

kovou elektronickou hudbu dokážou len Japonci..."; samozrejme ho chlapci z Plzne informovali, že skladba vznikla na Slovensku.

Podobné techniky realizácie sme zaviedli do folklóru. Invenční bardí ľudovej hudby – Svätozár Stračina, Tadeáš Salva a Ivan Dubecký zbierajú pre náš rozhlas ceny v bienále Grand Prix de Music de Folclorique Radio Bratislava a vytvárajú zlatý fond komponovanej štylizovanej ľudovej hudby s využitím súčasných technológií a realizačných prostriedkov. V roku 1972 touto technikou točili dlhohrajúce platne Collegium Musicum (Convergence, Zelená pošta apod.) vo „Vládnej budove“ a hlavne v Štúdiu 1 na „leninke“. Prepojenie s Experimentálnym štúdiom, kde bola réžia a mixážne pracovisko, zabezpečujeme tlstými niekoľko pramennými káblami cez rozhlasový dvor.

Realizácia a technické poznatky z elektroakustickej hudby okrem vytvorenia osobitej bratislavskej realizačnej školy, uznávanej i za hranicami, priniesli pokrok i do tvorby slovesných umeleckých diel – konkrétne rozhlasovej hry a literárnych programov. I tu zavádzame techniku záznamu na viacstopový (postupne 4, 8, 16 stopový) švajčiarsky magnetofón zn. Studer. Využívame nielen možnosť synchronného play-backu na stopy umiestnené pod sebou, a tak súčasné znenie viacerých vrstiev na časovej ose. Formou čiastkových záznamov vytvárame zvukovú mozaiku. Kamienok ku kamienku. V zostrihu relácie kladíme na jednu dvojicu stôp slovo, na ďalšiu hudbu, na ďalšiu ruchy, na ďalšiu efektovo upravené slovo alebo hudbu atd., atd., podľa potreby a samozrejme možností. Toto v príslušnom dynamickom pomere zmiešame. Metóda je zavedená do činoherných réžií – vybavených z tohoto titulu viacstopovými magnetofónmi s palcovými (8 stop) alebo dvojpalcovými (16 stop) pásmi. Stereofonická technológia na činoherných pracoviskách a v hudobných štúdiách je tak postupne budovaná od polovice sedemdesiatych rokov.

V osemdesiatych rokoch a ďalej v novej rozhlasovej budove je u nás spôsob viackanálového snímania považovaný za štandardný. Na celoštátnych Seminároch o stereofónii (spravidla v Plzni – ČR) vedieme polemiky s pražskými majstrami zvuku. Naše ukážky tvorby však viac fascinovali programových pracovníkov českých rozhlasov. Asi rok, alebo dva realizujeme pre vysielanie Československého rozhlasu v Prahe ukážky stereofonické tvorby s prednáškami. I keď Praha mala prvenstvo v realizácii stera, tak môžeme povedať, že u nás dosiahla stereofónia širší vývin a invenčný vklad. Vďaka odborným seminárom a prednáškam v Bratislave, Banskej Bystrici, Moravanoch, Kočovciach, Košiciach atd. máme na Slovensku i veľmi dobré autorské zázemie. Mnohé tituly pre dramaturgiu hier pre deti, dospelých a v neposlednom rade literárnu redakciu sú písané výlučne pre stereofonický príjem, venujeme sa technicko-realizačným scenárom.

Ak som skočil na osemdesiate roky, dovoľte mi, vrátiť sa ku kvadrofónii. V praktickom vysielacom procese táto forma nemala uplatnenie – modifikovaná stereoverzia týchto nahrávok sa však dostala k poslucháčovi tradičnou cestou a konštatovali sme, že takáto nahrávka nás oslovovala svojou hĺbkou a priestorovou hĺbkou. V hudobnej tvorbe je prvou skladbou Ortogenezis Jozefa Malovca. Nasledujú skladby Petra Kolmana, Ivana Paríka, Ladislava Kupkoviča, Mira Bázlika a ďalších. V slovesnej tvorbe je to kvadrofonické pásmo Vyznanie režiséra Vladimíra Ruska k výročiu oslobodenia Česko-

slovenskej republiky (1975) a neskôr Lermontovov Demon (1980) v úprave a rézii Viktora Lukáča a Bradburyho Vietor (1993) v úprave a rézii Vladimíra Ruska mladšieho. Odposluchy hudobnej kvadrofónie sme realizovali na koncertoch, festivaloch elektroakustickej tvorby (rozhlas v spolupráci s BHS, Zväzom hudobných skladateľov, IFEM, CCEM) a pod. Slovesnú kvadrofóniu demonštrujeme pri rôznych príležitostiach, akou je aj Festival pôvodnej rozhlasovej hry v Piešťanoch. Poslucháčsky priestor bol vo vnútri štvorca, v ktorého vrcholoch boli umiestnené reproduktory natočené do jeho stredu. V priesečníku reproduktorových spojov bol tiež optimálny akustický vnem. Tak voľajako je mi smutno, že už dlhšie sme nerealizovali žiadnu hudobnú či slovesnú premiéru dramatickej kvadrokompozície. Koncerty našej i zahraničnej kvadrofonickej hudby prezentuje naše štúdio zásluhou súčasného vedúceho Ing. Juraja Ďuriša i v súčasnosti so značným záujmom verejnosti.

Rok 1985 je prechodom z rozhlasových štúdií na Zochovej ul. a Leninovom nám. do novej rozhlasovej budovy na Mýtnej ulici. Čaká nás tu technológia firmy TESLA Elektroakustika Bratislava (režirovacie stoly, prepájače apod.) a efektové zariadenia, upravovače modulácie (Audio Design, Klark, NTP, EMT), mikrofóny (AKG, Neumann, Shure apod.) a odposluchové monitory zahraničnej produkcie (JBL, SODY). Žiaľ, z dôvodu niekoľkoročného oneskorenia odovzdania budovy (pôvodný termín bol okolo roku 1975) bola niektorá technológia viac menej amortizovaná. Štúdiová, prenosová i vysielacia technika dostáva nový rozmer. Rozhlas mal napr. konečne špeciálne Koncertné štúdio pre nahrávanie veľkých hudobných telies vo svojich priestoroch.

Ešte k upravovačom modulácie a korektorom frekvenčného spektra. Používali sa a používajú sa v rozhlase na všetkých pracoviskách realizácie od výroby, cez prenosové technické práce až po vysielanie. Spočiatku to boli jednoduché frekvenčné filtre a korektory, ktoré zdôrazňovali alebo potlačali niektorú časť spektra spracovaného signálu. Možno ich prirovnať k rozhlasovým samaritánom, ktorí nás zbavujú šumu, brumu, a niektorých ďalších rozhlasových akustických „hygienických nečistôt“, postupne nadobúdajú ďalší význam ako som sa zmienil vyššie a zasahujú do efektových úprav vo farbe a výške použitého zvukového materiálu. Z klasických analógových sa etablujú až po multifunkčné digitálne procesory so širokospektrálnym použitím, dnes už takmer bežným. Vyrovnávajú dynamiku zvuku, upravujú akustiku od exteriérového zvuku po rôzne charakteristiky uzavretých priestorov – miestnosti, sály a chrámy, lokalizujú, posúvajú zvuk na stereofonické báze tak, že nám môže znieť i od chrbta. Výpočet ich typov a značiek presahuje tento stručný historický prehľad. Nebolo ďaleko k syntezátorom. Slovenský rozhlas sa môže popýšiť novátorským zavádzaním týchto prístrojov využívaných nielen v hudobnej produkcii. Spomeniem Subharchord (1969) z vtedajšej NDR, poloautomatický syntetizátor ARP 2500 (1972), Sampler Kurzweil 250 (1985), kde je možné vložiť akýkoľvek zvuk a tento ovládať klaviatúrou prístroja v rôznych parametroch. Podobne, modernejšie syntetizátory Roland, Korg, Yamaha sú dnes bežne k dispozícii v činoherných i hudobných pracoviskách v novom rozhlasovom stredisku.

A už sme pri digitálnej technike súčasnosti. Pracoviská na všetkých stupňoch zasiahla táto expanzia. Samozrejme každé má špecifickú technológiu. Systémy

nahrávania na Mini disc v spravodajstve a publicistike, digitálne „nožničky“ na systémoch Dalet, Peak, Pro Tools, Sonic Solution, Wave Lab, Sound Designer, atd., až po digitálne transkontinentálne prenosy cez satelit, internetové rádio (ktoré už možno považovať za rozbehnuté) atd. – prinášajú neustály vývojový pohyb, ktorý treba rozumne a ekonomicky ovládať, hlavne pokiaľ ide o technologické systémy.

Pristúpme k súčasnému, už všeobecne známemu stavu technickej realizácie programu ako k prvému základnému kameňu tvorby. I tu už je zavedené nahrávanie pomocou digitálnych mixážnych stolov, počítačov, so záznamom na digitálnu pamäť, s využitím CD-R, CD-RW, MP3, CD-DVD atd. V našich čínoherných réžiiach bola digitálna technológia zavedená koncom deväťdesiatych rokov. Vznikajú nahrávky rôznych systémov priestorového zvuku. V rozhlase prebieha dlhotrvajúca akcia obnovy a revitalizácie starých nahrávok, ktoré kvalitou magnetofónového pásu a kvalitou záznamu nevyhovujú dnešným požiadavkám na vysielací prenos. Kto by pred pár rokmi tušil, že našim verným spoločníkom pri spracovaní zvukového záznamu bude malá počítačová myška. Kliknutím na obrazovku virtuálneho strihového listu robíme zásahy, ktoré u analógu predstavovali značnú časovú požiadavku. Ale realizácia ako napr. klasická s použitím šesťnáststopového magnetofónu z dôvodu nepreberných možností rozmanitých úprav, rôznych parametrov (dynamika, lokalizácia na báze, korekcie, dozvuk a efekty), ktoré ovládame. Samozrejme, vzhľadom na pokrok v tejto oblasti možno i tu očakávať stály pokrok. Vystupuje tu i otázka optimálnosti, ako konečne vo všeobecnosti pri použití automatizovaného záznamu, kde máme možnosť doneko-

nečna opravovať výsledný tvar mixáže. Z dôvodu individuálnej posadnutosti tvorcov je veľkým pokušením tento čas predlžovať. I tu platí to známe – v najlepšom prestat – ale čo je možné považovať za najlepšie pri realizačnej kreativite?

Čo na záver tohto príspevku k dejinám rozhlasovej techniky? Je to len stručný pohľad na technický vývoj rozhlasu u nás. Pamätám si na veľké, čierne, okrúhle gombíky na časom zabudnutom prevádzkovom pulte najstaršej réžie v koncertnej (teraz Moyzesovej) sále. Boli tri a dynamika zvuku bola podriadená práci technika „otváraním a zatváraním“ modulačnej cesty v smere a proti smeru hodinových ručičiek. Ešte po štyridsiatich rokoch sa mechanizmus pohyboval ako po masle, jemne skokové stupne, ktoré ruka registrovala, len tichučko priadli. Stôl mal vnútri veľké elektrónky zosilňovačov a napájacích zdrojov. Škoda, že tento pult – vraj bol prvý a dlho jediný na Slovensku – sa nezachoval. Žiaľ, likvidácia toho, čo doslúžilo, bola (a bohužiaľ často je i teraz) považovaná za pokrokovosť. Tak sme ani nepostrehli, že niečo, okolo čoho sme my, majstri zvuku, chodili po špičkách, v snahe neuraziť majestat priekopníkov – na tú dobu úžasného výtvoru – je preč. Zatiaľ totiž okolo „býžal čas a nám unikly souvislosti“ (ako vravel Jiří Suchý). Škoda, že sa nezachovali technologické zariadenia, ktoré sme používali. Rozhlas nemá dosiaľ svoje múzeum. Izba tradícií, v ktorej voľakedy vojvodii basrelief so sovietskym samopalom, ho nikdy nemohla suplovať. Teší ma, že tí, ktorí sa pred osemdesiatimi rokmi zaslúžili o rozvoj vysielania na Slovensku, patrili prevažne k technickým profesiám. Treba ale vysloviť uznanie všetkým, ktorí dokázali priviesť našu rozhlasovú techniku na dnešnú vysokú úroveň.

ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

Mgr. Ondřej Černý

Tvůrčí skupina elévů – rozhlasové pouto na celý život

Když člověku pomyslně teče do bot, snaží se chytat jakéhokoliv stébla. I mně se to samozřejmě nejednou stalo, ale k jednomu stéblu mám opravdu silný vztah. Když jsem před časem seděl při závěrečných státnicích před zkušební komisí a zdálo se, že naše pohledy na výklad některých otázek nejsou zcela kompatibilní, osvitil mě snad duch rozhlasový a na mysl mi přivedl Tvůrčí skupinu elévů. Abych to neprotahoval – i krátké expozé o alchymistické rozhlasové dílně mi pomohlo a umožnilo věnovat se práci pro Český rozhlas naplno.

Před pár týdny začala vysílat nejmladší ze stanic Českého rozhlasu, téměř už legendami opředená „čtyřka“, pojmenovaná jako Rádio Wave. Do éteru zní ještě příliš krátce na to, aby bylo možné hodnotit jak úspěšný tento projekt je nebo bude a jestli naplní ambice, které do něj mnoho lidí projektuje. Za sebe bych skupince lidí kolem šéfredaktora Ladislava Kylara přál, aby se jim mladé posluchače ve věkové kategorii 15 až 25 let oslovit podařilo, protože by to znamenalo, že se Český rozhlas konečně těmito lidem dostal do zorného úhlu pohledu, o čemž se dosud dalo velmi úspěšně pochybovat. A i když jde o stanici pro mladé, která s sebou nese takové atributy, že má být free, pohodová, uvolněná, prostě jakýmsi způsobem nastavující zrcadlo svým posluchačům, neměli by lidé, kteří tvoří a prezentují její program zapomínat na jeden z mnoha imperativů (nejenom) rozhlasové práce – pokoru.

Pro mnohé z nás, kteří jsme první rozhlasové krůčky dělali v Tvůrčí skupině elévů, je společný určitý iniciační rituál. Zakouřená místnost a v ní za stolem sedící tehdejší šéfka Miluše Tikalová. Každého z noviců si při vstupním pohovoru pořádně „proklepla“, takže dotyčný měl při odchodu z tohoto úvodního setkání pouze dvě možnosti – buď to okamžitě vzdát a nebo se pokusit zjistit, nakolik jsou pravdivá slova o tom, že „dělat rádio“ je opravdu tak (nejen časově) náročné, vyžadující kromě ochoty na sobě pracovat také tvůrčí přístup k zadávaným (zpočátku malým) úkolům. Ty by ovšem nezvládl bez základního technického školení, jak se vlastně zvuk do rozhlasového přijímače dostane. Zvlášť při velmi chladných dnech si vzpomínám, jaké to bylo, když nás nováčky zvukový mág Tomáš Gsöllhofer poprvé vyslal do ulic, ať natočíme svou první cvičnou anketu. Člověku to zprvu přišlo hodně nezvyklé, přeci jenom to nikdy před tím nedělal, ale posléze se ze zadaného úkolu stala výzva. Výzva dokázat, že to člověk zvládne. Nepominula ostatně ani s první natočenou a sestříhanou anketou. Člověk se na nich neustále učil jak zvuky správně sestříhat a zařadit za sebe, aby vznikl zajímavý různorodý celek, který posluchači vydrží poslouchat. Rádci nám při těchto krůčcích byli (a mnohým z nás stále jsou) zvukoví mistři Jitka Borkovcová a Tomáš Zikmund. Oba zkušenost sama. Kdo si chce nechat poradit a je ochotný naslouchat, hledal by těžko někoho lepšího. A když se snad člověku přesto nedaří, stále nemusí zoufat. Stačí se zastavit a promluvit s dobrou duší Tvůrčí skupiny elévů Alenou Tempírovou. Ta pro „svě ovecky“ ve skupině má úsměv a čas vždycky.

Může se to zdát neuvěřitelné, ale tato malá rozhlasová laboratoř, tato školka pro nové rozhlasáky, je skutečně už déle než 10 let ideálním místem pro ty, kteří chtějí se slavnou institucí, jejíž historie přesahuje 80 let, spojit své další pracovní osudy. Když totiž projdete jako začátečník Tvůrčí skupinou elévů, máte neodbytný pocit, že něco dlužíte. Nejen rozhlasu jako takovému, ale především oněm zmíněným lidem, kteří si s vámi dali tu práci, a předali vám svoje vlastní, mnoha lety prověřené zkušenosti o rozhlasovém řemesle. Citíte pak jakýsi morální závazek, že tyto lidi nechcete zklamat. Chcete ukázat i dalším lidem v rádiu, že stejně jako je prestižní chodit v dětství do Dismanova rozhlasového souboru, podobně tomu je i se zkušenostmi z Tvůrčí skupiny elévů. Ostatně stačí se podívat na jména, která skupinou prošla a dnes jsou velmi výraznými hlasy jednotlivých stanic Českého rozhlasu. Když se tím člověk jen namátkou probere, tak na ČRo 1 – Radiožurnál objeví Nadu Bělovskou, Alžbětu Havlovou, Ondřeje Kubalu, Františka Lutonského nebo Petru Steinerovou, na ČRo 2 – Praha například Kateřinu Ondřejovou nebo Jiřího Kokmotose, na ČRo 3 – Vltava Kateřinu Dolenskou, Jarku Haladovou, Kateřinu Rathouskou a mnoho dalších, spojených například s velmi populární Čajovnou.

Český rozhlas 4 – Rádio Wave tvoří personálně skoro z poloviny lidé, kteří tvůrčí skupinou prošli. Stačí jen zmínit, že i šéfredaktor Ladislav Kylař nebo hudební dramaturgyně Markéta Pešková si svá rozhlasová učednická léta „odkroutil“ ve skupině založené Miluší Tikalovou. A právě na Wavu je zatím nejvíce slyšet rozdíl mezi těmi, kteří rozhlasovou školku absolvovali, a těmi, kteří do vysílání skočili rovnýma nohama. Je sice snadné si myslet, že mluvit je jedna ze základních lidských kompetencí, a tedy že mluvit ve vysílání by pro člověka bez řečových vad neměl být žádný problém, ale bohužel tomu tak úplně není. Luxus v podobě hlasových školení, které v Tvůrčí skupině elévů vedou uznávaní lektori a učitelé Zdena Fleglová a Libor Vacek nebo renomovaný režisér Jaroslav Kodeš, je totiž pro všechny, kteří jimi v elévké skupině prošli nevyčísitelnou komparativní výhodou. Ono je prostě v instituci, která dbá na určitou jazykovou kulturu slyšet, kdo jazykovým proškolením prošel a kdo ne. A člověku, který je na určitý jazykový standard zvyklý, projev velmi vzdálený tomu, co obvykle slychá, vadí. Určitě se s tím dá něco dělat. Potřeba je k tomu ale ona už výše zmiňovaná pokora. A pokud se tým Wavu chce zlepšovat, neměl by váhat – v Tvůrčí skupině elévů, v současnosti vedené Tomášem Zikmundem a Alenou Tempírovou, jim určitě rádi poradí, jak na to. Víím, co píšou – já sám k nim pro rady chodím neustále.

Autor je redaktor domácí redakce ČRo 1 – Radiožurnál, moderátor pořadů Co bude hýbat Českem a Rozhovor na konci týdne na Rádiu Česko, spolupracovník pořadu Názory a argumenty vysílaného na ČRo 6 a absolvent oboru Mediální studia na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy, odchovanec Tvůrčí skupiny elévů

Jan Halas

Starší pořady pouze pro pamětníky?

V literární redakci Českého rozhlasu 3 – Vltava pracuji sedmnáctým rokem a mezi mé povinnosti patří i sestavování čtvrtletních vysílacích plánů. Z programových i ekonomických důvodů do těchto plánů zařazují premiéry i reprízy a musím tedy zvažovat, který pořad je ještě reprízovatelný a který už ne. Tento problém je docela zajímavý a má mnoho aspektů. Otázka tedy zní: jak rychle stárnou rozhlasové literární pořady? Následují pak četné podotázky spojené s faktory, které se na stárnutí rozhlasových slovesných artefaktů podílejí. Jsem spíš praktik než teoretik, proto se předem omlouvám, že moje malé zamyšlení nebude asi příliš soustavné, a to nemluvím ani o nutně subjektivním pohledu. Zdůrazňuji subjektivnost proto, že je zřejmé, že jinak se na celý problém bude dívat dvaceti- třicetiletý posluchač a jinak šedesátiletý, celoživotně rozhlasu upsaný profesionál.

Jak jsem už naznačil v úvodu, faktorů podílejících se na stárnutí pořadů je mnoho. Na prvním místě je nutné jmenovat rozhlasovou techniku. Její nedokonalost zhruba v prvních třech desetiletích rozhlasového vysílání silně omezuje použití těchto starých nahrávek. Tyto staré záznamy lze samozřejmě použít jen jako vzácné dokumenty; samostatně, bez komentáře, jsou však nepoužitelné. Druhým důležitým a také omezujícím faktorem je estetika rozhlasové umělecké tvorby, která prošla poměrně rychlým a převratným vývojem. Ta začíná přípravou textu, která má jiné zákonitosti než příprava textu pro lisk, pokračuje změnou herecké interpretace z jevištního patosu do mikrofonní komornosti, prací se zvukem atd., atd. Třetím, silně omezujícím faktorem je pak ideová (nebo spíše ideologická) náplň pořadů. Musíme si uvědomit, že rozhlas, stejně jako celá naše společnost, žil padesát let v nesvobodě, která však, k velkému prospěchu rozhlasové umělecké tvorby, měla i svá jasnější období.

Nejstarší stále vysílatelné rozhlasové literární pořady pocházejí tedy z padesátých let. Zvuková úroveň pořadů z této doby má samozřejmě své nedostatky, je však akceptovatelná. Režiséři té doby, zejména trojice Bezdiček, Pražský, Jareš má nehynoucí zásluhy na stvoření nové umělecké profese – rozhlasovém herectví. A i v svírajícím krunýři padesátých let se našly skulinky pro vznik dosud živé tvorby. Jako příklad lze uvést četby Bylo nás pět (v interpretaci Františka Filipovského), Babička (Růžena Nasková), Dobrý člověk ještě žije (Zdeněk Štěpánek), Osudy dobrého vojáka Švejka (Jan Pivec). Již v druhé polovině padesátých a v šedesátých letech nastoupila silná generace rozhlasových režisérů, svou kvalitou dosud nepřekonaná – Josef Červinka, Jiří Horčíčka, Josef Henke, Josef Melč, Ludvík Pompe, Jiří Roll, Josef Svátek, Karel Weinlich, Jan Fuchs, Oldřich Hoblík, Jiří Nosek, Alena Adamcová, Jana Bezdičková, Olga Valentová, Petr Adler, Vladimír Tomeš atd.. Jistě jsem někoho vynechal. Šedesátá léta byla zcela objektivně a naprosto jednoznačně zlatou erou rozhlasového uměleckého vysílání a se shora

uvedenými jmény se dodnes můžeme ve vysílání setkávat. Začátek sedmdesátých let nevěstil nic dobrého. Zpočátku se dokonce zdálo, že nezůstane kámen na kameni a vše se zhroutí. Autoři nesměli (alespoň pod svým jménem) psát, většina herců nesměla vstoupit do rozhlasových studií, s Josefem Henkem a Janem Fuchsem byl rozváznán pracovní poměr, Jiří Horčíčka nesměl točit hry atd., atd. Tato „doba ledová“ však nastěti netrvala příliš dlouho a začalo se velice pozvolna oteplovat. Vynikající herci se začali vracet do rozhlasových studií, což bylo provázáno jistým paradoxem. Například na obsazení Karla Högra, Radovana Lukavského nebo Ludka Munzara nemohli normální režiséři zpočátku ani pomyslet. Josef Hajdučík je však zvat mohl a tito virtuózy rozhlasového mikrofonu pak mohli eliminovat jeho režisérskou nedostatečnost. Dlužno však spravedlivě podotknout, že díky tomu se postupně dveře rozhlasových studií stále více otevíraly. Trochu jsem odbočil do historického vzpomínání, ale chtěl jsem tím ujasnit, proč mnohé pořady i z těch nejtisněvějších let jsou dosud reprízovatelné.

Docela zajímavý je fakt, že jsem dosud hovořil vyhradně o rozhlasových převodech umělecké prózy, nikoli o poezii. Její rozhlasová interpretace, zdá se, stárne rychleji než interpretace prózy. Domnívám se, že jde o obecnější, nikoli specificky rozhlasový jev. Patetická deklamace, dříve naprosto běžná na pódiu i v rozhlase, zní dnes nepříjemně a v mnoha případech až směšně. Jako příklad mohu uvést Zdeňka Štěpánka. Jako interpret próz zní dodnes skvěle, na jeho recitátorském umění se však již podepsal zub času. Není sám, i někteří jeho mladší kolegové jsou na tom stejně. Nejde při tom jen o rozdílnou interpretaci poezie klasické a současné. I klasická poezie se dnes musí interpretovat jinak než, dejme tomu, před třiceti lety.

Krátce bych se ještě chtěl zmínit o zajímavém jevu. Rozhlasové tvůrce vždy lákal experiment. Vznikaly tedy nejrůznější avantgardně znějící experimentální pořady, záměrně bořící dosavadní konvence. Takto koncipované relace, s podivem, stárnou nejrychleji. Tím nechci říci, že by se na pořady podobného typu mělo rezignovat, naopak. Takové relace nenápadně posouvají vývoj rozhlasového umění, všelicos jde na nich vyzkoušet, to dobré pak používat dál. Modernost a módnost mají však často těžko rozeznatelnou hranici a móda, jak známo, stárne velice rychle.

Bylo by možná dobré, kdyby se někdo povolnější chtěl zabývat srovnáním stárnutí auditivních a vizuálních uměleckých děl. Zdá se mi totiž, že ta vizuální, tedy zejména filmy, stárnou rychleji než díla rozhlasová. Z toho důvodu také ve své praxi nerozlišuji mezi pořady „pro pamětníky“ a pořady běžnými. Než zařadím do vysílání třeba čtyřicet let starý pořad, musím být přesvědčen, že nebuze znít směšně ani současnému dorostenci. To v případě filmu zcela jistě nejde. Možná, že se mýlím úměrně s přibývajícím věkem, proto také využívám někoho povolnějšího a hlavně mladšího.

Mgr. Andrea Hanáčková

Metodologické a estetické aspekty teoretických úvah o českém rozhlasovém dokumentu a feature po roce 1989

Na otázku existuje-li rozhlasová teorie, odpovídá v roce 1964 Jan Lopatka kondicionálně a tezí, že nikoli¹⁾. Ovšemže hlavně proto, aby vzápětí na několika stránkách dokázal, že o rozhlase se teoreticky uvažovat dá a má. Jak to vypadá v současnosti? Soustavnou studijní práci na poli rozhlasové teorie momentálně nevyvíjí žádné pracoviště, systematicky se jí nevěnuje nikdo z rozhlasových teoretiků. Formou jednotlivých sond do problematiky se snaží tuto roli suplovat Sdružení pro rozhlasovou tvorbu řadou seminářů, pravidelnými i příležitostnými sborníky a studiiemi v tomto periodiku.

Ve fázi sběru materiálu, přípravných studií, průběžných konzultací a zjišťování nových skutečností metodou „oral history“ k doktorandské práci na téma *Český rozhlasový dokument a feature (1990–2005)* proto zveřejňuji tímto textem směr svých úvah v oblasti metodologie a estetiky, způsob, jak se autorsky „probíjím ke skutečnosti“, budu-li parafrázovat úvahy Jana Mukařovského o předních úkolech umělců, teoretiků a kritiků v dnešní době (rozuměj rok 1938, příhodně vztáhní k dnešku).

1.

Rozpaky, které v českém jazykovém prostředí odjakživa slovo „feature“²⁾ vzbuzuje, jsou nepochybně jednou z hlavních příčin, proč tento pojem u nás nezdomácněl. Historický vývoj pojmu dlouho vedl feature v patrnosti především v těsném sousedství žánru pásma. Minimálně posledních třicet let je však ve světě vnímán feature jako jednoznačně publicistický žánr a ocitá se tak blíže rozhlasovému dokumentu. Jeho současnou podobu reprezentují každoroční konference sdružení The International Feature Conference a mezinárodní soutěže. V Čechách však je to slovo jakoby zakleto. Nejpregnantněji vyjádřil neobratné přešlapování kolem záhadného pojmu Václav Jamek v úvaze *Pryč s příčurami!*:

„Kulturně civilizační výtvoři pocházející z anglosaského světa měly by zřejmě být přejímány i s anglickými jmény. Naposledy zaujali toto mystické stanovisko naši rozhlasoví novináři, když se nás snažili přesvědčit, že v našem stávajícím uměnovědném pojmosloví není výrazu, jenž by mohl postihnout jedinečnou podstatu žánru žádajícího si tedy i v češtině nést původní jméno feature. Nový publicistický žánr je ovšem tak převratně esoterický, že jeho hlasatel jej nedovede česky nejen pojmenovat, ale ani definovat. A v torn je jádro problému: jasné vymezení jevu umožní zpravidla najít pro něj i jméno.“³⁾

V současné době je naopak žádoucí přestat vymýšlet specifická česká pojmenování, pokoušet se znovu potisící redefinovat žánr, který je zde od roku 1929. Feature se v Československém a později v Českém rozhlase nikdy nepřestal natáčet, jakkoli nebyl takto označován. Žánr sám ovšem vymizet nemohl, protože používá prostředky rozhlasu nejvlastnější. Fakt, že se pojmenování nejprogresivnějšího rozhlasového útvaru neujalo ani po roce 1990, svědčí o přetrvávajících vágních před-

stavách, spojených se subjektivním náhledem jednotlivých tvůrců na žánrová rozlišení, feature nevyjímajíc. Přes několik fundovaných pokusů pojem vymežit a definovat, dostává se i nejrenomovanější český odborník na tento žánr dr. Josef Branžovský v závěrečných shrnutích k velmi nejasnému pojmu „making“ - „tvůrčí proces, jímž se převádí obsah v rozhlasovou tvorbu“⁴⁾. Branžovský pojem dále rozvíjí jako „míru námětového objevitelství a stupeň přetváření fakticity v tvar, tradičnosti či novátorství“. Přiznává, že „míra onoho „makingu“ je věcí subjektivního hodnocení“, takže nikdy nebude možné vést jasnou hranici mezi feature a ostatními rozhlasovými žánry⁵⁾.

Za nejvýstižnější a jako výchozí pro všechny budoucí úvahy považuji tedy definici Zdeňka Boučka z roku 1992: „Feature ve své dnešní podobě... je zvukově nepaditý, příběhem či stavbou vyklenutý, ve struktuře zpravidla dynamický, často polyfonní, citlivě vyvážený a vždy plně autentický výsostně rozhlasový tvar v trvání od 15 až po 50 minut.“⁶⁾

Při vědomí neustáleného užívání pojmu budu tedy v následujícím textu psát o feature ve smyslu předchozí definice. Ta nevynechává explicitně kvalitativní kritéria, jsou v něm však latentně přítomna ve zvýraznění maximální zvukovosti a rozhlasovosti. Kvalitativní kritérium by nemělo být podstatou žádné definice, je však jakousi českou specialitou hovořit o feature jako o výsostně kvalitní produkci, jakkoli nutně existují i průměrné a špatné feature.

Nenacházím tedy přesnější pojmenování cesty, jak z tohoto zrádného pojmoslovného močálu ven, než jak ji už na počátku čtyřicátých let vyznačil Jan Mukařovský: „Poznání díla buduje se ne na nezachytitelném duševním stavu, z kterého dílo vzešlo nebo ke kterému dává podnět, ale na objektivní výstavbě díla, určene k tomu, aby navozovala estetický postoj v každém, kdo je schopen umělecké dílo chápat jako právě umělecký výtvor.“⁷⁾

2.

V metodologii bychom zřejmě vystačili s cestou, kterou naznačil Jan Lopatka již v polovině 60. let⁸⁾. Vyznačuje metodologii jako „zásadní hledání, určování myslitelných cest na základě soudobého stavu myšlení“ a badatelské problémy rozděljuje do čtyř skupin. O jedné z nich – nutnosti přesného pojmosloví a s ní souvisící možnosti verifikace jednotlivých hypotéz, vyplývajících z přesných analýz jednotlivých pořadů, již byla zmínka. Pro dobré vědomí kontextu, výlučnosti, či naopak průměrnosti konkrétní rozhlasové práce je nutný vyvážený vztah induktivních a deduktivních postupů i to, čemu Lopatka říká „poučená empiričnost“. S tím souvisí otázka výběru materiálu. Za zásadní osobně považují požadavek metodologické komplexnosti, pro niž Lopatka nachází důvod „v různorodosti materiálu, který je východiskem rozhlasové teorie: literatura, hudba, publicistika, rozhlasové herectví, problémy rozhlasového zvuku a další“. Nyní jsme o čtyřicet let dále: text byl pub-

likován v roce 1964. Lopatkův výčet by tedy mohl pokračovat a rozšířit výchozí materiál pro teoretické reflexe současného rozhlasu též o pojmy z oblasti filmu, informatiky, nových médií, videa, internetu, ars acustiky, interdisciplinárních studií.

Pro potřeby tohoto textu nahlédněme třeba jen k filmologům, jejichž metodologie patří k nejprogressivnějším. Lze ji s nutnými modifikacemi aplikovat na historické a teoretické bádání o rozhlasu?

Požadavek Tonyho Benetta, jak ho připomíná ve své studii Barbara Klingerová⁹⁾, studovat „všechno, co o textu bylo napsáno, všechno, co bylo v souvislosti s ním shromážděno a co je k němu nyní připojeno“, je v kontextu české rozhlasové historie a našeho předmětu zkoumání dobře splnitelný. Pojem feature se v české rozhlasové kritice objevuje v padesátých letech a z rozhlasové terminologie už nikdy nevymizí. Oproti jiným výrazům se však bude následujících padesát let objevovat v tisku jen sporadicky. Úvahy o něm je třeba zakotvit v dlouhodobém politickém, společenském a kulturním historickém kontextu. Aktuálnější než divadelní, filmová či literární tvorba totiž rozhlasová praxe přináší reflexi současného dění, specifické vnímání času, který rozhodujícím způsobem rytmizuje mediální každodennost. Základní otázky sociální historie, jak je zformulovali Robert C. Allen a Douglas Gomery pro film¹⁰⁾, jsou tedy v úplnosti aplikovatelné na rozhlas, úžeji i na feature. Z naznačených odpovědí je zároveň zřejmá širší zkoumaného problému.

Tedy:

- kdo natáčí feature a proč? – Tvůrci, pokoušející se barvitěji, osobitěji a někdy i v přímé konfrontaci s dobrou estetickou normou, platnou především pro všechny aplikace rozhlasového pásma, zobrazovat realitu výsostně rozhlasovými prostředky, pravdivě a přitom s výrazným autorským pohledem, se „základní otevřeností vůči tématu“, „jednotlivými myšlenkami“ a s vědomím, že feature je především „záležitostí vnitřního postoje k tématu“ (Zdeněk Bouček v citacích Helmuta Kopetzkeho a Leonhardta P. Brauna),¹¹⁾
- kdo poslouchá feature, jak a proč? – Otázky recepce jsou v rozhlasové historii dobře zpracovány v oblasti denního vysílání, popularizačních a kontaktních pořadů. V době neexistence, případně malého rozšíření televize měl rozhlas nezastupitelné místo. Feature zhruba do poloviny 60. let plnil především funkci originálního popularizátora vědy a důležitou funkci vzdělávací. Nutno ovšem připomenout, že právě v této době název žánru vymizel z češtiny téměř definitivně. V posledním desetiletí dvacátého století a v současné době se recepce feature stala záležitostí úzkého okruhu lidí, kteří si pořady takto označené vyhledávají ve speciálních vysílacích časech a na specializovaných webových stránkách,
- co se nabízí k poslechu, jak a proč? – V případě špičkových feature nejen devadesátých let šlo vždy o kontroverzní umělecká díla, stavící se mimo ideový a ideologický mainstream. V nejlepších opusech reagoval žánr na ožehavé politicko-společenské otázky doby a nabízel osobitý náhled na problematiku (např. koprodukční feature Helmuta Kopetzkyho *Byl jsem taky Bitšén*, 1994). Logicky tedy u feature často docházelo a dodnes dochází k reinterpretacím a posunům implikovaných významů (nejnověji můžeme tento jev pozorovat např. u dokumentárního cyklu *ISMY po česku*, podobný jev nastal při vysílání cyklu

Střepiny (Bronislava Janečková, 2000), ještě dříve například feature *Stát pasákem* (Zdeněk Bouček – Tomáš Gregor, 1995). Zároveň se většinou jedná o kompozičně složitý, posluchačsky náročný útvar, vyžadující vnímavou percepci, srovnatelnou s poslechem rozhlasové hry,

- jak jsou feature hodnoceny, kým a proč? – Fundovaná rozhlasová kritika žánru rozhlasový dokument a feature ve smyslu aktuální reflexe odvysíláních pořadů u nás v současné době absentuje. Odbornou supervizi českému feature nejčastěji v konfrontaci se zahraničím zajistily studie Josefa Branžovského, později články Zdeňka Boučka. Kromě specificky českého žánru „her faktů“ můžeme ještě najít z doby před rokem 1989 ohlasy na rozhlasový žánr, který sice kompozičně odpovídal feature, ale nebyl tak označován – rozhlasové kompozice. Odborné diskuse o feature tedy většinou probíhají pouze při setkání rozhlasových tvůrců u nás nebo v zahraničí,
- jaké jsou vztahy mezi rozhlasem jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi? – I takto položená otázka je relevantní ve vztahu k feature, budeme-li na žánr pohlížet jako na nejsoučasnější odraz reality, jako na kontextuální pokus zaznamenat událost, jev, osobnost ve vztahu k sociální současnosti.

Feature jako způsob uchopení reality významně pojmenovává mezníky společenského myšlení a jednání v minulosti i v současnosti. „*Smysluplně popisovat a vykládat dílo můžeme pouze v širším kontextu – životní dílo umělce, uměleckého druhu a žánru, na širším horizontu duchovní a společenské struktury doby,*“ shrnuje tento problém Květoslav Chvatík.¹²⁾

Zároveň se však nabízí zajímavé konotace při vědomí, že všechny tyto jevy podává rozhlas nikoli jako autentickou kopii, ale jako odraz reality, zhotovený cestou technického snímání. Branžovský hovoří o dvojitě vnímání zvukového obrazu jako „*snímku reality i fenoménu reality odcizeném.*“¹³⁾ Právě v tomto okamžiku přistupuje k recepci feature také historie médií a teorie masové komunikace jako neopominutelná součást studia fenoménu být jediného rozhlasového žánru.

4.

K interdisciplinárnímu pojetí reflexe feature nutně dojdeme i v úvahách o estetickém hodnocení tohoto žánru. Jednou z cest, jak dobře popsat feature, může být metoda strukturalistické analýzy. Nutným předpokladem k tomu je správné uchopení pojmového aparátu, který strukturalistická estetika používá a jeho přesně stanovená aplikace na jednotlivé složky feature i na žánr jako celek. K úvaze se nabízí několik teoretických problémů.

První problém nastává už se samotnou definicí feature jako uměleckého díla. Jedna z mála věcí, na kterých se shodnou teoretici feature, je fakt, že tento žánr spadá do oblasti rozhlasové publicistiky, a že jen v některých jeho složkách je možné vnímat jej jako umělecké dílo. Z publicistických tvůrčích postupů využívá feature především dokumentárnost, z literárních uplatňuje stylizaci, fabulaci, dramatickou kompoziční stavbu, někdy fikci. Zásadní dotaz tedy bude znít na míru a podíl těchto konkrétních složek na celkovém vyznění feature. Ernst Vaidler, nejpłodnější slovenský autor feature a také jeho nejdůležitější teoretik, přísně odděluje ve svých pořadech složky publicistické (rozhovory s respondenty, archivní záběry, psané rekonstrukce, četbu z doku-

mentů) od útvarů uměleckých (četba poezie, beletristické ukázky, hudba)¹⁴⁾. Toto čistě mechanické dělení však naprosto nezohledňuje funkci slova, hudby a zvuku ve feature. Úkolem přece není rozhodnout, která složka feature je, nebo není umělecká. Je poezie v autentickeém přednesu básničky uměleckým výtvorem, nebo publicistickým svědectvím? Je popis cely z beletristických vzpomínek politického vězně úryvkem z uměleckého díla, nebo přesnějším a pregnantně formulovaným dokumentem? A obráceně – zůstává stříhem, ruchy a hudbou upravené vyznání sochaře nad jeho dílem publicistickou výpovědí, nebo se stává uměleckou složkou feature?

Všechny tyto otázky zůstanou irelevantní a bludařské, pokud nebudou podepřeny podrobnou analýzou, která zkonkrétní chimérické úvahy o míře uměleckého účinku ve feature. Zásadní premisou strukturalistické teorie umění je pojem struktury a fungování jednotlivých prvků právě ve struktuře. Studium vzájemných vztahů a funkcí všech složek artefaktu. Zkoumání dominance, dynamičnosti a energičnosti struktury. Feature, žánr velmi proměnlivý a pružný, se k takové analýze přímo nabízí. Ostatně jedna z definic o něm hovoří jako o „*způsobu mediální reflexe reality, způsobu nazírání a prezentace skutečnosti rozhlasovými prostředky*“ (Zdeněk Bouček)¹⁵⁾. Bude tedy případné studovat „uměleckost“ – tedy zapojení uměleckých prvků do feature z hlediska struktury, kompozice a kontextu. „*Základem účinnosti je interakce, ne formová pestrost*“, zdůrazňuje v úvahách o „*montážní magii*“ Josef Branžovský¹⁶⁾. Bude nás tedy zajímat, jakou funkci umělecké prvky ve feature plní (závavnou, kontextuální, nastavující jiný úhel pohledu, vytvářející atmosféru, výkladovou); jak jsou do celku uvedeny – např. nelineárně, náznakově; jak napomáhají celkovému rytmu a jak fungují v časových a prostorových vztazích uvnitř celku; jak umocňují nebo relativizují vztah mezi fikcí a realitou; jak napomáhají k vytvoření kontrastu ve dvojicích fakt a interpretace faktu, strohost a exprese. „*Vnější postavení interpunkce je nahrazováno aplikací vnitřního smyslu pořadu. Předěly nejsou interpunkční, ale jsou povahy sémantické, dramatické*“, definuje jeden z aspektů „*rozhlasovosti*“ jako specifické vlastnosti feature Zdeněk Bouček.¹⁷⁾ Princip feature vidí nejlépe literaturě faktu typu „*non fiction*“, „*žánru na rozhraní románu a reportáže, který s dokumentární pravdivostí a uměleckou přesvědčivostí líčí skutečnou událost*.“¹⁸⁾

Zůstaneme-li u základní definice strukturalistického pojetí funkce jako „*aktivního vztahu mezi věcí a cílem, ke kterému se této věcí užívá*“ (Jan Mukařovský)¹⁹⁾, je možné vztáhnout předchozí řádky i ke zkoumání vztahu mezi funkcí informativní a estetickou na feature. I z těch několika uvedených charakteristik žánru, které se v průběhu šesti desetiletí výrazně proměňovaly, vyplývá ambivalence obou funkcí, jejich střídavá dominance i zajímavý způsob, jak se v ideálním případě doplňují, v horším pak míjejí.

Příběh, story, vyprávění – tyto pojmy stojí v centru zájmu autorů feature od počátku. Pro průzkum audiální narace bude nutné vyjít z výsledků zkoumání literární vědy. Pro teoretické úvahy o budování příběhu v procesu tvorby rozhlasového feature může dobře posloužit např. literárněvědný model konstituování narace, v němž jsou zahrnuty čtyři roviny (podle Wolfa Schmidta): 1. dění jako amorfní úhrn situací, postav a dějů, 2. příběh jako výsledek výběru z dění, 3. vyprávění jako

výsledek kompozice, organizující elementy dění do umělého řádu, 4. prezentace vyprávění, tedy podání vyprávění ve verbálním médiu.²⁰⁾ Z tohoto pohledu lze dobře sledovat vznik a vývoj story jako ústředního pojmu moderního feature a to v případech, kdy je samotný příběh dominantou pořadu, i tehdy, kdy není story prezentována narátorem, ale je ukryta ve struktuře feature. Přehled o tom, jak se proměňovala funkce rozhlasu jako narativního média a úloha průvodce – hlasatele – moderátora jako narátora v období od prvních pásem až po složité strukturované feature, přináší studie Josefa Branžovského *Hledání rozhlasovosti* (1990). Na dílech třiceti autorů dokládá razantní proměny způsobu rozhlasového vyprávění.

Při jakékoli reflexi narativního procesu se neobejdeme bez pojmů prostoru a času. Prostor je ve feature utvářen slovem, zvukem, kontextem, strukturou pořadu, stříhem a posluchačskou recepcí. Stejně jako v literatuře, může i ve zvuku pouhá ilustrace prostoru, „*prostoro-vý popis*“ v sobě nést skrytou, „*potenciální akčnost*“ (Petr A. Bílek).²¹⁾ Pro každého autora feature znamená prostor rozhlasového pořadu především technický problém a velkou výzvu, jak autentický prostor zaznamenat. I v teoretických úvahách o rozhlase se většinou setkáváme především s technicistním přístupem k problému. Rozebírá se problém mono a stereo vysílání s důrazem na zážitek, který zprostředkuje stereofonie: „*Při poslechu stereofonního zvuku posluchač vnímá směry reálného prostoru tak, jak byly zachyceny od zvukového zdroje*“²²⁾. To však o kategorii prostoru jako stylo-tvornem prvku publicisticko-uměleckého rozhlasového pořadu nevyovídá nic. V českých studiích o feature najdeme zhusta v souvislosti s prostorem nářky nad nedokonalostí záznamové techniky, která do audiálního média nikdy přesný obraz reality nepřenesla. Spolu s časem je však právě prostor tím, co vytváří dynamiku struktury feature a autoři s prostorem samozřejmě pracují. A to nejen jako s ilustrací reálného místa, v němž pořad vzniká; používají ho například i jako metaforu.

Se základními variantami „*rozhlasového času*“ zřejmě nevystačíme. Definice uvádí tři typy užití času v rozhlase: 1. čas vypravovaný, který přesahuje čas vypravování, 2. čas vypravování, který přesahuje čas vypravování, 3. shodu času vypravovaného s časem vypravování.²³⁾ Příhodnější zřejmě bude pracovat opět s pojmy literární vědy, které nabídnou charakteristiku narativních útvarů podle aspektu času. Petr A. Bílek věnuje časoprostoru velkou pozornost jako jednomu z interpretačních přístupů ve vnitřní výstavbě vyprávění. Pracuje s pojmy linearit, momentálnosti (bezprostřednosti), trvání a nekonečnosti. Tyto základní kategorie generují další možnosti: cykličnost, kruhovost, spirálovitost, progresivnost či regresivnost, dynamičnost, staticčnost, existenciální či jinou ohraničenost. Literární věda si dobře poradí i s kategorií uspořádání událostí v příběhu, když nabízí možnost normální nebo anachronické následnosti, v podobě analepse (zpětný stříh) nebo prelepse (stříh směrem dopředu). Lze se inspirovat i v kategoriích trvání a frekvence.²⁴⁾

Osvědčenými pojmy, které dobře slouží analýze struktury feature, jsou termíny z filmové vědy: horizontála a vertikála.²⁵⁾ V aplikaci do rozhlasové teorie bývá horizontále přiřazeno slovní sdělení, lineární, nebo nelineární. Vertikálou je myšlena hudebně – zvuková ambaláž, zvuky, ruchy a hudba, které rovinu slovního sdělení narušují, prostupují ji, konfrontují se s ní, zveličují ji,

prolínají. Ke studiu způsobu a účínu tohoto prolínání dvou rovin je možné přistoupit až po detailní analýze každé z těchto rovin zvlášť. Nejpřesněji se snaží své porady (vesměs literární feature, rozhlasové kompozice, mozaiky a ambaláže) v rámci těchto pojmů charakterizovat plzeňský autor, režisér a experimentátor Miroslav Buriánek, jehož zápisky, jakkoli pocházejí většinou z tvůrčí fáze režijních vizí, jsou velice inspirativní. Je ovšem nutné předeslat, že umělec zachází s pojmy volněji, než vyžaduje rozhlasová teorie.

Jednu z částí rozhlasového pásma autorky Aleny Zemančíkové s názvem *Karel Klosternann a Československo – portrét klasika z nezvyklého úhlu*, charakterizuje Miroslav Buriánek těmito slovy: „*Vertikála montážní kompozice posunuje původní denotát majestátních bicích v honosné Sukově skladbě V nový život ve spojení s umrdlené šelestivými virblíčky v lidovce Pěkně se zelená klášterska krajina ke konotovanému významu zlehčení, zesměšnění, degradace. Tato vertikála ambaláže je přirazena k horizontále verbálního sdělení Klosternannových scestných politicko-spoločenských pohnutek.*“²⁶⁾ Takto popisuje režisér práci na literárním pásmu, žánru, který se v jeho pojetí velmi často stává literárním featurem. Pokud bychom pátrali v jeho featurech a dokumentech publicistických, nalezneme podobným jazykem popsanou detailní práci s verbální i zvukovou materií rozhlasového útvaru.²⁷⁾

„*Jsem montážista a hrdě se k svému zaměření hlásím,*“²⁸⁾ říká Miroslav Buriánek a přihlašuje se tak k prvním teoretickým úvahám o rozhlase, kdy se pojmem montáž používal vlastně v jistém ohledu podobně, jako chápeme dnes pojem feature: totiž montáž jako skladba, skládání a zároveň jako „*zvláštní způsob skládání*“ (Václav Růt)²⁹⁾. Jiná definice vymezuje rozhlasovou montáž jako aplikaci filmové techniky střihu, prolínání a kontrastu při kompozici rozhlasového pořadu a „*skládání kauzálně nesouvislých částí podle dramaturgického a režijního záměru do kompozičně uzavřeného tvaru, který zachycuje dění z různých úhlů pohledu a zároveň vytváří dojem rychlého spádu udalostí.*“³⁰⁾ Josef Branžovský chápe montáž jako „*totální princip, zahrnující všechny možnosti a roviny pohyblivého zvukového obrazu*“³¹⁾ a Jiří Hraše sumarizuje pojetí montáže pro potřeby feature: „*Jde o montáž co do způsobu podélnou či horizontální, řadící záběry za sebou, nebo příčnou či vertikální, kombinující dva či více záběrů do sebe..., co do zjevnosti manifestní, nebo skrytou..., co do povahy užitých záběrů o homogenní z obrazů téže reality, nebo heterogenní z obrazů různorodých.*“³²⁾

Podobně jako termíny horizontála a vertikála i pojem montáž můžeme pro potřeby rozhlasu nahlédnout z úhlu filmové vědy. Ostatně přímo z filmologie je převzato také chápání moderního rozhlasového střihu, neilustrativního, neilineárního, nevysvětlujícího. Dokumentaristé, poučení u zpravodajců a publicistů jsou schopni střihem ve slovu, zvuku i hudbě dosáhnout stejného audiálního účínu jako filmaři svým střihem v obraze. Pouhý výčet námětů, které se nabízejí v souvislosti s rozhlasovým střihem naznačí, jak zásadní místo zaujímá střih v organizaci jednotlivých prvků ve struktuře feature: proporční a disproporční střih lineárního příběhu v kontextu celku feature, vizualizace rozhlasového střihu, reportážní uvedení do situace, střih bez spojovacích komentářů, možnost vstoupit střihem přímo doprostřed situace, autorské priority vyjádřené střihem, pohyb

v čase a prostoru střihem, střih jako prostředek interpretace a inan.pulace.

Pro zkoumání recepce feature bude nutné prostudovat, jak autoři zacházejí s pojmy fakt, autenticita, interpretace a manipulace. V aplikaci na naše téma můžeme uvažovat o tom, jak autoři feature cti faktografickou správnost, nakořik preferují formálně autentický projev před obsahovou autenticitou, jaké prostředky interpretace považují za běžné, přijatelné a kterým se vyhýbají. Otázky záměrného manipulativního zacházení s výpovědní respondentů, s fakty, s emočním účinem dosahovaným pomocí hudby a ruchů, nezbytná zamýšlení nad nezáměrným manipulativním působením feature prostřednictvím střihu, kompozice a dominantních složek ve struktuře rozhlasového pořadu, stejně jako úvahy o pravdivosti a relativitě „objektivní pravdy“ předložene zvukové výpovědi ve feature, musí vycházet především ze studií o masové komunikaci, mediích a žurnalistice obecně.

Z tohoto pohledu se jeví inspirativní např. úvaha Václava Moravce, který soudí, že „*postavit na stejnou rovinu slova autentický a dokumentární znamená totéž jako ztotožnit termíny hodnověrný a průkazný.*“³³⁾ Na základě této premisy analyzuje několik konkrétních rozhlasových publicistických pořadů a dokazuje, jak se chybami v kompozici a v řazení jednotlivých prvků (příspěvků) do kontextu celku stává rozhlasové sdělení nehodnověrným a neprůkazným.

Pro percepci rozhlasového dokumentu a feature jako výostně audiálních útvarů nelze pominout pojem „zvuk“ v těch jeho podobách a významech, v nichž funguje jako znak. Myšlen zvuk slova, zvuk autentického nebo umělého ruchu, zvuk hudby, zvuk celku uměleckého díla. Zvuk, jež vytváří „*konkrétnost prostoru a předmětnost situace*“.³⁴⁾ Zvuk, který v ideálním případě funguje jako samostatná stopa, zvuk neilustrativní, nabízející vedle verbálního sdělení další dimenzi možného prožitku. Miroslav Petrušek hovoří v souvislosti s filmovým obrazem o „*specifickém znakovém kódu, jehož sdělnost spočívá v umění mikrofabulace. Celek, který se za ním skrývá, je prostorem tušení.*“³⁵⁾ Zrovna tak dokáže špičkový feature modelovat prostor pouhým zvukem. Na zvuku (jednotlivem, celkovem zvuku feature, jeho výpovědní hodnotě, zástupnosti, zaměrnosti, autenticitě, vztazích s ostatními složkami feature, poměru, uspořádání, dominanci atd.), jež má ve feature funkci znaku, lze dobře zkoumat i jednotlivé dimenze sémiotiky: sémantickou (relace mezi znaky a objekty, k nimž znaky poukazují), pragmatickou (relace mezi znaky a jejich interprety, mezi subjekty znaky dávajícími a znaky přijímajícími) i syntaktickou (relaci mezi znaky navzájem). Ve všech těchto úvahách o zvuku se přidřizíme základního uřčení znaku jako čehosi, „*co pro někoho v určitém vztahu (tj. v procesu semiózy) zastupuje něco jiného*“³⁶⁾. V souvislosti s tím budeme chápat i interpretaci jako „*proces, v němž interpret na základě znaku bere zřetel na objekty, k nimž je znak přirazován.*“³⁷⁾ Pojem znaku byl však v průběhu posledních padesáti let mnohokrát redefinován, je tedy třeba dobře uvážít jeho přesné užití.³⁸⁾

Jedním ze stěžejních pojmů strukturalistické estetiky pro problematiku feature bude sousloví estetická norma. Ze zásadní studie Jana Mukařovského k tomuto tématu (*Estetická norma*, 1937) jsou pro naše téma stěžejní tři myšlenky: 1. pozitivní hodnota umění není totožná s dokonalou shodou uměleckého díla s normou.