

ným sřetěžením dějů a motivů v logický vztah příčiny a následku). Obdobně jako v divadle je dramatický čas rozhlasové hry nezávislý na reálném čase, tj. předpokládaném časovém intervalu rozhlasového vysílání inscenace. Na rozdíl od prozaika, který většinou neuvažuje o „času textu“³⁾ (časové rozpětí potřebné k přečtení textu), je však autorský subjekt při projektování reálného času budoucí inscenace omezován základními dobovými konvencemi příslušné dramaturgie. Ty jsou ovlivňovány sociologicky podloženými předpoklady o schopnosti posluchače soustředit se na mluvené slovo (první anglické a francouzské rozhlasové hry předpokládaly desetiminutové trvání, nejčastěji požadované časové rozpětí relace 45–60 minut se od devadesátých let 20. století postupně opět zkracuje).

V současné teorii dramatu bývá tento reálný čas (čas textu) označován jako čas vnější, realizační. Proti vnějšímu času je pak vymezen čas vnitřní (dramatický) jako doba zobrazená dějem.

Dramatický čas může reálný čas přesahovat (během hodinové inscenace obsáhne dramatický příběh několik dní, roků), naopak může být dramatický čas nepoměrně kratší než čas reálný (pro rozhlas písíci autory často uplatňovaný vnitřní monolog zdánlivě prodlužuje dramatický čas, ve skutečnosti ale dochází k jeho zastavení). Dramatický čas se může i zcela osvobodit od času reálného (dějové posuny, myšlenkové retrospektivy, postupná konfrontace dějů, které se odehrály současně, snový čas apod.). Na opačném pólu stojí silná tendence rozhlasového umění k iluzivnosti, tj. k sbližování, ztotožňování času dramatického s časem reálným, tj. času vnitřního s časem vnějším. Znak je totiž autorem záměrně negován jako znak, fikční svět díla má být percipientem vnímán jako skutečnost (např. jako autentická reportáž, skutečný telefonický rozhovor apod.) a teprve dodatečně vstupuje do popředí znakovost díla a s tím povýšení zdánlivé autenticity na umělecký artefakt.

První živě vysílané rozhlasové inscenace v polovině dvacátých let byly obvykle přeplněny škálou nejrůznějších naturalistických zvuků a v souladu se základní funkcí rozhlasového média měly nejednou vzbuzovat u posluchačů dojem reportáže ze skutečné události. Dramatický čas a dramatický prostor měl být vnímán jako čas a prostor reálný, fikce měla být alespoň v expozici inscenace vnímána jako skutečnost. Tak například v zavalené šachtě se odehrával dialog o smrti v anglické hře Richarda Hughese *Danger* (*Nebezpečí* – BBC, 1924). Paniku mezi posluchači způsobilo volání o pomoc z potápějící se lodi ve francouzské hře *Marémoto* (Paříž 1924, Londýn 1925), kterou s představou desetiminutového vysílání napsali Gabriel Germinet a Pierre Cussy. Deset minut reálného času splyvajících s časem dramatickým mělo být podle vedlejšího dramatického textu naplněno především zvukovou naturalistickou kulisou šplouchajícího moře, nárazů dveří kajuty, zvuků telegrafu a sirény, spěšných kroků, výkřiků, příboje vody a větru.

Jen tři a půl stránky textu má v další francouzské hře Paula Camilla *Agónie* (pařížská stanice TSF, 1925) monolog umírajícího muže; i v tomto případě splyval v inscenaci čas reálný s časem dramatickým a promluva mohla na posluchače působit jako „přenos“ reálné zprávy.

V českém kontextu na první vlnu národopisně orientovaných her Miloše Kareše *Přáštky*, *Český Betlém* (Ra-

diojournal, 1926) navázala také série těchto tzv. senzačních dramát, jimiž chtěli tvůrci mystifikovat posluchače zdánlivým ztotožněním dramatického časoprostoru s časem a prostorem reálným. Zřejmě neúspěšnějším autorem byl v tomto směru Jan Grmela, jehož hry *Uloupený hlas* (1928), *Požár opery* (1930), *Sirény nad městem* (1933) vyvolaly předpokládanou reakci posluchačů – zvláště se to v Praze podařilo, jak o tom svědčí zprávy v tisku, fikcí „požáru“ opery.

První strukturalisticky orientovaný výklad pojetí času a prostoru v rozhlasové tvorbě podal v první polovině třicátých let v disertaci *Divadlo a rozhlas* Václav Růt. Jan Vedral ze studie, která se ovšem nezabývá pouze rozhlasovou inscenací, ale i jinými typy rozhlasových relací, cituje a následně polemizuje s Růtovým konstatováním, že „rozhlasová relace probíhá pouze v čase (...) a prostor můžeme vytvářet pouze ve vědomí posluchačově“, přičemž jako příklad je použit (Růtem i Vedralem) přenos z chrámu sv. Štěpána ve Vídni. (1964: 56). Tehdejšími technickými možnostmi rozhlasu není tedy v uvedeném případě vytvářen fikční svět rozhlasové inscenace, ale posluchač je informován o dění ve světě aktuálním.⁴⁾ Přijmeme-li spolu s Milanem Lukešem fenomenologickou tezi Romana Ingardena o literárním díle jako „výtvaru schematickém“ (1967: 13), při jehož konkretizaci vnímatel „vyplňuje místa nedourčenosti“, pak také autorským subjektem vytvořený dramatický prostor je nutně schematický a zachycuje jen výběr jevů. Podle Milana Lukeše „cítíme dramatický prostor jako umělecký obraz prostoru fyzikálního, který se konkretizuje na základě informací poskytnutých textem (a ovšem vnímatelova zkušenostního komplexu)“ (1987: 153).

V divadelní inscenaci se tento myšlený prostor „tak či onak materializuje v prostor scénický“, i když v moderním divadle může být tato scénografická „materializace“ výrazně odlišná od požadavků autora ve scénických poznámkách. Běžné jsou odkazy k současnému aktuálnímu světu, scénograficky může být „zprůměrněn i nepředepsaný a jen zmíněný dramatický makroprostor“ (Lukeš: 1987: 153).

Jan Vedral s oprávněnou snahou popřít překonanou teorii rozhlasové hry jako „divadla pro slepé“⁵⁾ a zcela odmítnout názor příležitostných rozhlasových kritiků, že rozhlasová inscenace je *ochuzena* o vizuální vjemy, uvažuje o obdobné „materializaci dramatického prostoru v prostor radiofonní“. V návaznosti na výše zmíněnou Lukešovu tezi pak dochází k závěru, že „poměr dramatického prostoru k prostoru divadelnímu je v zásadě obdobný jako poměr dramatického prostoru k prostoru radiofonnímu“, čímž popírá původní Růtovu tezi a zároveň polemizuje s mnoha dalšími teoretiky rozhlasového umění (2003: 187).

Rozvoj rozhlasových technologií (kvalita záznamu, montáž, stereofonie, digitalizace) a jejich vliv na vývoj a kultivaci rozhlasového výraziva ovšem podle mého přesvědčení nic nemění na faktu, že reálný radiofonní prostor pro percipienta fikčního světa rozhlasové inscenace neexistuje. V tomto směru stále i po sedmdesáti letech platí Růtova strukturalistická teze. Uvažuje-li např. Zdeněk Hořínek o tom, že „lidským hlasem lze *materializovat* vzpomínky, přání, obavy, touhy, představy dramatické osoby atd.“ (1966: 183), má rozhodně na mysli jiný způsob „materializace“, než je ta, o které píše Lukeš v souvislosti s reálným scénickým prostorem nebo

Vedral při definici prostoru radiofonního. Peter Karvaš v týchž souvislostech konstatuje, že každý divák má vlastní fantazii a vlastní zkušenosti s viděnými „panorámami, lidmi, prostřediami, objekty, do ktorých si sluchové podnety premieta“ (1984: 167), a oceňuje, že „rozhlasová dráma otvára brány subjektívnej introspekcie, teda napr. ireálnym, snovým, vizionárskym sujetom“.

Reálný prostor, v němž může posluchač vnímat rozhlasovou inscenaci, je takřka neomezený, ale jeho význam pro konstrukci dramatického prostoru je nulový. A „zvukový obraz skutečnosti“ vytvořený ve studiu, o kterém píše Jan Vedral, má pro posluchače znakovou podstatu a přispívá právě k oné námi zmiňované sémiotické konstrukci prostoru dramatického. Ta vzniká a vrství se v divákově vědomí z narůstajících informací. Vznik představy dramatického prostoru může být obdobně jako v divadle navozen dialogem (slovním opisem v promluvách postav – za balkónem, pod kterým stojí Romeo, tušíme Juliinu ložnici v rámci audiovizuálního i audilivního vnímání), vypravěčem (chórem), ale také zvukem, montáží, hudebním symbolem, tichem a nejrůznějšími dalšími „zázraky“ současné techniky, ale stále to není pro posluchače prostor reálný.⁶⁾ Každý posluchač je při tvorbě dramatického prostoru vnímaného díla naprosto svobodný, informace zpracovává podle vlastní fantazie, na základě individuální zkušenosti. Možností konkretizování schematických aspektů má pak posluchač rozhlasové inscenace opravdu blíže ke čtenáři prozaického díla než k divákovi v hledišti divadla. Otázkou pro sociologický základní výzkum by byl problém míry posluchačova vizuálního dourčování. Představa dramatického prostoru ve vědomí posluchače může mít různou míru zřetelnosti (závisí to mimo jiné i na individuálním způsobu vnímání, na míře percipientovy spolupráce), může však být i zcela nezřetelná. A dešifrování rozhlasového uměleckého znaku (tedy i onoho dramatického radiofonního prostoru) nemusí vůbec jít zprostředkovaně přes vizuální představivost. Vnímatelův rozhlasový zážitek může být souborem myšlenkových, estetických a psychologických procesů, vyvolaných akustickou skutečností.⁷⁾

Atraktivní námět, při jehož zpracování bylo možné těžit i v rámci živého vysílání z rozhlasové nosné manipulace s dramatickým časem a prostorem, zvolil pro hru *Řeka čaruje* (1936) Josef Toman. Chronotop cesty⁸⁾ proti proudu řeky Sázavy byl zároveň metaforou cesty proti proudu času. Režisér Václav Sommer si uvědomoval, že Tomanova poetická oslava svobody a mládí se odvážila tam, kam se dosud i zahraniční rozhlasoví autoři odvažovali jen zřídka, „opouští půdu reality a po vlnách hudby a slov nás vede do nového vyčarovaného světa“ (1936: 7). Esteticky nosný auditivní projekt o mládnoucím Leopoldu Kohákovi aktivizoval imaginativní schopnosti posluchačů, kteří se stali, jak je zřejmé i z dobových kritických reflexí, spolutvůrci výsledné konkretizace.⁹⁾ Pohyb hlavní postavy hry v čase směrem k mládí mohl být v druhé polovině třicátých let, kdy se ještě vysílalo živě ze studia, dán pouze třemi prvky celkové struktury inscenace: textem autorského subjektu, hudebními vsuvkami (Sommer jako režisér upřednostňoval v celé své režijní práci hudební složku před zvukovým naturalismem) a způsobem promluv hereckého představitele Leopolda Koháka. Teprve po deseti letech byl text Tomanovy rozhlasové hry použit jako podklad pro filmový scénář Krškova úspěšného filmu *Řeka čaruje* (1946).

Průměru prvních poválečných rozhlasových her se kompoziční kvalitou vymykala hra Josefa Velinského *Josef se vrátil* (1948), ale metaforické hodnoty Tomanovy hry už nedosáhla, i když byla založena na podobném retrospektivním principu. Stárnoucí dělník ve hře vypravuje historii svého života ve střední Evropě od první světové války až po utrpení v koncentráku za druhé světové války. Nesourodý monolog doplňovaný výpověďmi neindividualizovaných hlasů určoval proměňující se subjektivní čas a prostor střídáním českých, německých a francouzských promluv. Inscenačně byl pak chronotop dělnického prostředí během třiceti let dotvářen zvuky tahací harmoniky a populárními melodiemi.

Významnou změnu při přípravě rozhlasové inscenace pochopitelně přinesla možnost magnetofonového záznamu, která však mohla být při konkretizaci textu rozhlasové hry náležitě uplatněna až s desetiletým rozdělením, protože v padesátých letech byla v souladu s celkovou společenskou a politickou koncepcí před experimentováním s rozhlasovou hrou jako samostatným uměleckým tvarem upřednostňována reproduktivní funkce rozhlasu. Posluchačům měla být a byla především zprostředkována možnost kontaktu s existující literární tvorbou (četba na pokračování, dramatizace prózy, adaptace divadelních her).

Renesance rozhlasové hry jako samostatného uměleckého odvětví začala na sklonku padesátých let a rozhlasové projekty z let šedesátých už můžeme v plném rozsahu analyzovat jako původní, pro auditivní percepci vytvořená díla. Zrod každé rozhlasové inscenace začíná u dramaturgie, dramaturg by měl rozpoznat inscenační možnosti scénáře, ctižádost každého rozhlasového dramaturga je získat okruh dobrých autorů, podílet se na zrodu autorské individuality. Kvalitou dramaturgické práce v souvislosti s hledáním nových výrazových prostředků rozhlasové hry vynikla v šedesátých letech spolupráce Jaroslavy Strejčkové s Ludvíkem Aškenazym a s Miloslavem Stehlíkem. Uměleckou sdělnost a estetickou hodnotu výsledné inscenace určuje v dané etapě vývoje rozhlasového slovesného umění režisér. Zásadním mezinárodním úspěchem bylo udělení ceny Italského rozhlasu a televize na mezinárodním festivalu Prix Italia 1965 Horčičkové inscenaci *Bylo to na váš účet* (premiéra 1964) a o rok později první ceny Prix Italia inscenaci *Linka důvěry* (1966).

Ludvík Aškenazy je pokládán za klasika nejen české, ale i světové rozhlasové tvorby, byl to autor s bohatou fabulační invencí a silným smyslem pro poezii drobného životního detailu.

Hra *Bylo to na váš účet* má rozhlasově důmyslnou kompozici, založenou nejen na oblíbeném principu telefonátů, ale také na autorský dokonale zvládnutém střídání časových a prostorových dimenzí. Retrospektivně pojatý sen čtyřicetiletého pana Jaroslava Pokštefky je situován do telefonického rozhovoru s jeho sedmnáctiletým Já, což je Jiřím Horčičkou režijně realizováno jako rozhovor zralého a mladého hlasu (Karel Höger a Högerův mladistvý hlas imitující Vladimír Brabec). Složitě rodinné vztahy během druhé světové války jsou zkratkovitě naznačeny v „drátech uchovaných“ telefonických rozhovorech Pokštefky ustarané matky, její sestry Anny, rozporuplného důstojníka gestapa, židovské dívky Haničky a náhodně vybraného telefonního účastníka pana Kohoutka, kterému sedmnáctiletý gymnazista před válkou týden co týden volal, aby se zeptal,

zda jsou snesena vajíčka. Prostorová propojenost textu je potlačena, zřetelně dominantní pro vytváření významu je aspekt časový. Metaforické zvukové pojetí dramatického prostoru v telefonních budkách, pokojích apod., na druhé straně i v neohrazeném prostoru lidského bytí je filozoficky a esteticky silně působivé, ale určující pro vývoj příběhu i pro pochopení meditativních sekvencí v promluvách jednotlivých postav jsou posuny času. Rozhovor požívačny tety Anny a německého důstojníka na počátku mobilizace, Jaroslavovy matky a židovské dívky v době prvních deportací, návraty v čase k bezstarostným telefonátům gymnazisty, matčina smrt po telefonátu s Annou, posluchačem vydedukovaná Haniččina smrt, okamžik Williho smrti, syžetově inscenaci rámuující telefonická informace o smrti pana Kohoutka. Všechna časová určení jsou zřetelně naznačena v textu i způsobem promluvy, takže zvuková a hudební vrstva výsledné inscenační struktury nemusí mít ilustrující, ale může mít a má metaforický charakter. Šedesátiminutová relace obsáhla v dramatickém čase střídáním retrospektivních vstupů a novátorským uplatněním tzv. času snového dvacet šest let životního příběhu Jaroslava Pokštelky.

Stehlíkova *Linka důvěry* (1966) těží z dobové oblíbenosti her reportážních, z možností záměny fikce za realitu. Svým dramatickým i reálným časem zabírá část noci na „lince důvěry“. Fiktivní telefonáty tentokrát sice nevytvářejí ucelený příběh, ale výsledná mozaika z útržkovitých sdělení, vyslovených většinou v okamžiku rodinné nebo osobní krize, přesvědčivě odhaluje charakter. Lékařka na lince důvěry se seznamuje (a s ní i posluchači) s lidským neštěstím, s bezradností, bezelstností, uraženou ješitností, s malichernými spory, s tragikomickými situacemi, s bezmeznou láskou mateřskou i otcovskou, s obdivuhodnou zralostí dělí v narušených manželstvích, ale také s hloupostí, omezeností, hulváctvím. Režijně byla inscenace Jiřím Horčičkou postavena na hereckém výkonu Dany Medřické¹⁰) v roli lékařky, mezi telefonujícími klienty se zaskvěl především part opuštěné staré ženy v podání Olgy Scheipflugové. Na rozdíl od předcházející inscenace s dominantním aspektem časovým je tentokrát důležitým strukturálním prvkem vymezení dramatického prostoru hry. Zvukový akord nočního velkoměsta je vytvářen reálnými zvuky (letadlo, vlak, telefonní centrála, plačící nemluvně, rozléhající se kroky pozdního chodce, v závěru zvuková koláž postupně se probouzejícího města), ale také hudební metaforou (propojení zvuku flétny s vokálním zpěvem Evy Pilarové). Chronotop nočního města, spoluvytvářený tentokrát pro tuto konkrétní inscenaci komponovanou hudbou Miroslava Kefurta, nejenže umocňuje sdělnost inscenace, ale zároveň výrazně ovlivňuje její estetickou hodnotu.

Originálním způsobem je řešeno pojetí prostoru a času v Horčičkově inscenaci hry Ivana Vyskočila *Cesta do Úbic* (1967). Narativní divadlo Ivana Vyskočila proslulo množstvím různých variant téhož textu, jím „vyprávěná představení“ jsou neustále obměňována, do popředí vystupuje co nejširší možnost improvizace. Horčičkův režijní přístup k textu lze pokládat za kongeniální s Vyskočilovými scénickými postupy, princip „hry ve hře“ je uplatněn až s dětskou mírou imaginace, v inscenaci je smazán rozdíl mezi hlavním a vedlejším textem. Dospělí muži si hrají „jako“ na vlak, na cestující, průvodčího, vlakvedoucího, přednostu, vše jde v prudkém dynamickém

tempu bez pauz („jedeme, jedeme, jedeme“). Vše „se dělá“ promluvou („dělám kancelář a také přednostu“, „musíme zahrát čekámu, tu plnost čekárny“), kterou režisér doplňuje koláží naturalistických i stylizovaných zvuků, vtipných, s dějem nesouvisajících („dámské trio“), ale zrychlujících nebo zpomalujících dramatický čas. Nejednou se zvukové a hudební koláže stávají ironickým komentářem dějové linie. Pro určení chronotopu je rozhodující slovní vrstva Vyskočilovy hry, především v promluvách se hravá atmosféra modelové inscenace postupně mění v absurdní hororovou katastrofu. Jiřímu Horčičkovi se v případě *Cesty do Úbic* podařilo realizovat rozhlasovou inscenaci, která přesvědčivě působí jako jedno z řady vyskočilovských dynamických představení, aniž by bylo „vyprávěno“ samotným autorem.

Stranou našeho zájmu by neměly zůstat ani rozhlasové hry, ve kterých je dramatický prostor a dramatický čas definován intertextuálně. Jako příklad můžeme uvést Rejnušovu hru *Urhamlet* (1964, něm. prem. 1967, česká inscenace v režii Josefa Melče vznikla v roce 1969, prem. 1990) a Daňkovu *Vzpomínku na Hamleta* (1993, stereofonní scénář a režie Josef Henke, prem. 1994). Význam inscenací může být v obou případech pochopen, aniž by posluchač znal podrobně Shakespearova *Hamleta*, ale odkrytím „významových stop skrytého intertextu“ je vnímatel velmi podstatně obohacen.¹¹) Intertextualita a přehodnocování kanonických textů, polemika s „autoritativními fikčními světy“ patří především k postmodernímu umění, ale Daňkův alternativní postup z devadesátých let navazuje na autorovu relativizaci historie, mytologie a známých literárních látek v letech šedesátých. A Rejnušovo pojetí vztahu osobnosti a moci můžeme stěží spojovat s relativismem postmoderny.

Přehodnocením původního fikčního světa (v našem případě Shakespearova) se jeho rozsah v obou případech zvětšil, autoři konstruují prehistorii a posthistorii známého příběhu. Miloš Rejnuš rozvíjí v *Urhamletovi* téma politického a mravního zákulisí královraždy na apokryfu, který dějově předchází vlastní tragédii o princí Hamletovi, takže vnímatel nemusí měnit svoji zažitou představu známého intertextu. Dramatický prostor se v zásadě kryje s dramatickým prostorem Shakespearovy hry, časový předstih je pouze několikadenní. Pravda o smrti krále Hamleta je vyšetřujícím soudcem obětována tzv. vyššímu zájmu, odhalené intriky a mocenské manipulace s lidmi jsou záměrně zamlčeny. Rejnušův *Urhamlet* končí tam, kde Shakespearův *Hamlet* začíná. V časoprostorových určeních se autor vyhýbal formálním experimentům, využíval však plně rozhlasové možnosti prudkých střihů. Režie Josefa Melče zvýrazňuje hlavně vnitřní vztahy postav, věnuje zásadní pozornost kvalitě promluv (blankvers) a hudebnězvukovou složku inscenace omezuje na minimum.

V Daňkově hře byl původní „fikční svět“ zařazen do nového kontextu a jeho ustálená struktura je změněna. Autor konstruuje odlišnou verzi Shakespearova fikčního světa, vedle původního příběhu dánského krále Hamleta a jeho strýce Claudia vypravuje novou verzi, v níž Claudius nebyl Hamletem zabit, zotavil se z těžkého zranění a je vězněn na norském královském hradu. Základním místem děje je komnata norské královny, manželky vítězného Fortinbrase, jejímž společníkem je Horatio. Výrazně jiná je dramatická představa prostoru vězeňské kobky. Časově pokračuje fabule

dvanáct let po skončení Shakespearovy tragédie. V retrospektivách se Horatio i Claudius, každý ve zcela jinak vyprávěném příběhu vracejí do Dánska před dvanácti lety. Režie využívá možností stereofonie k navození rozdílné atmosféry dvou odlišných verzí tragédie na Elsinoru.

V obou inscenacích, Melčově i Henkeho, je určujícím strukturálním prvkem chronotop královského hradu, i když v prvním případě dánského a v druhém norského.

Studii o času a prostoru rozhlasové hry můžeme uzavřít příkladem inscenace, v níž výhradně mluvené slovo vytváří dramatický prostor, dramatický čas i dramatickou situaci. Jedním z předních evropských autorů rozhlasových her je nepochybně Friedrich Dürrenmatt (sborník českých překladů jeho rozhlasových her vyšel v roce 1966). Hra *Dvojník* (1960) měla českou rozhlasovou premiéru v roce 1990 v režii Josefa Henkeho.

Tentokrát se nemůžeme vyhnout alespoň krátkému nastínění tématu hry, které Zdeněk Hořínek nazval „brilantní dramatickou variací na Dostojevského téma“, resp. „div ne svéráznou interpretací procesu s Josefem K.“, a tím *Dvojníka* zařadil mezi kaskovské reflexe existenciálního bytí (1966: 180).

Téma mravní odpovědnosti Dürrenmatt modelově (hra ve hře) prezentuje na příběhu, který vypráví Spisovatel (autorský subjekt) Režisérovi (subjekt vnímatele). Spisovatel „zcižuje dramatické situace, ruší jejich rozhlasovou iluzivnost“ (srov. Hořínek), odmítá situovat příběh do konkrétních lokálních a časových souřadnic, jeho cílem je vyprávět podobenství s extrémní pointou. Celá hra má být provokací lidského svědomí. Pro vnímatelevo konstrukci dramatického prostoru je rozhodující promluva Spisovatele. Posluchačova fantazie (v rámci syžetové výstavby je oním posluchačem i Režisér) je vedena zcela jistou uměleckou rukou autora. Auditivně působí – z teoretického hlediska vlastně krajně nerozhlasové – popisy krajiny, rokokového zámečku, osamělé ulice velkoměsta, dvojníkova domu, soudního dvora („Všechno zcela ponořené v parku. Cedry, akáty, smrky, mezi nimi černé automobily členů soudního dvora. Nyní trochu slunečního svitu, stříbro vodotrysku a teď rokokový zámeček, přelácaný ozdobami, průčelí plná andělíčků, bůžků, nymf, náramný kýč“ – 1966: 29). Dürrenmatt předepisuje ve vedlejších dramatických textu jen několik zvukových efektů v kulminujících okamžicích hry (cinkot skla, výstřel) a Josef Henke v inscenaci z roku 1990 (tedy v čase rozvinuté stereofonie i dalších technických fonografických možnostech) omezil ilustrující zvukovou vrstvu na minimum (v zásadě ve shodě s autorovými požadavky). Na pomezí reality a neskutečna oscilují do nejmenších detailů propracované hlasové party postav. Hlasovou modulací je vyjádřen pohyb v prostoru, dokonce i přemístění světla v místnosti, manipulace s časem, situování příběhu do prostoru snového. Atmosféru tajemnosti (mimo čas a prostor) dotváří hudba Emila Viklického, která ovšem nemá funkci „předělů“, ale je svébytnou estetickou složkou inscenace.

Nejen teoretické, ale i většina zkušených rozhlasových režisérů je přesvědčena, že „naprosto primárním výrazovým prostředkem rozhlasu je to, co je řečeno, čili slovo“ (srov. Petr Adler: 1981: 61–71). Racionálně vzato by v řadě případů snaha „materializovat“ myšlený prostor do

reálného radiofonního prostoru nevedla k odpoutání se od divadla, ale sledovala by přesně opačný cíl, nutně by vznikala především zvukomalebná ilustrace složitého a vícevrstevnatého textu. I Jiří Horčíčka, který často pracuje s hudebně zvukovými montážemi a kolážemi, je toho názoru, že „mezi několika miliony posluchačů rozhlasové hry neexistuje jediná dvojice zcela totožných představ o prostředí“. A přitom „co je prostorem a co je časem rozhlasové hry“ musí být předmětem každé odpovědné úvahy seriózního režiséra. Ctižádostí režiséra je uvolnit posluchačovu fantazii, protože o kterémkoliv technickém prostředku (echo, ticho, jakýkoliv reálný zvuk, stereofonní střídání radiofonického prostoru) se dá obecně říci, že má vedle stránky faktické i stránku metaforickou (Jiří Horčíčka: 1981: 86–124). Můžeme na závěr zopakovat: Každý posluchač je při tvorbě dramatického prostoru vnímaného díla naprosto svobodný, informace zpracovává podle vlastní fantazie, na základě individuální zkušenosti. Představa dramatického prostoru ve vědomí posluchače může mít různou míru zřetelnosti, může však být i zcela nezřetelná. Dešifrování rozhlasového uměleckého znaku (tedy i onoho dramatického – nikoliv reálného – radiofonního prostoru) nemusí vůbec jít zprostředkovaně přes vizuální představivost. Vnímatelův rozhlasový zážitek může být souborem myšlenkových, estetických a psychologických procesů, vyvolaných akustickou skutečností.

Poznámky:

- 1 Srov. *Příruční slovník jazyka českého*: naslouchadlo – technický naslouchací přístroj.
- 2 *Základní pojmy divadla. Teatologický slovník*. Praha 2004. Autorem hesla je Petr Pavlovský.
- 3 V literární vědě se dále pracuje s Genettovou kategorií trvání, která staví do vzájemného poměru čas textu a čas trvání události samotné.
- 4 Srov. Doleželovo pojetí fikčních a možných světů.
- 5 Na počátku své režijní a kritické dráhy zastával teorii rozhlasové inscenace jako divadla pro slepé i význačný rozhlasový režisér a teoretik Václav Sommer (1932).
- 6 S trochou ironie lze konstatovat, že i ve znakově pojaté, ale reálné scéně v reálném prostoru jeviště vidí všichni v hledištním prostoru přítomní diváci stejný stůl, stejná dveře, stejnou houpací síť apod.
- 7 Srov. Štěrbová, A.: *Rozhlasová inscenace*, 1995.
- 8 Bachtinův termín chronotop pro „bytočný souvztah osvojených časových a prostorových relací“ se běžně používá nejen v literární vědě, ale i v teatologii.
- 9 Koháka v premiérovém uvedení ztvárnil František Smolík, jeho partnerkou byla Růžena Šlemrová, důležitou roli vypravěče měl Antonín Zib. Po květnové premiéře následovala ještě téhož roku v červenci 1936 repríza s Bohušem Hradilem a Světlou Svozilovou v hlavních rolích. Recenze na obě uvedení byly velmi pochvalné.
- 10 Uvažujeme-li o míře posluchačova vizuálního dourčování v případě dramatických postav, pak lze konstatovat, že v případě známých a populárních herců se vnímatelevo představa postavy obvykle kryje s podobou herce.
- 11 Doležel hovoří v této souvislosti o „předmětu kulturní paměti“ a zdůrazňuje, že fikční svět nového textu nabyt sémiotickou existencí nezávislou na konstruující textuře. (Doležel, 2003: 199)
- 12 Srov. Štěrbová, Alena: *Rozhlas a slovesné umění II.*, UP, Olomouc, 1991, s. 65–66.

Literatura:

- Adler, Petr [1981]: Několik poznámek z režijní praxe. In: *Režisér v rozhlasu*, Čs. rozhlas, Praha, str. 61–71.
- Bachtin, Michail Michajlovič [1980]: *Román jako dialog*, Odeon, Praha.
- Doležel, Lubomír [2003]: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha.
- Genette, Gerard [1972]: *Discours du récit. Figures III*, Paříž.
- Ingarden, Roman [1967]: *O poznávání literárního díla*, ČS, Praha.
- Horčička, Jiří [1981]: O rozhlasové tvůrčí metodě. In: *Režisér v rozhlasu*, Čs. rozhlas, Praha, str. 86–124.
- Hořínek, Zdeněk [1966]: Dürrenmatt rozhlasový. In: Dürrenmatt, Friedrich: *Rozhlasové hry*, Orbis, Praha, str. 175–188.
- Karvaš, Peter [1984]: *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Tatran, Bratislava.
- Lukeš, Milan [1987]: *Umění dramatu*. Melantrich, Praha.
- Růt, Václav [1964]: *Divadlo a rozhlas*. Čs. rozhlas, Praha.
- Smitka, Václav (ed.) [1969]: *Klasické rozhlasové hry 1923–1945*. Čs. rozhlas, Praha.
- Sommer, Václav [1932]: *Divadlo osamělých slepců. Přehled rozhlasu*, č. 4, str. 1–2.
- Sommer, Václav [1936]: *Nová česká rozhlasová hra v Praze. Radiojournal*, č. 19, str. 7.
- Vedral, Jan [2003]: *Prostor v rozhlasové hře*. In: *Jiří Horčička - rozhlasový režisér*, Větrné mlýny, Brno.
- Veltruský, Jiří [1999]: *Drama jako básnické dílo*, Host, Brno.

Prof. PhDr. Zdena Palková, CSc.

Výslovnost současné češtiny

1

Diskuse o kultuře jazyka českého představuje téma, které střídavě ožívá nebo ustupuje do pozadí, avšak nezmizí. Bylo by to pozitivním svědectvím o významu věci, kdybychom přitom nekroužili stále dokola. Co bylo napsáno před dvaceti lety, dalo by se s mírnou změnou retoriky zopakovat. Protikladné postoje zůstávají stále tytéž. Na jedné straně pocit (zejména části laické veřejnosti): *Kultura češtiny, především její mluvené varianty, není na dobré úrovni a dále klesá*. Proti tomu stanovisko (zejména odborné veřejnosti): *Zásahy do přirozeného vývoje mluvních dovedností člověka jsou zavržením hodným přežitkem*.

V současné chvíli je diskuse opět živá. Víme, co je jazyk spisovný? Víme, co je spisovný standard? Víme, co je standard? Jak spolu souvisejí představa kultury řeči a jazykového standardu? Souvisejí spolu? Přísluší pojem „spisovnosti“ pouze psané formě jazyka? Je třeba (školní) výuku jazykové „správnosti“ hodnotit jako potřebný krok, nebo jako formu negativního násilí? Násilí na dětech? Násilí na jazyku? Tak a podobně znovu. Vážený čtenář si připomene řetěz příspěvků věnovaných těmto otázkám v českých jazykovědných časopisech v několika posledních letech, případně příznačnou diskusi na semináři ke Dni mateřského jazyka v rámci UNESCO 21. 2. 2008. Pamětník se však nemůže zbavit pocitu, že se poněkud vytrácí otázka, co vlastně kulturou řeči míníme. *Kapesní slovník latinsko-český* z r. 1905 praví: *cultura, ae – vzdělávání, pěstění, rolnictví, vzdělání, ctění* (Sedláček 1905). Jestliže se tohoto významu přidržíme, některé otázky budou průhlednější.

Summary

Čas a prostor rozhlasové inscenace

V současné rozhlasové teorii stojí proti sobě dvě koncepce: Jedna navazuje na tezi Václava Růta z první poloviny 30. let („rozhlasová relace probíhá pouze v čase (...) a prostor můžeme vytvářet pouze ve vědomí posluchačově“).

Druhá ve snaze odmítnout názor příležitostných rozhlasových kritiků, že rozhlasová inscenace je „ochuzena“ o vizuální vjemy, uvažuje v souvislosti s neustále se rozvíjející rozhlasovou technikou o „materializaci dramatického prostoru v prostor radiofonní“.

Předložená studie o specifičnosti chronotopu rozhlasové hry se opírá o analýzu dramatického prostoru a dramatického času deseti rozhlasových her (vzniklých v rozmezí let 1923–1990) a zároveň se jednoznačně vyjadřuje k výše zmíněnému sporu.

Přetištěno z:

Studia Bohemica X, Acta Universitatis
Palackianae Olomouensis,
Facultas Philosophica,
Filologica 91
Olomouc 2007

Vycházíme zde z pohledu fonetika a připomínám téma, které v diskusích téměř chybí: problematiku *zvukové realizace jazyka*. Tento aspekt lze vynechat v teoretické diskusi, ne však v realitě řeči nebo účinku řeči na posluchače.

Kdo v praxi zacházel vědomě s jazykem jako pracovním nástrojem, přesvědčil se, že kultivovaná podoba řeči nevzniká sama sebou. Člověk k ní musí být veden, čím dříve, tím snadněji. Produkce řeči závisí nejen na znalostech, ale především na dovednostech různého druhu, v neposlední řadě na dovednostech motorických a sluchových. Rozhodneme-li se, že pro nás kultura znamená žádoucí hodnotu, rozhodujeme se zároveň pro jazykovou výchovu. Otázkou není *zda*, ale *jak*. Z hlediska vědomé výchovy řečových kompetencí je pak existence nějakého jednotného a výběrového standardu užitečným (a v některých aspektech nepostradatelným) nástrojem.

Mluvená a psaná komunikace jsou dnes rovnocennými prostředky veřejného dorozumívání a na veřejném dorozumívání se podílí široký okruh mluvčích. Ve vztahu ke standardu jazyka se tyto formy nutně vzájemně ovlivňují. Představa, že by s nimi bylo možno nakládat odděleně, prozrazuje nezkušenost teoretika, který mluvním dovednostem nikdy nikoho neučil. Mluvní výchova v rámci školy, ale i při přípravě profesí působících jako řečové vzory zdaleka neodpovídá zvýšeným nárokům komunikační praxe. Důsledkem a zároveň dokladem poklesu řečové kultury je skutečnost, že část veřejnosti přestala vnímat rozdíly ve stylu řeči a další část je sice vnímá, ale nedokáže realizovat. Mizí pocit řečového chování jako součásti osobní kultury. Zdůrazňování nefor-

málnosti typické pro současnou sociokulturní atmosféru vychyluje těžiště spíše směrem k negativnímu pólu. V oblasti jazyka vidíme občas až demonstrativní vulgarizaci standardních hodnot.

Za těchto podmínek je úroveň jazykové kultury závislá především na tom, jaký apriorní postoj zaujímá jednotlivý uživatel jazyka. Pro další vývoj bude rozhodující, jaký apriorní postoj bude převažovat mezi učiteli češtiny v přicházejících generacích.

2

Problematika standardu a kultury řeči je v oblasti zvukové stránky češtiny v jistém směru jednodušší než například v rovině morfologické stavby nebo syntaxe. Nepůsobí zde tolik apriorně negativní postoje a spisovná podoba výslovnosti je v zásadě uznávána. Výběr forem se totiž opírá o užitečné kritérium srozumitelnosti (o tom dále). Odchytky, jsou-li posluchačem registrovány, jsou vnímány především jako chyby mluvího, nikoli chyby kodifikace. Problém však je, aby byly zaregistrovány. Posluchač si snáze uvědomuje obsahové či gramatické jevy a rychle si zvyká na výslovnostní nedostatky mluvího. Mluví si svých chyb nebývá vědom.

2.1 Komunikace mluvenou řečí je poměrně namáhavá činnost. Mezi její inherentní vlastnosti patří, že klade poněkud odlišné nároky na člověka v roli mluvího a v roli posluchače. Důsledkem je rozpor, který může ovlivnit výsledek komunikace. Mluví preferuje snadnou produkci řeči: používá náznakovou, nepřesnou dikci, členění textu podle potřeb dýchání, jazykové formy používá podle vlastního úzu, bez omezujícího ohledu na jejich stylovou platnost, atd. Posluchač naproti tomu preferuje snadnou percepci řeči: žádoucí je zřetelná dikce s dobrým rozlišením hlásek, smysluplné členění textu podle jazykové stavby, omezení variability forem umožňující lépe odhadnout další vývoj textu atd.

Průběh a úspěšnost konkrétní komunikace záleží kromě jiného na tom, jak se tento rozpor daří překlenout.

2.2 Rozdíly v nárocích mluvího a posluchače na podobu projevu je nutno brát trvale v úvahu při posuzování jazykové kultury v mluvené komunikaci. Posluchač nemá možnost způsob řeči usměrnit. Proto je na mluvícím, aby se přizpůsobil a učinil projev *poslouchatelným*. Stav, kdy mluví omezuje své pohodlí ve prospěch pohodlí posluchače, je třeba považovat za podmínku kultivovaného projevu. Je také součástí dobrého řečového chování.

Význam tohoto požadavku stoupá, když „mocenská“ pozice mluvího převládá a obecný úzus začne preferovat pohodlí mluvího. Tento stav zná čeština v praxi již několik desetiletí.

2.3 Představa kultivovaného projevu je do značné míry subjektivní hodnota a je třeba hledat oporu pro konkretizaci nároků použitelných v mluvní praxi. Jako jedno z kritérií může posloužit požadavek, aby řeč byla *snadno srozumitelná*.

Tím míníme situaci, kdy jazyková forma umožňuje, aby posluchač správně a bez podstatných ztrát rozuměl obsahu sdělení, a to průběžně se zněním zvuku řeči, tedy aniž by musel odhadovat nebo domýšlet některé části. Podstatnou podmínkou snadné srozumitelnosti je transparentnost jazykové formy.

Vztah ke standardu jazyka se pak jeví takto: Existence standardu přispívá k transparentnosti jazykové formy. Naopak platí, že *snadnou srozumitelnost* je třeba považovat za inherentní vlastnost spisového standardu.

3

Přijetí srozumitelnosti jako kritéria umožňuje, abychom přesněji vymezili nároky na zvukovou podobu standardní varianty češtiny. Zároveň z toho plyne, že do zvukového standardu jazyka je třeba zahrnout nejen soubor forem, ale také způsob jejich realizace. Z hlediska zvuku řeči si lze představit dva stupně, na nichž se srozumitelnost uplatňuje.

3.1 Východiskem je srozumitelnost závislá nejvíce na sluchovém poznání jednotek o délce slova. Je třeba, aby percipient tyto jednotky identifikoval bezprostředně po jejich zaznění, nebo ještě během něho, a to shodně s intencí mluvího, bez potřeby následné korekce.

Dosažení tohoto stavu vyžaduje určitost zvukového tvaru jednotek, dostatečnou diferenciaci forem a ne-dvojznačnost forem. Základem je tedy především artikulační hlásek a prozodická koheze slova.

3.2 Druhým stupněm je snadná orientace posluchače v kontextu složitějších zvukových celků. Je třeba, aby percipient mohl průběžně sledovat vývoj myšlenky v souvislém textu, s dostatkem času na složení částí v celek, opět bez potřeby zpětných oprav.

Dosažení tohoto stavu umožňuje přítomnost zvukových signálů, které naznačují jednak strukturaci vyšších celků včetně hierarchie jejich částí, jednak návaznost mezi některými jednotkami v delším kontextu. Z hlediska zvukových prostředků se zde uplatňuje především intonační frázování a různé formy zvukových prominencí. Podstatné je také tempo řeči.

3.3 Mluvní kompetence člověka se rozvíjí jeho vlastní mluvní činností, ale také vlivem řeči, kterou slyší ve svém okolí. Z toho hlediska má význam zejména vliv tzv. *řečových vzorů*.

Řečovým vzorem je řeč rodičů, učitelů, reprezentantů veřejných sdělovacích prostředků, osobností kultury i politiky, lidí, které ve sféře dorozumívání přijímáme jako autoritu. Řečový vzor může být dobrý nebo špatný a jeho působení si často neuvědomujeme. Nicméně například řeč rozhlasového či televizního zpravodajství bývá vědomě sledována jako vzorek vypovídající o úrovni jazykové kultury a do jisté míry i o stavu jazykového systému.

Projevy rozhlasových a televizních mluvího byly vždy předmětem analýz různého druhu. Jejich zvukovou podobu sleduje Fonetický ústav Filozofické fakulty UK průběžně od začátku osmdesátých let (např. Palková 1982, 1989). Výsledky bohužel potvrzují, že kvalita techniky řeči klesá. Současná praxe veřejných médií je ve funkci řečového vzoru často negativním faktorem (např. Palková 2004, Minářová-Ondrášková 2004). Tím více se zvyšuje význam návyků, které získáváme během školních let, zejména těch raných. Jsou-li pevné, nevhodné řečové vzory mohou naši řeč ovlivnit méně snadno.

Připomeňme jen nedávné reportážní pořady České televize týkající se událostí z doby první a druhé světové války. V rozhovorech s pamětníky, lidmi různého vzdělání i profesí a vesměs staršího data narození, přitahovala pozornost v neposlední řadě i jejich obdivuhodně zřetelná čeština, kterou nepoškodil ani věk, ani třeba dlouholetý pobyt v jinojazyčném prostředí.

4

Zvukové charakteristiky, kterých je potřeba si všimnout při posuzování konkrétních mluvího, se částečně obměňují podle typu projevu a konkrétní mluvní situace. Zá-

klad však tvoří relativně stabilní okruh rysů s nezanedbatelným vlivem na posluchače. Následující výčet uvádí jevy nejvíce podstatné z hlediska opakujících se chyb v řeči studentů i mluvčích veřejných médií (podrobně zejména Palková-Veroňková-Hedbávná 2003).

4.1 První skupinu tvoří vlastnosti, které jsou přímo závislé na osobě mluvčího. Obecně lze soudit, že mluvčí budící v příjemci sympatie působí jako řečový vzor silněji. Při tom může být i řečovým vzorem velmi špatným. Ze zvukových kvalit řeči patří do této skupiny především vlastnosti závislé na technice dýchání a tvoření hlasu. Nejčastější negativní jevy:

- slyšitelné nádechy, hezitační zvuky, nosové zabarvení řeči (zejména samohlásek v sousedství názálních konsonantů, ale i jinde);
- poruchy tónové složky hlasu (hlas málo bohatý, drsný, výpadky tónu); nepřiměřená či nevyrovnaná dynamika hlasu (ostré vyřazení začátků a „polykání“ konců).

V posledních letech registrujeme stále častější poruchy hlasu a větší výskyt nazaliazce.

4.2 Vlastností, které ztěžují sluchové rozpoznání slova, souvisejí především se způsobem výslovnosti hlásek a slabik.

- Srozumitelnost i úroveň kultury řeči výrazně poškozují nedbalá a nediferencovaná výslovnost samohlásek. Artikulační pohyby se realizují jen v náznaku a nedosahují cílových forem. Na dodržování kvality samohlásek přitom závisí snadná poznatelnost slova jednak přímo, jednak proto, že samohláska v sobě nese i část zvukové informace o sousední souhlásce. (Připomeňme záměny *hlasy z lidu / z ledu; přijal / přejal názor; přejel / přijel tudy; byli to / byli tu bratři; list / lest nepomůže* atd.)
- Častým nedostatkem je změna kvantity samohlásek. Rozdíl krátkých a dlouhých vokálů zaznamenává pravopis a průměrný uživatel jazyka zná standardní podobu slova. Realizaci správné kvantity pociťuje jako neutrální stav a povšimne si teprve změny. Odchytky v kvantitě většinou nesnižují srozumitelnost, výrazně však ovlivňují stylovou rovinu řeči.

Krácení délek (časté zejména u samohlásek *í, é, ú*) – pokud nejde o nářeční projev – signalizuje posun k nestandardním vrstvám jazyka a je typickým jevem tzv. obecné češtiny (... v dnešním díle... o svych životních osudech... na zpáteční cestě... dvacet milionu... do nového roku). Nastat může ovšem i nejistota o významu (např. ... přesun pravomocí státu... sg., nebo pl.?).

Dloužení koncovek, které svou podstatou náleží již do komplexu intonačních jevů, mává charakterizační účinek různého druhu. Může být vnímáno jako hezitační jev, jako projev emocionality nebo také jako rys „periferní“ mluvy. V posledních letech se zlozvyk protahovat vokály v koncové slabice slova rozšířil téměř jako zvukové klišé v řeči rozhlasových a televizních novinářů. Např. z *pořaduu (d)nešního dopolednee/stojí rozhodně za zmínkuu... radujme see, veselme see... v sedum hodíin dvacet minuut...*

- Nejčastější příčinou deformací souhlásek, pomíne-li logopedické vady, je nedbalá artikulace. Objevuje se výslovnost pouze náznaková, oslabená (*oblačno aj zamračeno = až; uहितých informací = užitečných*), někdy je souhláska úplně vynechána (*toe too = to je toho; důodem je = důvodem*). Časté jsou deformace souhláskových skupin. Postihují ze-

jména kombinace souhlásek s podobným místem artikulace a objevují se nejen uvnitř slova, ale i na mezislovní hranici (*věci věří = vědci; ocoboty pomáhali = od soboty; přecto devadesáti pěti lety = před sto; pavidlo se potopilo = plavidlo; v nešním dílu = v dnešním dílu*).

Změny souhlásek a souhláskových skupin vždy snižují rozpoznání příslušných slov či slovních spojení a znesnadňují srozumitelnost projevu (nejíme jistě = nejíme, či nevíme?).

- Problematika vad řeči včetně vadné výslovnosti hlásek představuje závažné téma, které by vyžadovalo samostatné pojednání. Zde lze jen konstatovat, že jejich výskyt narůstá. Mluvíme-li o vadné výslovnosti hlásek, sledujeme nárůst dvojího typu. Stoupá počet mluvčích s chybnou artikulací některé hlásky a stoupá počet hlásek, které jsou častěji deformovány. Vedle nejčastěji zmiňovaných deformací sykavek a vibrant se stále častěji objevuje nesprávná artikulace dalších alveolár, zejména *l, d, t*.

Skutečnost, že řečové vady dnes slyšíme i v projevu profesionálních mluvčích ve veřejných médiích, ke zlepšení stavu nepřispívá.

- Pro dobrou srozumitelnost řeči v češtině je třeba, aby mluvčí zachovával vyrovnané slabičné tempo a posluchač tak měl průběžně přehled o počtu slabik za sebou následujících mluvních taktů. Změny artikulačního tempa v závislosti na nestejně délce sousedících slov (vyrovnávání zrychlováním delších slov) nebo v závislosti na pozici (zrychlování začátků a zpomalování konců jednotlivých frází) patří k nedostatkům, které je třeba zachytit už v projevu dětí, a to co nejdříve. Souvisejí s redukcí samohlásek jako nositelů slabičnosti i s překotným tempem řeči, které je dnes častější. Stojí za to připomenout, že v této vlastnosti se čeština podstatně liší od jazyků, jako angličtina, v nichž je časové vyrovnání taktů základem mluvního rytmu. Nevyrovnanost tempa řeči je stále častější příčinou, proč nerozumíme např. televizním nebo filmovým dialogům, zvláště při rychlém tempu.
- V souvislosti s členěním na „zvuková slova“ je na místě zmínit chyby v realizaci předložkových spojení. Je to dobře známý nedostatek čtených projevů, který signalizuje malou připravenost mluvčího, především nedostatky techniky dýchání a orientace v textu. Neschopnost vázat předložku se jménem jako „přízvučný“ začátek „zvukového slova“ se stále častěji objevuje i v projevech profesionálních mluvčích. Zvláště rušivě působí případy, kdy je předložka přilepena na konec předcházejícího slova. Vznikají nesmyslná spojení, případně i falešná spojení slov (*jezdec se drží jenza provaz – jezdec se drží jen za provaz; vraťme sena stadion – vraťme se na stadion; byliina posledním místě = byli na posledním místě; víme žena přelomu století = víme, že na přelomu století*). Posluchač ztrácí přehled.

4.3 Zvukové prostředky, které ovlivňují orientaci posluchače v delším nebo složitějším textu, nacházíme především v rovině věcné intonace. Mohou výrazně usnadnit nebo naopak znesnadnit porozumění textu.

- Nezbytnou vlastností souvislé řeči je její členění. Intonace umožňuje členit souvislou linii řeči tak, aby bylo zřejmé, jak těsně na sebe navazují jednotlivá slova a jaké vyšší celky tvoří. Přehlednost textu se zhoršuje při nedostatečném členění s dlouhými

úseky, ale i při tříštění na jednotlivá slova a ztrátě zvukových vazeb mezi nimi. Chybné umístění předělu může v některých případech změnit smysl výpovědi. (Např. *Výstavu o slavné epoše železářství // na Žďársku připravilo pro návštěvníky // muzeum ve Žďáru nad Sázavou; Příčinou byly vysoké teploty // které způsobují tání // sněhových mas a prudké deště*).

- b) Jiným výrazným jevem souvislé řeči jsou zvukové prominence (intonační důrazy).

Jejich výskyt v textu má více motivací, jež zde nelze stručně vysvětlit. Platí však, že použití důrazu v souvislém textu nezáleží na pouhé vůli mluvčího ozvláštnit určité slovo, nýbrž do značné míry na kontextu. Funkčním využitím prominencí je možnost naznačit vztahy mezi jednotkami textu. Určité umístění důrazu posluchači sděluje, že věta navazuje na téma, o němž už byla řeč. Dalším typem je stavění pojmů do protikladů nebo srovnání. Použití těchto funkčních prominencí bez odpovídající textové motivace je pro posluchače matoucí, případně navozuje dojem, že se mluvčí neorientuje v obsahu svého vlastního projevu. Je příznačné, že chyby tohoto druhu nacházíme v projevech čtených, nikoli spontánně mluvených.

Např.: *Autory nespojuje žádný žánr / ale duševní nemoc* (jde o pozici žánr vs. nemoc a tato slova by měla nést zvukovou prominenci); *Tento turnaj se tradičně konal ve Zlíně. Jeho přeložení do východních Čech vysvětluje ...* (vzniká dojem, že Zlín je v západních Čechách).

- c) Jak známo, v češtině je intonace nositelem informace o modalitním typu výpovědi. Posluchač pozná, zda mluvčí ukončil větu, nebo míní pokračovat, rozezná tvrzení od otázky atd. V přirozeném, spontánně tvořeném projevu mluvčí nedělá intonační chyby, protože si průběžně uvědomuje svůj postoj. Zachovat si povědomí o kontextu projevu čteném nebo připraveném z paměti vyžaduje vědomé úsilí. Nevhodné tvoření větých melodických kontur je dnes v rozhlasových a televizních projevech časté. Znepokojuje zejména nesprávná zvuková podoba doplňovacích otázek. Chyby tohoto typu se začaly objevovat poměrně nedávno a jsou stále častější. Pravděpodobně se na tom podílí nedostatečná znalost základních funkčních rozdílů intonace v češtině. Mluvčí si většinou pamatují, že otázková věta se tvoří stoupnutím melodie. Někteří však zapomínají (nebo nikdy nevěděli), že to platí jen pro *zjišťovací* otázky („ano/ne“) a že druhý typ, otázky *doplňovací* („kdo, kdy, jak, proč...“), mají neutrální intonaci klesavou, podobně jako oznamovací věty. Použijeme-li v doplňovací otázce stoupavou melodii, vzniká nový komunikační kontext, který je vhodný jen v určitých souvislostech. Nejčastěji vzniká tzv. otázka na otázku (*Kdy přišel?* = ty se ptáš, kdy přišel). Může to být také řečnická otázka nebo výpověď s emocionálním podtextem. (*Kdy přijedou? Nikdo neví!*).
- d) Faktorem, který podstatně ovlivňuje úroveň mluveného projevu v současné češtině, je nepřiměřené tempo řeči. Obecný pocit spěchu patřící k charakteristickým symptomům současného života se promítá i do řečové komunikace. I když nelze stanovit nějaké univerzální optimum, existuje pro ře-

čové tempo určité rozmezí přijatelnosti. Závisí na artikulačních schopnostech mluvčího, na percepčních možnostech posluchače i na složitosti textu. Neúměrně rychlé tempo má za následek řadu nedostatků, o nichž byla řeč výše. Vzniká náznaková artikulace souhlásek a souhláskových skupin, deformace samohlásek, nevyrovnaný rytmus, nesmyslné frázování, chyby v intonační modulaci. Konstatování, že „čeština se zrychlila“, v podstatě registruje skutečnost, že lidé častěji než dříve mluví překotně a své myšlenky formulují nepřesně či zkratkovitě. Je otázkou, zda řeč, kterou chceme označovat za kultivovanou, má tento trend podporovat.

Záměrně rychlé tempo patří zřejmě i k příčinám prudkého zhoršení kvality řeči ve veřejných médiích, zejména v rozhlasovém vysílání. V rychlosti řeči bývá spatřován prvek dnes žádaného asertivního chování a projev profesionální kompetence. Na tento omyl doplácí jazyk i posluchač. Tempo by mělo být vždy adekvátní textu a mluvní situaci. Zpravodajství si žádá větší zřetelnost než třeba reklama. Uspěchané tempo moderátora v rozhovoru s hostem je nezdvořilé. Překotná a nepřesná řeč unavuje a posluchač ztrácí pozornost. Spíše než profesionalitu novináře pociťuje aroganci mluvčího, jemuž málo záleží na výsledku komunikace.

5

V pozadí tohoto příspěvku stojí přesvědčení, že kultura mluvené řeči představuje pozitivní hodnotu v jazykové komunikaci a že způsob jazykové komunikace je nezanedbatelnou složkou vzájemného chování mezi lidmi. Výchova mluvčího k ohledům vůči posluchači je obtížný úkol, protože znamená žádat určitou námahu. Stanovisko „mluv, jak líbo, posluchač se přizpůsobí“ se prosadí snadno. Spor těchto dvou přístupů znal již Quintilianus na počátku našeho letopočtu: „*Občas se objeví názor, že lidé bez vzdělání mluví rázněji. Tento názor vychází z chybného soudu těch, kteří věří, že větší síla má to, na čem se nepodílí umění, tak jako vyraziti něco, přetrhnouti, vléci považují za projev větší síly než otevřítí, rozvázati, vésti*“ (Quintilianus 1985, s. 101). Je otázka, zda to může být útěcha. Čím déle se dědílí stav, v němž se z nedostatků činí pravidlo, tím obtížněji se probouzí v další generaci tížadost chtít umět.

Literatura:

- PALKOVÁ, Z. Výslovnost rozhlasových mluvčích. *Naše řeč*, 1982, roč. 56, č. 4, 186–195.
- PALKOVÁ, Z. Mluvená čeština a spisovný standard. *Český jazyk a literatura*, 1989, roč. 40, č. 5, s. 143–152.
- PALKOVÁ, Z. Srozumitelnost řeči v rozhlasovém a televizním zpravodajství. *Přednáškv z XLVII. běhu LŠSS*. Praha: UK, 2004, s. 97–109.
- PALKOVÁ, Z.; VEROŇKOVÁ-JANÍKOVÁ, J.; HEDBÁVNÁ, B. Zvuková podoba rozhlasové češtiny. In *Proměna rozhlasového výrazu a tvaru*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2003, s. 20–39.
- E. MINÁŘOVÁ; K. ONDRÁŠKOVÁ (ed.). *Spisovnost a ne-spisovnost – zdroje, proměny, perspektivy*. Sborník prací Pedagogické fakulty MU v Brně, svazek č. 177. Brno: MU, 2004 – příspěvky J. Janouškové, J. Veroňkové a Z. Palkové.
- QUINTILIANUS, M. F. *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985.

Převzato:

Český jazyk a literatura č. 1, 59/2008–2009