaci je možné uplatňovat do vysoké míry i dnes. Vždyť k dispozici má veřejnoprávní rozhlas celých šest programů – Radiožurnál, Praha, Vltava, ČRo 6, Regiony, Internet – a to není málo. Prvním předpokladem je ujasnění, stanovení a rozdělení úkolů pro jednotlivé programy a jejich důsledné dodržování. Už tedy se dá uplatnit mnohé z toho, co říká dr. Moravec

o univerzálnosti moderního rozhlasového žurnalisty.^{1/} Diferenciace se totiž netýká jen programové naplně, ale i jejího způsobu podání.

Druhý, vyšší stupeň diferenciace spočívá v cílevědomém rozložení jednotlivých typů programů podle výsledků výzkumů, kdy která zájmová skupina posluchačů a v kterém čase má optimální poslechové možnosti. A současně je třeba se vyvarovat toho, co je např. častým neduhem České televize a co vyplývá z dramaturgické samostatnosti jednotlivých programů – totiž, aby pořady zasahující posluchače stejné zájmové skupiny nebyly vysílány na několika programech ve stejnou dobu. Samosprávnost jednotlivých programů vyžaduje tedy i jejich soustavnou koordinaci a spolupráci.

Takto chápaná diferenciace klade velké nároky na výzkum mezi posluchači, ovšem nikoli na výzkum následný, který jen počítá důsledky pohromy, ale vyhledávací, který by pomáhal orientovat programovou tvorbu co nejpodrobněji v posluchačských zájmech a možnostech. A nebojme se programů s 2 % nebo 3 % posluchačů. I v zemích s plnou privatizací rozhlasu existují programy financované univerzitami,^{2/} nadacemi, zájmovými organizacemi nebo církvemi, které kryjí tuto potřebu. U nás bychom takové sponzory hledali těžko, jejich roli musí proto plnit veřejnoprávní rozhlas.

Poznámky:

1. Svět rozhlasu č. 11, s. 21 a 22
2. Václav Moravec uvádí (ve Světě rozhlasu č. 4/2000) vzdělávací stanice při vysokých školách v USA jako příklad soukromého neziskového vysílání. Právě to je ovšem podporováno ze státních zdrojů, protože „zákon o veřejném vysílání (z r. 1967) dal z federálního rozpočtu k dispozici několik stovek milionů na podporu místních vzdělávacích rozhlasových a televizních stanic“.

Vladimír Rusko

Slovesná tvorba v experimentálnom štúdiu

Básnik Milan Rúfus zakončil svoju *Prosbíčku k Múze* nasledujúcim dvojverším:

**„Paní, na okamih pootvor mi raj,
a nie milosť slov, lež milosť očí!“¹**

Tento klenot slovenskej lyriky mi prišiel na um, keď sa mi (s básnikom povedané) „z jaskynky pamäti“ vynárali nie okamihy, hodiny, dni, mesiace, ale desaťročia strávené v tvorivej atmosfére *Experimentálneho štúdia* Slovenského rozhlasu v Bratislave. Nevieme, čo tomuto štúdiu (svojho času premenovanému na *Elektroakustické štúdio* „dobrodejcami“, ktorí sa báli slova „experiment“ tak, ako sa dospelý čert bojí kvapôčky svätenej vody) priali rozprávkové sudičky pri jeho zrode, ale ak popri iných želaniach tu bolo aj želanie zrodu rozhlasových osobností – sudičky, vďaka! Splnilo sa. Ak Milan Rúfus v uvedenom dvojverší neprosí o „milosť slov“, lež o „milosť očí“ – teda milosť vidieť, milosť byť schopný nadchnúť ostatných elánom, zanietiť, nakaziť tvorivým zaujatím, permanentným úsilím o zvyšovanie odbornosti a profesionality nielen minimálny kolektív „kmeňových

príslušníkov“ Elektroakustického či Experimentálneho štúdia, ale aj rad autorov, režisérov, zvukových majstrov z iných oddelení a zjednotiť ich v neopakovateľnej tvorivej atmosfére, jeho prosba k Múze bola na teritóriu Experimentálneho štúdia vyslyšaná a za tridsiatku rokov priniesla bohatú úrodu, ktorej plody sú vyhľadávané i na zahraničných stoloch.

Neprirodí mi hodnotiť jednotlivé tvorivé činy Experimentálneho štúdia v oblasti elektroakustickej hudby, na to sú povolanejší; napokon rad úvah na túto tému odznel i v priebehu večera *Hudba pod ľadom* (17. júna 1995) na XIV festivale pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry v Piešťanoch.² Sústreďme sa predovšetkým na tie okamihy, keď sa v priesečníku vlastných špecifik stretáva sila slova a moc hudby, aby vytvorili bytostne rozhlasový artefakt, a všimneme si, ako sa táto skutočnosť