

bem se podílí i na tom, že rozhlas je, po mém soudu – podobně jako divadlo – médiem živé. I při poslechu nahrávky inscenace má totiž posluchač pocit blízkého, téměř fyzického kontaktu s interpretem.

Další nárok na vnitřní techniku interpreta je pocitový předstih. Používám toto neobratné pojmenování z nedostatku odborných rozhlasových (i divadelních) termínů. Emoci či představu interpret připravuje již v konci předchozího verše nebo repliky, aniž by změnil obsahové nebo obrazné vyznění. Vstup do nového impulsu je pak o poznání snadnější i rychlejší.

Obtížnější je pocitový předstih – a pak rychlá kontrastní emoce.

Mikroskopická pauza. K čemu? A proč vůbec? Souvisí to s tématem ticha? Nejnázorněji se tak dá o takové pauze mluvit v případě myšlenkového přesahu, členěného veršem. Ta pauza existuje, a zároveň ji jako pauzu nemáme vědomě vnímat. Už jsou i mladí herci, kteří ji cítí přesně.

Vrátím se k první zkušenosti, kterou jsem získal při natáčení s takovým mistrem, jakým byl Zdeněk Štěpánek. Natáčeli jsme (v mé drammatizaci) Turgeněvovu První lásku a pan Štěpánek měl točit úvodní part, komponovaný scénickou hudbou. Ne ovšem v ilustrativním stylu některých – i slavných – melodramů. Slyšel jsem ho v mnoha rolích zpívat tím úžasně sugestivním hlasem – a tak jsem k němu šel s partiturou, kde pro něj byly poznamenány nástupy. Všechno bylo nazzkoušené, ale zatím bez poslechu nahrávky orchestru. Ke svému úžasu jsem se dozvěděl, že prý nečte noty. Zalila mě hrůza. Potřeboval by tak týden korepetovat, aby to zvládl. Ale mohl bych mu to oddirigovat, protože jsem to připravoval se skladatelem a hlídal si synchron slova při natáčení hudby! „A tempo?“, zeptal jsem se. „Pojedu podle vás“. „A pauzy?“ „Dostanu přece nástupy.“ „Ale ty pauzy jsou každá jiná.“ „Já je zdůvodním“. „Aha, nasadíte národní vibrato“, uklouzlo mi. Smál se: „Vy tomu říkáte takhle, rošťáci?“ „No, říkáme, ale vždycky zapláčem“. „No, eště, že tak. Zkusíme to?“ Byl jsem v transu. To byla jedna z mých prvních inscenací. Sedl jsem si ve studiu naproti němu, sluchátka volně na uších, reprodukční bedna pro jistotu blízko, na kolenou text i partituru; bál jsem se, že to rozsypu. „A jak poznáte přípravu na nástup? Tu vám dát nedokážu.“ „Na vás je všechno vidět, já to z vás uhodnu“, ubezpečil mě. Začali jsme natáčet. Melodii jsem sledoval v partituře, nástupy taky, basový klíč mě pletl. Bezhlavně jsem si říkal text. Bylo mi všelijak. Strašně jsem to nechtěl pokazit.

Napodruhé to dokázal. Perfektně. S úžasným nábojem, umocněným hudbou.

Herec, který vládne technikou i emocí svého výkonu tak, že předepsané, dané pauzy dokonale naplní, „drží figuru“ a ještě vycítí míru tak, že se jeho projev organicky spojí s hudbou, to je pan profesionál. Opravdový mistr.

Žel takových mnoho nebylo a není.

Dojem pauzy nedělá pauza sama o sobě. Pocit pauzy to není ticho mezi slovy a zvukem nebo dechem, ale přetržení emoce, smyslu, melodie. Rádovan Lukavský poklesu melodie tam, kde má navazovat myšlenka nebo obraz, říká „padáčky“. Sám trpěl od kolegů tím, že ho naopak označovali za herce, který neumí tečku. Slyšíte v duchu jeho otevřené lita-

nické melodie? Pan profesor „padáčky“ velice nesnáší. Právem. V praxi jsem se potkal jen s několika herci, kteří dokázali přerušit melodii, tzn. že v průběhu výkonu ji zavírali i na nesprávných místech, a přesto nepřevali kontinuitu svého komplexního sdělení. To byl třeba Rudolf Hrušínský. Protože náboj, který dokázal přenést, byl obvykle tak silný, že překlenul i tu melodickou chybu. A ještě tím překvapil. Méně zkušeným interpretům bych to však nedoporučoval.

Pauza, která vytvoří pocit synkopy. Začal jsem ji používat, když mě na starší české klasice už začalo trápit stále stejné kolovrátkové schéma. Nepatrná pauza osvěží a posune rytmus, aniž by danou stavbu zničila, a přiblíží báseň do jisté míry dnešního vnímání. K tomu jsou ovšem nutné i jemné a citlivé změny tempa a řada dalších prostředků. A hlavně vztah a úcta k básníkovi, žádné násilí. Kdysi jsme se s Václavem Voskou pokoušeli dokázat živost, chcete-li modernost Jana Nerudy. Opravdu ho stačilo jen jinak „nasvítit“ méně obvyklými interpretačními prostředky, nikoli ničít svévolnou formou. Impuls dala nepatrná pauza.

Čistota pauzy a mrtvá pauza. Ani pauza není naprosté ticho. Doznívá hlas někdy i s dozvukem (dnes už počítačově barevně i délkově přesným) a přichází nádech. Mezitím je ticho. Což znamená charakteristický, sotva vnímatelný, ale přece jen rozlišitelný šum studia. Zvukoví mistři naprosto bezpečně poznají, kde se snímek točil. Připomenu rozhlasovou legendu, kterou nemám stoprocentně ověřenou, ale strašně se mi líbí. Josef Bezdíček kdysi natočil Hrátky s čertem a prý, aby rozhlasovým způsobem vytvořil čerta Lucia jako nadpřirozenou, nečlověčí bytost, nechal vystříhat všechny dechy z výkonu Ladislava Peška. Ovšem pak museli vtáčet šum studiového plenéru, tedy pohádkového lesa, kde se výstupy odehrávaly, protože ticho původně udělané „blankem“, který je naprosto čistý, bylo mrtvé. Tedy čistá pauza nesmí být mrtvá pauza. Okamžitě se to pozná, vyruší to ze soustředění. A přitom se z pauz vystříhávají rušivé a nečisté zvuky. V rozhlasové hantýrce to je „odmlaskávání“. Jenže často nastává obávaný jev – řetězová reakce. Zkrátí-li se nepatrně i jediná pauza, nutně se musí zrytmizovat všechny pauzy kolem, jinak se rytmus rozbije. Maličkosti? Snad jsem zašel do podrobností, jsem však přesvědčen, že pečlivá, detailní práce zaručuje v našem oboru základní účín více než v jiných odvětvích. Stále si myslím, že ten rozhlasový zážrak, který mne už léta fascinuje je propracovaný detail. A dech. Ale hned se mi vybavuje nesmlouvavý výrok Alfréda Radoka: „Zázraky se musej' vydrít!“

Jeden z rozhlasových zážraků je pocit rozhlasového ticha, což bych rád přece jen poněkud odlišil od pojmu pauza, tedy od dramatických pauz i pauz, o kterých jsme mluvili. Pauz pro doznění, pauz emocionálních, pauz pro hudební stavbu a dalších. Ticho se dá vyjádřit slovně. V Dürenmattově Dvojníkoví mluví postava o tichu v jistém prostředí, v jistém městě. Ticho vyjádřené slovy je velice účinné samo o sobě, v dobré interpretaci by stačilo. Lze je i podpořit. Tento úkol splnila originální jazzová scénická hudba pro osm violoncell od Emila Viklického. Rozhlas je opravdu svým způsobem zážrak, protože ve

spolupráci s tímto skladatelem se v inscenaci podařilo hudebně vyjádřit i rozsvícení světél. O tichu v přírodě jsme mluvili. V Becketově „Žhnoucím popelu“ hlučný zvuk moře, stereofonní pohyb moře a tiché kroky v oblázkách znamenaly zvláštní tichost a opuštěnost zoufalého Henryho Jaroslava Kepky. Domnívám se, že i výsledný pocit ticha celé inscenace.

Bylo by dobré zmínit se o odlišnostech, které vyžaduje stereofonní práce. O nutné znalosti barev-

ného spektra vysílačů apod., ale snad jindy. Současnost inklinuje ne k hloubce zážitků, ale spíše k vnějším efektům. V zahraničí se preferuje příklon k jakémusi verismu. Mrzí mne, když Český rozhlas, který by mohl navázat na evropsky významnou zakladatelskou tradici české rozhlasové tvorby, preferuje jednostranně jiné úkoly rozhlasu. Má navazovat na to, co prokázalo životnost, uměleckou svébytnost a trvalou kulturní hodnotu.

Hana Kofránková, režisérka ČRo 3 – Vltava

Zvuk a tvar

Když mě Jiří Hraše oslovil a požádal o krátký referát na téma „Zvuk a tvar“, dodal sarkasticky, že si alespoň trochu vybavím zapomenutou schopnost teoretického myšlení. Nejspíš narážel na moji diplomovou práci o stavbě rozhlasového scénáře „Kouzlo kontrapunktu“ z r. 1972, kterou jsem v obměně obhájila ještě jednou o 4 roky později. Z lenosti, pochopitelně. Obávám se, že z podobného důvodu se dnes nebudu pouštět na zrádný led teoretického myšlení.

A tak by se chtěla jen zlehka a bez nároků na teoretickou přesnost zamyslet nad vztahem těchto dvou pojmů a posléze se poněkud pozastavit nad pojmem tvar, jak je chápán v teorii umění a zejména v rozhlasové tvorbě.

Jde o pojmy vpravdě protichůdné:

- 1) zvuk posloucháme, na tvar se díváme
- 2) zvuk se rodí, žije, trvá a utichá v čase, tvar existuje v bezčase.

Existuje samozřejmě i prolínání těchto fenomenů. Ostatně i tvar „objevujeme“, vnímáme v čase (dokazují to i výzkumy tvarové psychologie). Z druhé strany: Zvuk nám může podávat tvarové informace, tj. zprávy o prostoru, ve kterém zní. Školené ucho rozpozná i velikost i tvar „znějícího prostoru“. Dále: Na hudbu můžeme pohlížet jako na tvarovaný zvuk. A konečně: S okouzlením občas sleduji, jak se zvuky mění v tvary na obrazovce počítače. Poznámka: Možná, že vzniká výtvarný artefakt sui generis – ty barevné „rybičky“ zachycující hudbu, ruchy a hlasy v různých stopách vícestopého záznamu jsou nejen esteticky relevantní, ale umím si představit, že v blízké budoucnosti si budou zasvěcenci v takovém záznamu číst jako muzikanti v záznamech notových. A co teprve když na počítači překreslíme, „přetvarujeme“ křivku zaznamenaného hlasu a odstraníme tak drobné nedostatky – mlasky, falešné ladění zpěvákovy atd. Dokonce i tremolo jakoby dojaté zpěvačky jsem viděla „vyrobit“ přetvarováním křivky. Ocitáme se tak ve virtuálním světě tradičního vtípu o hercích, kteří nám načtou abecedu a počítač už podle našich pokynů vyrobí jejich dramatické výkony sám. Nicméně, bez vtípu: to, co vnáší do díla živý člověk, je nezastupitelné. Svědčil o tom i kolega Henke ve svém jiskřivém výkladu o pauze.

Oblast synestezie je dalším důkazem prolnutí těchto pojmů: mluvíme o hudbě tvarů, tvarové harmonii, o tvarování zvuku.

Chtěla bych se nyní věnovat pojmu „tvar“ v poněkud jiném smyslu. Dnes používáme termín rozhla-

sově umění v takových alibistických uvozovkách. Jako bychom se báli, aby nad našimi slovy někdo nemávl rukou: „To jsou halt ti umělci!“. Termín umění používáme opatrně, zato jsme se běžně naučili používat slovo „vyrábět“. Vyrábíme pořady poezie, vyrábíme rozhlasové hry – rozhlasová výroba válčuje rozhlasové umění. A nejen v našem vyjadřování.

Když v roce 1940 napsal František Kožík jeden z prvních spisů rozhlasové teorie, nazval ho přesvědčeně a bez rozpaků „Rozhlasové umění“. A to bylo rozhlasové umění i teorie ještě v plenkách – je to vidět na terminologii. Pro rozhlasové žánry například hledá slova v jiných uměleckých oblastech – mluví o rozhlasové revui, pásmu, plastice, reliéfu, pohlednici, panychidě, pomníku, fejletonu, povídce atd. Přesto ani na chvíli nepochybuje o svébytnosti artefaktu.

To, co dělá naši práci uměním, je vědomé usilování o tvar. Bez tvaru (struktury) není artefaktu. Do volte hru se slovy: Tvořením vzniká tvor, když se tvorba nepovede, je to ne-tvor. Tvar je hodně podobné slovo. Tvarováním, tvořením vzniká tvar, když se nepovede – je to patvar. Ale nejhorší je asi netvar. Netvar je neusilování, proud, splývání, něco, co neklade překážky, nedrhne, proletí hlavou a myslí posluchače beze stopy. Nenutí myslit. Ani tvůrce, ani konzumenta. Nerozlišený „snadný“ proud je i „ne-informace“. Informace je ze své podstaty založena na rozdílnosti: ne-tvar, ne-stavba a neuvažování o tvaru a stavbě nás přivádí k situaci, kdy nejsme schopni svou vlastní práci reflektovat. Reflexe je schopen jen ten, kdo je schopen analýzy, kdo je schopen nahlédnout dílo jako strukturovaný tvar. Ale tak, jak ztrácíme možnosti zpětné vazby, ztrácíme i schopnost teoretické reflexe, ztrácíme chuť vůbec diskutovat o své práci. Vzpomínám na rozplízlé věty typu: „Ale vždyť každý točí po svym. Přeci si nebudeme vykládat navzájem, jak by to točil ten a jak ten. To je zbytečné.“ A dokonce: „To je škodlivé, takhle věci pitvat, tím se ruší to nepostižitelné kouzlo estetického účinku.“ To není výmluva, to je marasmus. Nejsme-li schopni teoretické úvahy o tvaru své práce, nejsme ani schopni tvary vytvářet, a tudíž se nepohybujeme na půdě umění a rozhlasového artefaktu. Pak můžeme klidně „vyrábět proudy“.

Po létech jsem si znovu přečetla ve „Studiiach a úvahách“ stať Jana Lopatky z r. 1964 o estetických souvislostech převodů prózy do rozhlasového tvaru, zde jde konkrétně o rozhlasovou četbu. Výsostně

teoretická práce rozebírající vztah „literární artefakt–upravený literární artefakt–realizovaný rozhlasový artefakt“ z mnoha stran a po strukturalistickou, končí konkrétním rozbohem a posudkem tří realizovaných rozhlasových čteb: Pekaře Jana Marhoula, Chceme žít Karla Nového a Markéty Lazarové. Je podivuhodné, na kolik Lopatkou jasně a přesvědčivě formulovaných postulátů jsme se naučili v praxi zapomenout. Nemusíme být všichni teoretiky, měli bychom ale být schopni občas se teoretického myšlení dopustit. Zejména chceme-li vysvětlit lidem, kteří mají pečovat o podmínky naší práce, že vytváříme poměrně složité struktury a že pro svou práci potřebujeme přesně tvarovat i jednotlivé složky těchto struktur. Např. kroky jednáčích postav v rozhlasovém dramatu nelze vytočit z příslušných CD, ty musíme přesně „vytvarovat“ na štěrku, mramoru, dřevě ve studiu podle potřeb příběhu. Když někdo zruší

„krokoviště“ v činoherním studiu a všude natáhne pěkný koval, znemožní nám dělat dobrou práci. To jen na okraj.

Dnes se volá po plnosti rozhlasového prostoru v rozhlasovém artefaktu. Báze plná znějících ruchů a zvuků v některých zahraničních dílech nás může tak okouzlit, že nevnímáme nicotnost tématu, příběhu, poslání (vítězný berlínská skeč o mýdle budiž toho příkladem). Myslím, že po okouzlení zvuky přijde opět akcent na niternost, příběh, na člověčí rozměr. Tohle kyvadlo alespoň doposud ve vývoji rozhlasových žánrů fungovalo.

V době, kdy jsme občas ochotni natáčet po kancelářích do minidisků a vydávat výsledek za strukturované umělecké dílo (a ne za pouhý reportážní záběh), jsem chtěla připomenout, že se v této instituci kdysi odpovědně a na výši přemýšlelo. Například o tvaru a tvarování rozhlasového artefaktu.

Alexandr Pícha, šéfredaktor ČRo 1 – Radiožurnál

Ticho v proudovém vysílání

Přestože jsem dostal popud k tomuto vystoupení od Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, nebudu mluvit o imaginativních rádiích, o imaginativních rozhlasových pořadech, ale budu mluvit z druhého břehu, kde se vysílá proud, ať už proud informací nebo proud hudby. Chci totiž podat informace o pojetí rádií, která vám nechtějí a v nelitostné konkurenci ani nemohou dát prostor pro ticho a pro vaši fantazii, ale naopak vám fantazii chtějí vzít. Ať už proto, že vám chtějí sdělit informace anebo že se vaší fantazie chtějí zmocnit ze zjištěných důvodů, protože chtějí, abyste si koupili třeba čokoládu nebo cigarety nebo nové auto.

Už jsem vymezil rádia na imaginativní, ta která pracují s žánry rozvíjejícími fantazii, ale potom je tu ten druhý břeh, tzn. rádia hudební, zábavná, informativní a další. Jaký je jejich kvantitativní poměr. Na rozhlasovém trhu zabírají Vltava necelé 1 % poslechovatosti, Praha kolem 6–7 %, regionální stanice ČRo v průměru tak 7 %, Český rozhlas 6 – RSE kolem 1 %, to jsem napočítal zhruba 15 %. Nevím, jak tady hodnotit žánr ČRo 1 – Radiožurnálu; tvrdím, že proud nevysíláme, ale z vašeho pohledu proudový žánr asi vysíláme. Připočteme-li nicméně Radiožurnál, je to nějakých 15 %, čili dohromady maximálně 30 %. 70 % posluchačů však poslouchá něco jiného, jiný žánr a program, než o jakém tady mluvíme, a v tomto jiném světě ticho v rozhlasovém vysílání neexistuje.

Když mi pan Hraše říkal, že bych tady měl mluvit o tichu v proudovém vysílání, nejdříve jsem se ho pokusil přesvědčit o tom, že ticho v proudovém vysílání není možné, ale potom jsem si řekl, že vám to budu muset vysvětlit. Proud je opakem zastavení, pauzy, ticha. V proudovém vysílání je i drobná pauza chybou. Popisovat to z programového hlediska by vydalo na samostatné pojednání, ale nejjednodušší je to dokumentovat na technických prostředcích. Naprostá většina rádií, která vysílají tzv. proudový program, totiž má procesory a další zařízení, které z technického hlediska ticho přímo vylučují a dokonce i ztišující se signál (např. fade out) vyrovnávají

do hlasité úrovně. Téma jsem konzultoval s ing. Balíčkem, on mě případně v terminologii opraví.

O co v tom rozhlasovém sektoru jde? Jde o to uchvátit vaši pozornost, zaměstnat vaši mysl, jde o to vetřít se co nejvíce do podvědomí co nejvíce lidem. A to jde udělat jednoduše tak, že na ně hodně silně zakřičíte. Všechny rozhlasové stanice z toho druhého břehu, o kterém mluvíme, se na vás snaží působit co největším hlukem. Co největší intenzitou zvuku. Když si ladíte rádio, tak to z technického hlediska na stupnici vypadá asi takto: zvolená stanice nemá frekvenci v jednom bodě, to byste ji nemohli slyšet. Ta frekvence musí mít nějaké pásmo, šíří signálu, odborně řečeno zdvih. Povolný zdvih je 75 kHz na jednu i druhou stranu. V této povolené úchylně se v dobrém případě pohybuje většina stanic, i když v horším případě některé soukromé stanice i zdvih překračují. V tomto pásmu má však například ČRo 3 – Vltava krásný, nezkreslený, komprimovaný zvuk (viz graf č. 1), zatímco průměrné komerční rádio, např. Evropa 2 vyzní úplně jinak

Komerční hudební stanice technicky vecpe svůj signál do všech prostor, které mu umožňuje norma. Některá rádia dokonce normu i přehlučí. Je to proto, že se všechna ta rádia snaží na vás zahartusit co nejhlasitěji. K tomu se mimo jiné používá technické zařízení, kterému se říká v hantýrce „optimot“ (název vznikl podle firmy: jako se „euroltel“ dříve říkalo mobilním telefonům). Tento modulační procesor má na vás 3 páky. Jednak tzv. vyrovnávání úrovně, pak kompresi signálu a ještě ořezávač přesahů.

Ve výsledku to vypadá takto: na záznamu ČRo 3 – Vltavy vidíte krásný dynamický zvuk; vidíte ticho, forte, pianissimo. Když si pustíte frekvenci 99,7 (Rádio Bonton) nebo třeba 88,2 (Evropa 2), tak vidíte, jak je veškerý zvuk–hluk posunut nahoru k 75 decibelům a pohybuje se takto zhruba v této křivce (viz graf. č. 2). Procesor má přitom podobný efekt bez ohledu na rozdílný druh hudby. Kdyby soukromé rádio se silně „komprimovaným“ signálem hrálo třeba

skladbu z ČRo 3 – Vltavy, pak ho všechny zmíněné nástroje modulačního procesoru vytáhnou nahoru. Posluchači takových rádií reagují na takto upravený zvuk moderní hudby často tak, že na ekvalizéru vytáhnou velké basy i výšky a vyloučí střední tóny, aby měl zvuk plasticitu.

Tuto honbu za hlasitostí způsobuje velká konkurence. Jen v Praze si můžete naladit kolem 30 rádií. V takové situaci žádné rádio nemůže riskovat, že si ho posluchač nenaladí, protože nemá patřičnou intenzitu zvuku. Řada posluchačů ladí jednoduše to rádio, které na stupnici hraje nejhlasitěji. Ani automatické ladění se vám pokaždé nezastaví na signálu stanice, která nemá dostatečně „nahuštěný“ zdvih. Když je na trhu tolik rádií, která mají podobný formát a prosazují se v éteru hlasitostí, nebudete riskovat ani chvíli ticha, kdy vás nikdo neslyší ani nenaladí.

Takových grafů mám mnohem více a mohl bych o tom mluvit déle, ale zjednodušeně řečeno, ukážou vám jediné. Pokud chcete, aby vám rádio poskytlo prostor pro vlastní představu, fantazii, pokud chcete slyšet ticho, neposlouchejte rádia, která vysílají tzv. proudový program.

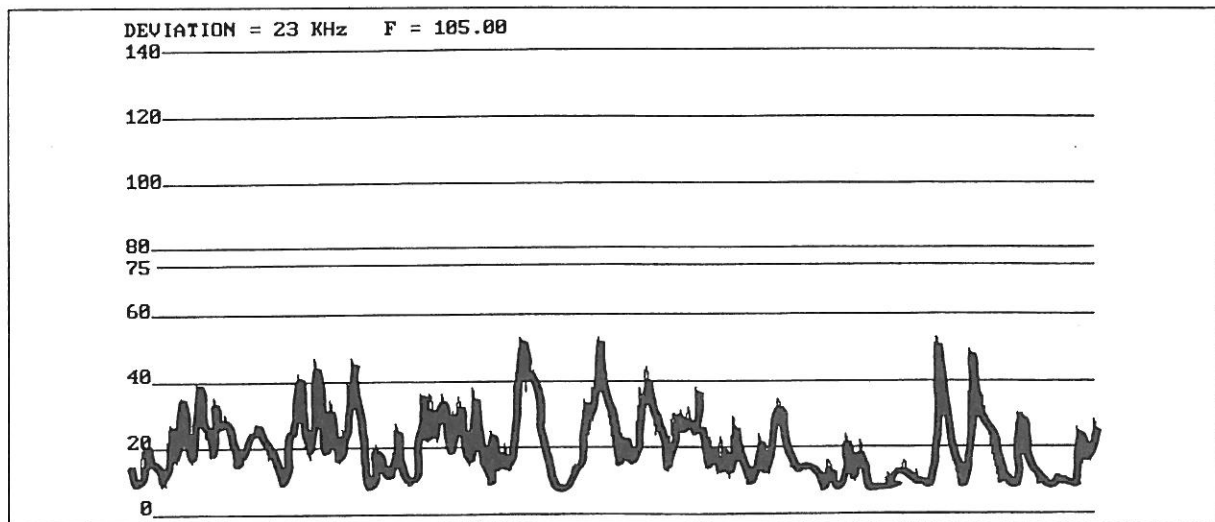
Jako člověk zodpovědný za Radiožurnál také musím říct, že ticho je prostředek, který má velkou emo-

tivní sílu a který logicky nenajdete na informačních rádiích, kam asi ani nepřísluší. Na jeden takový efekt ticha pamatuji, protože jsem na něm sám pracoval, a byl jsem překvapen, jaký dopad měl na posluchače. Bylo to v pátek po teroristickém útoku proti Spojeným státům, kdy se většina demokratických zemí rozhodla, že uctí památku obětí v New Yorku a Washingtonu 3 minutami ticha. Řekl jsem si, že by z toho všeho neměl znít jen zmar, deprese, to, co se rozpoutá mezi naší křesťanskou euroamerickou civilizací a muslimským světem, ale že bychom měli podat i nějaké dobré poselství. Tak jsem nechal redaktory sestříhat autentické záběry ze záchranných prací, výpovědi o momentech, kdy lidé utíkali z hroučících se Twins a proti nim se prodíralo vstříc smrti 400 newyorských hasičů, sestříhy rozhovorů těch lidí, kteří šli proti únoscům v letadle. A potom hlasatel řekl, že bude 12.00 hodin, a pak už byly jen 3 minuty ticha...

Mělo to ohromný dopad. Když jsem nechal zařadit tento sestřih před 3 minuty ticha, nečekal jsem, jakou to bude mít na Radiožurnálu emotivní sílu; jak silné je to na stanici, která má být jinak neutrálně informační. Řekl jsem si tehdy, že musíme s takovým prostředkem velice opatrně. V tomto případě bylo ticho navýsost na místě, ale jindy by se jeho efekt dal i zneužít.

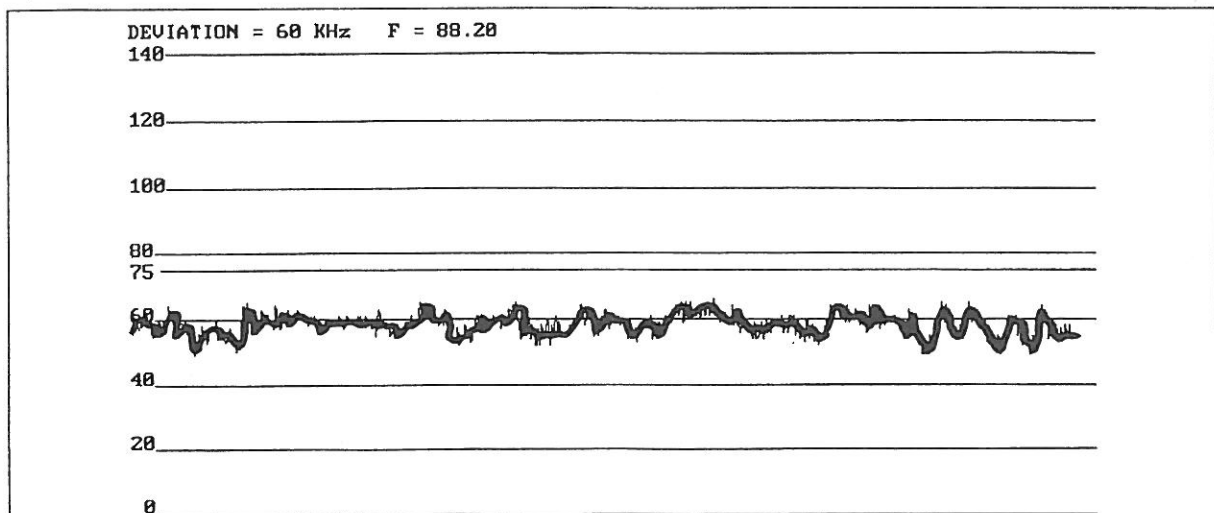
Graf č. 1

VLTAVA



Graf č. 2

EVROPA 2



PhDr. Zdeněk Bouček, dramaturg ČRo 3 – Vltava, místopředseda SRT

Zvukový obraz skutečností reálné a skutečností umělé

Téma jsem si zvolil s plným vědomím, že vstupuji na zcela neprobádanou půdu. Kam namířit první krok... Nejlepší bude rozmatávat klubko od začátku. Zaměřím se na slovesnou produkci, především pak na žurnalistiku. Z tohoto pohledu si pak kladu první otázku:

Co je rozhlasové vysílání?

Zhruba řečeno je to určitá forma mediální aktivity, zvláštní druh komunikace, reflexe reality. Po stránce struktury a obsahu mix poskládaný ze zpravodajství, publicistiky, zábavy, vzdělávání, kultury a umění a tak dále. Používám-li termínu reflexe reality, pak jím míním fakt, že rozhlas a televize jsou spjaté více než jiná masová média s aktuální právě probíhající skutečností. Absolutně se to projevuje v přímém vysílání.

Z čeho se skládá rozhlasový obraz?

Ze slova, tohoto signálu signálů, zásadního prvku lidské komunikace. Hlas, který sdělení, myšlenku proměněnou ve slovo zprostředkuje svým rytmem, hlasitostí, zaujetím, zakódovaným vyjádřením postoje a dalšími znaky, přidává k samotnému sdělení další podstatné informace, dokonce tak podstatné, že někdy vycítíme, že s obsahem sdělení není něco v pořádku nebo že se dokonce jedná o přetvářku nebo nepravdu. To tehdy, podává-li se zpráva o jevu a samo podání zároveň tuto zprávu znevažuje či doslova popírá. (Podle některých odborníků tento prvek zvukového obrazu – konkrétní prvek lidského hlasu – se zahrnuje do enormně široce pojaté oblasti zvuků a ruchů. Je to sporný názor a chápejme slovo jako jednotu informace a jejího hlasového vyjádření.)

Komunikuje rozhlas pouze slovy?

Komunikace je verbální i nonverbální. Příkladem takové nonverbální komunikace může být elementární přísada zvukového obrazu – hluk. Výstřel sděluje, že byl spáchán atentát, zvony oznamují poleďne. (A opět se vyskytují teoretici, kteří považují za hluk všechno kromě lidského hlasu. Rachot automobilu i Mozartova Malá noční hudba jsou tedy ve společné přihrádce. Oboje samozřejmě je nonverbální povahy, ale potíže nastanou, když se do tohoto dělení zaplete psí štěkot s jednoznačně vyjádřeným varováním nebo dokonce operní zpěv. Má prioritu hudba – nebo snad slovo? Pomiňme toto zpovýkané dilema a použijme pro náš účel klasické rozhlasové dělení.)

V širším smyslu zvukový obraz se tedy skládá z informací a myšlenek materializovaných do slovního projevu, z hudby, mající úkol estetický, rekreativní, emotivní, rytmický, dynamický, náladotvorný atd., a z hluků dodávajících kromě dynamiky a plastičnosti a prostorové orientace aj. také výpovědní rovinu sémantickou. Hrají velmi důležitou roli verifikační. Ticho pak je výrazem přestávky, změny kulisy

místa, ale může být symbolem nečinnosti, vyjadřuje rozpaky, je mimořádně silným zdrojem dramatického napětí a tak dále.

Mimochodem – americké události z 11. září nás donutí revidovat dosavadní poučky. Miloš Forman poslouchal přímé líčení útoku v jedoucím automobilu a měl to vysílání za sci-fi hru čili svým způsobem za virtuální realitu. Začal věřit teprve v okamžiku, když spatřil dým a prach stoupající nad New Yorkem. Jakoby rozhlas v zásadních extrémních chvílích nebyl schopen sám o sobě naplnit verifikační roli pro posluchače. Tento problém si nezpůsobil rozhlas, ale film a televize.

Ideální mix prvků neexistuje, nicméně...

Zkušenost nás poučuje, že všechny prvky jsou v neustále se proměňujících často nejednoznačných vztazích. Jejich koexistence je za běžného stavu přirozená, věrohodná, signifikantní pro danou chvíli a daný druh skutečnosti. Prvky nemusí být vždy přítomny v uvedeném počtu, každý z nich může existovat jen sám o sobě. (Rozhlasoví odborníci by vyjmenovali ještě další požadavky, jimiž jsou uspořádanost pro auditivní vnímání, srozumitelnost, plnost, avšak ne mnohoznačnost, využívání pravidel kompozice, uměřenost, tedy ani nenaplněnost, ani přeplněnost. Důležitý je technický požadavek čitelnosti – dostatek prvků verifikujících jev z dalších úhlů. Tyto pohledy však nejsou podstatné pro tuto úvahu.)

Dva druhy obrazu

Rozhlasové zpravodajství a publicistika, tedy obecně žurnalistika, se snaží o popis reality. Realita se popisuje, analyzuje, komentuje, srovnává s jinými fázemi a tak dále. Je zachována totožnost času, prostoru a subjektu a objektů. Vnitřní i vnější obraz reality jsou po významové i formální skladebné stránce stejné.

Zákony umění mají poněkud jinou dimenzi: snaží se o zpravidla nepopisné vystižení podstaty často celého komplexu jevů. Rozhlasové dílo nemusí ve všem odpovídat konkrétní události, přitom je však ve shodě s obecným poznáním reality a v tomto je jí věrné. Objekt, příběh, zvolený fenomén se vystihuje cestou typizace, fabulace, nadsázky, střídání časů a prostorů a dalších uměleckých postupů. Vnitřní konstrukce je pak zahalena do vnějšího obrazu a v konečném výsledku může být onen vnější obraz obdobný dílu žurnalistickému.

Na tomto místě může některý velmi moderně citící posluchač podotknout, že rozhlasová hra je vlastně virtuální realitou, protože si vytváří svůj vlastní prostor a čas. Jsem přesvědčen o tom, že tento názor není správný. Virtuální realita je realita zdánlivá, nově a záměrně vytvořená, a stvořitelkou roli tu přebírá moderní technologie. (Slouží také ke zcela jiným účelům.) Rozhlasová hra naproti tomu nevytváří novou realitu: poskytuje pouze nový pohled na realitu. V žánru sci-fi vlastně do příkladu bu-

doucnosti aplikuje úroveň současného poznání a některé tendence domýšlí do tvaru realizovaných událostí. Na to má umělecká tvorba nárok.

Je zřejmé, že onu klasickou Wellsovu rozhlasovou invazi Marťanů z třicátých let lze považovat za první úspěšný pokus o mystifikaci cestou vytvoření virtuální reality. Domnívám se, že klíčovou roli tu sehrála tehdy prudce se rozvíjející rozhlasová a komunikační technologie, jejíž možnosti byly pro posluchače naprostou novinkou. Z dnešního pohledu je záviděníhodná tehdejší dotvářecí schopnost posluchačovy fantazie. Na počátku jednadvacátého století, v době vzájemné mediální propojenosti a snadné ověřitelnosti, se takový kousek už nemůže podařit. A tak se tento princip omezuje na silvestrovské či aprílové taškařice.

Lež může být virtuální pravdou

Existuje varování. Zvukový záznam neuznává soud jako věrohodný důkaz. Mimo jiné i proto, že nelze prokázat, kdy a kde byl záznam pořízen. Dále se nedá prokázat, zda je záznam pravdivý nebo je podvrhem. Stříhem se přece dá pozměnit smysl rozhovoru či dokonce do dialogu lze přimíchat hlas třetí osoby, která hovor nebyla fyzicky přítomna. V tom případě se jedná o záměrné zneužití formou konstruování jiné, nové, lživé skutečnosti. Naštěstí se tyto trestuhodné činy dějí ve skutečnosti mnohem sporadičtěji, než jak se vyskytují v detektivkách. Nicméně toto varování má stále opodstatněnost. Uvedu aspoň dva příklady.

1. V dnešní době rozvinuté technologie s přáním dosáhnout kvalitního, technicky čistého a mimořádně konkrétního vjemu se zvukový obraz vytváří sendvičovým způsobem z několika vrstev. V tichu se zaznamená monolog, pod něj se vloží separátně natočený hluk pozadí a k tomu se mohou přidat detailně natočené reakce kolegů a další efekty. Žádná objevná cesta to není, takto se natáčí rozhlasové hry. Novinkou je, že záznam se vydává za publicistické dílo.

2. Ve snaze poskytnout posluchači co nejcelistvější pohled na malé ploše se vyberou části z několika projevů a připojí se k sobě tak, že vzniká dojem jediného kompaktního projevu.

Jsem si jist, že vy sami můžete uvést další příklady. Rozhodně si nemyslím, že nebezpečí, které naznačuji, je hrozné. Technické možnosti se však k možnému varování velmi přiblížily. Má to ovšem paradoxně i druhou stránku věci. Přístroje dnes umí vyčíst, jak a kde dotyčný záznam vznikl a další podrobnosti.

Rozhodně si pak musíme být vědomi několika sporných bodů, na něž si mnohdy musíme odpovědět především každý podle svého svědomí.

Problémy

Může to být problém etický: lze vydávat něco, co se de facto nestalo nebo stalo jinak, za skutečnost? Jak se ubránit disproportionem? Do jaké míry lze mani-

pulovat s prvořadostí objektu, který je obrazně řečeno frontmanem scény? Tento problém často zasahuje do autorova morálního citění. Znovu připomínám úžas dávných jugoslávských dokumentaristů, jimž byl nabídnut namísto pramene Vltavy záznam pramene jakéhosi jiného potoka. To přece nejde, dělali se, to je porušení poctivosti a důvěryhodnosti rozhlasového dokumentaristy.

Dá se hovořit i o problému realizačním – totiž zda vůbec lze nahradit autentickou jedinečnost originálu prostřednictvím náhražky. Jedinečnost originálu a jedinečnost rekonstrukce se zpravidla liší. O další pochybnosti jen třemi slovy: problém vytvoření Frankensteina.

Nakonec ještě letité varování: posluchačova narušená důvěra se navrácí jen velmi těžce a zvolna. Také se vůbec nemusí navrátit.

Závěrečná rekapitulace

Nové technologie a přístroje, nabízející mnohem víc, než kolik lze v běžném provozu využít, dnes umožňují kombinovat jednotlivé prvky zvukového obrazu – slovo, zvuk, hudbu a ticho – naprosto dokonale. Od vylepšení či rekonstrukce autentického zvukového obrazu vede tenký můstek k vytváření náhražky, vydávané za originál. Vylepšení může rozmetat faktickou výpověď. Namísto obrazu skutečnosti reálné pak vzniká obraz skutečnosti umělé, virtuální a ve výsledku falešné.

Jednou z cest, jak mít zneužití žurnalistiky pod kontrolou, je neustále sledovat vztah subjekt – objekt. Tento kontinuální vztah je v ideálním případě vždy vyvážený, koherentní, založený na respektu, logickém.

K porušování ideálního obrazu reality dochází prakticky neustále. Drobné, přehlédnutelné odchylky jsou dány různou úrovní autorů a jsou takřkajíc v normě. K vytvoření žurnalistické virtuální čili umělé reality dojde tehdy, když tvůrce vědomě či nevědomě, ale s jasným záměrem konstruuje obraz nové skutečnosti (která se reálně nestala) kombinací prvků zvukového obrazu, nebo hrubě překračuje pravidla daná pro rekonstrukci. Charakteristické přitom jsou porušení vyvážené vazby subjekt – objekt a narušení jednoty času, prostoru a jednajících postav. Nezbytné ovšem je, aby se takové dílo prezentovalo jako řádná objektivní výpověď o realitě. Je-li vydáváno za umělecké dílo, za fikci, nelze nic namítnout – pak platí jiná kritéria.

Závěrečná poznámka

Tvůrci mystifikací zpravidla opomíjejí zcela podstatnou věc, že virtuální realita se nejdříve musí vymyslet a pečlivě vymodelovat. Její věrohodné opodstatnění a přesvědčivý řád je zapotřebí cizelovat s profesionální odpovědností. Příkladem nám je cimrmanologie. Teprve po této fázi přijde na řadu tvorba zvukového obrazu virtuální reality. Jinak vznikne pouhý odraz zmatené reality, což bývá tak vágní, diletantské a trapné, až hanba pomyslet.

Diskusní poznámka A. Píchy

Rád bych reagoval na dr. Boučka a upozornil na to, že virtuální události se už vlastně stávají součástí našeho života, jakkoliv se tomu snažíme bránit. Z české scény třeba víte, že se ve zpravodajství bráníme tomu, abychom nevysílali pseudoudálosti, například v podobě výroků politiků na výroky apod. Teď jsme svědky toho, jak teroristé načasovali útok proti Spojeným státům přímo tak, aby událost dostala kromě skutečného hrozného rozměru ještě další působivější mediální rozměr. Zaútočili v dobu, kdy jak americká tak evropská média dokážou dostat hořící mrakodrapy do prime-time a na titulní strany. Ti, kdo útok naplánovali, vědí, že se událost stává úplně jinou, když ji lidé vidí v televizi a v novinách. Někdy nám dokonce nezbyvá než vysílat informace, protože je vysílají jiní. Zprávou se tak třeba stává popření pseudoinformace. Příklad z Radiožurnálu: když katarská televize vysílala drama-

tickou zprávu Talibanu, že Afghánci zajali 5 Američanů, přemýšleli jsme, zda tuto nepravděpodobnou a především nepotvrzenou zprávu vysílat. Ale v okamžiku, kdy ji popíral Washington a vysvětloval, co se stalo, nebylo možné neříct, co popírá. Samozřejmě na to informoval Taliban. Najednou se média motají kolem něčeho, co se vlastně nestalo, ale nikdo si nemůže dovolit mlčet o tom, co je v jiných médiích. Říkali jsme si, zda je možné se toho vyvarovat. Ale v situaci, kdy nejsme jediné médium, kdy neurčujeme agendu, nezbyvá nám mnohdy než navazovat, reagovat nebo odvíjet informace od něčeho, co třeba ani na začátku události nebylo. A k totálnímu propojení reálného a mediálního světa dochází, když pseudoudálosti provokují skutečné události, kdy už pak není ani možné rozlišit, kde je ta hranice mezi skutečnou a virtuální mediální událostí.

Josef Plechatý, režisér ozvučení pořadů ČRo 3 – Vltava, autor

Zvuk v publicistickém pořadu

Mám zde vystoupit na téma „Zvuk v publicistickém pořadu“. Abych mohl mluvit o zvuku jako takovém, v jakémkoli rozhlasovém pořadu, dovolím si nejprve základní věci pojmenovat, rozčlenit a teprve pak se znovu podívat na dané téma.

Zvuk v rozhlasovém pořadu dělím na realistický a stylizovaný (s tím většinou platí úměra neupravený a upravený, neplatí to však vždy). **Realistický zvuk**, nebo reálný zvuk, dělím na **hluk a ruch**. Hluk je zvuk, který je běžně kolem nás a který většinou nechťeně a někdy i nevědomě natáčíme. Mezi rozhlasáky se tomu říká „špína“. Už ze slangového výrazu je patrné, že je to zvuk, který rozhlasovému pořadu ničím pozitivním nepřispívá. Oproti tomu **ruch** je zvuk, který natáčíme vědomě, někdy i záměrně, a který vyjadřuje popis prostředí a někdy může obsahovat i širší, hlubší význam. Oba dva druhy zvuků, hluk i ruch, získáváme přímo při natáčení pořadu. Tolik zatím k realistickému zvuku.

Stylizovaný zvuk je zvuk, který k pořadu dodáváme dodatečně. Vzniká úpravou z natočeného snímku, který je přímo již zaměřen na určitý zvuk a počítá se s jeho zpracováním a použitím, nebo je dokonce nově vytvářen z jiných snímků (viz zvuky neexistující či nedostupné, např. zvuky z pera autorovy fantazie). Stylizovaný zvuk přináší nejen informace, ale i rytmizující prvek nebo prvek emotivní nebo vytváří posun v pořadu (tzv. zkratku) nebo znamená kombinaci všeho předešlého. Vrcholem této kombinace je koláž, která přináší novou hodnotu.

A nyní se již můžeme obrátit k samotnému tématu. Tím spíš, jak mi sdělil kolega, napsat o zvuku v rozhlasové hře není žádné umění, ale v publicistickém pořadu ano. Já si myslím, že se to zase tak neliší, a použití zvuku bude stejné v různých typech pořadů, lišit se budou zřejmě jen vyšší či nižší nabídkou

uplatnění. A v tom vidím u publicistických pořadů ještě určité rezervy. Proto budu dále mluvit jen o užití zvuku v tomto žánru, a to o jeho funkci a způsobu použití. Zároveň si dovolím odkazy na některé kolegyně či jejich práci.

1. Informace

V tomto bodu by se zdálo, že je to prvek, který bude dělat kolegům nejmenší potíže. Vždyť co je snazší než například přinést spolu s natočeným rozhovorem i informaci o místě, kde byl tento rozhovor natočen, tedy v kanceláři, na ulici, na nádraží, v kavárně atd. Ale... jednak tato banální informace většinou nemívá žádný vztah k obsahu rozhovoru, a když, tak povrchní, a jednak, a to je důležitější, řekl bych výsostně podstatné pro pořad, většinou jako by redaktor neprošel technickým minimem řemesla. A tak se stává, že v pozadí rozhovoru je zbytečně silný hluk a v případě sestřihu je to velmi znat. Přitom by stačilo umět nastavit mikrofon a po rozhovoru si ještě alespoň minutu hluku natočit sólo, aby bylo čím místa střihu eventuálně napravit. Abych jen nekritizoval. Jitka Škápíková natočila pořad o čekání na narození telátka. Když tráví noc v chlévě, u krávy, zazní během rozhovoru převrnutí kovového kbelíku. V tu chvíli to není jen informace o prostředí, ale i informace o šeru ve chlévě, o únavě během noci... stačí.

2. Rytmus

Z hlediska zvuku (neposuzuji nyní z hlediska textu) souvisí tento bod s bodem předešlým, neboť kdo má zvládnuté řemeslo, může se snadněji věnovat cizelování. V tomto případě bych rád namátkou zmínil kolegyně Miroslava Buriánka a Marka Janáče. Oba ve svých pořadech skvěle pracují s rytmem, dokáží zvukem akcentovat, gradovat, pointovat a navíc

dokážou používat zvuk velmi nápaditě. Většinou jejich použití zvuku přináší nejen další informace, ale i... bod třetí:

3. Emoce

U tohoto bodu se kromě zvukových akcentů zmíním především o pořadu Marka Janáče, který nejlépe naznačí, oč mi jde. V pořadu o demonstraci proti globalizaci se Marek staví s mikrofonom do středu dění, natáčí rozbíjení výloh Mc Donaldu a tomuto zvuku nechává prostor. O vlivu na emoce posluchače nemusíme pochybovat, a že tím zvuk hodně vypovídá k obsahu pořadu, o tom není třeba diskutovat.

4. Zkratka

K tomuto bodu chci jen říci, že nejen stříhem, ale i zvukovou koláží lze získat další informace a zároveň si pomoci při rytmizování pořadu i jednotlivých sekvencí. Byť jsem nechtěl mluvit o rozhlasových hrách, tak nyní se musím zmínit. Protože v době, kdy Radek Nikodém pomáhal svými kolážemi vytvářet originální a jedinečné rozhlasové vyjádření, neexistovaly stopy v počítačích. Tím chci říci, že se nelze vymlouvat na technické vybavení, je to jen v řemesle a nápadech. A samozřejmě to musí být i v hlavách autorů. Pokud s tím text nepočítá, lze to do něho jen těžko implantovat. Jenže: znají dnešní autoři tuto možnost rozhlasové realizace? Navíc můj kolega pravil, že ocenit by se měl nápad, nikoli pracnost. V praxi to bývá naopak. Prosím, abychom si rozu-

měli. Koláží není nějaké smíchání zvuků nebo zvuku a hudby. Teprve nová hodnota, která vypovídá, pomáhá obsahu pořadu, se dá nazvat koláží. A může to být i nelad zvuků.

5. Kontrast

Jedná se o rozdílnou informaci slova a zvuku, ať již pro podtržení obsahu, tedy o rozporu mezi slovem a činem, nebo pro komický efekt. I tento bod je autory pomíjen.

6. Fantazie

Zde bych rád připomněl, že zcela vymizel žánr, který kdysi skvěle uměl pan Svěrák nebo pan Pech, a to je fiktivní reportáž! Dál už o tom nechci mluvit, protože nevyužívat právě v rozhlase fantazii se mi zdá trestuhodné.

Snažil jsem se pojmenovat všechny funkce zvuku, abychom si uvědomili, proč a jakým způsobem ho máme v pořadech používat. Úmyslně jsem se přitom nevěnoval použití zvuku jen v publicistickém pořadu, neboť se domnívám, že způsob užití zvuku má stejnou platnost pro všechny typy rozhlasových pořadů. Přesto, že závěr nevyzněl optimisticky, dovolte mi poslední poznámku. Řadu let se zúčastňuji přehlídek jednak rozhlasových her a jednak publicistických pořadů. A právě kategorie publicistických pořadů zaznamenala obrovský vzestup a všichni, kteří se těchto přehlídek zúčastňují se mnou, mi musejí dát za pravdu. Těší mě to a všem tvůrcům za to děkuji.

Petr Mandel, hudební dramaturg ČRo 3 – Vltava, skladatel

Hudba jako zvuk, zvuk jako hudba

Témata našich poznámek se v mnohém prolínají – nicméně snad nepochybím, budu-li se snažit o co možná prosté vymezení pojmů, o nichž je řeč. Prvně si musíme uvědomit, že v běžném používání míjíme pojmy z oblasti akustiky a rozhlasového žargonu. Za druhé – vymezení pojmů, tak jak je zná klasická akustika nebo estetika, kterou jsme se učili, neodpovídá už dnešnímu stavu. A konečně samo vymezení obecných pojmů jako např. hudba není, přestože se zdá jednoduché, vůbec prostou záležitostí.

Musíme vyjít z toho, že hudba není protikladem zvuku. Zvuk je akustický jev, kdežto hudba je uměním a v jistém zjednodušení jeho produktem – znějící skladbou. (Teď se omlouvám za opakování věcí, které jsou pro hudebníky triviální; nevím, zda se tohle učí třeba na DAMU.)

Zvuky lze rozdělit na tóny – hlavní znak určitá výška a „šramoty“ (ruchy, hluky), z hlediska akustiky neperiodické zvuky, tedy bez určité výšky.

„**Klasická**“ hudba užívá především tóny a využití ruchů je zastoupeno především částí instrumentáře bicích nástrojů.

Moderní hudba inklinuje daleko více k používání ruchů, a to jak netradičním použitím klasických nástrojů (klepání...), tak z jiných zdrojů, zejména přenášených nebo transformovaných elektronickou ces-

tu. Její vývoj silně ovlivnily elektronické nástroje (syntezátory, samplery), které umožňují relativně jednoduché generování a zpracování široké škály zvuků nahraných i nově vytvářených (tóny i ruchy). Samplování je nahrávání vzorků zvuků, se kterými lze dále pracovat (nahráváme určitý úsek 10' – 20', ze kterého můžeme udělat smyčku a přiřadit klávesám; pak jej můžeme reprodukovat jako při hře na klávesový nástroj).

Ruchy jako výchozí materiál využívala zprvu hlavně oblast **konkrétní hudby**. Byly zdrojem dalšího elektronického zpracování; jeho výsledek většinou zcela zastřel jejich původní podobu, takže se od elektronické hudby, která vznikla čistě elektronickou cestou, lišila konkrétní hudba spíše svou ideologií (Kotoňski – Etuda na jeden úder na činel – rozkládá zvuk činelu a z těchto prvků pak buduje celou skladbu). Pozdější vývoj tento rozdíl smazal.

Část proudu tzv. tape music, která může být pro rozhlasové tvůrce inspirující, inklinuje dnes spíše k formě koláže, výběru a řazení materiálu, při jehož zpracování nedochází k tak razantním úpravám.

Vraťme se tedy k definování hudby:

Ze všech definic mě zaujal sv. Augustin, který charakterizuje hudbu jako umění, jak hýbati zvuky prostřednictvím rytmů. Vskutku podstatné pro odli-

šení hudby od zvuků, které průběžně vnímáme, je organizace zvukového materiálu v čase a zvukovém prostoru, jinak řečeno vytvoření hudební formy, tzn. sledu, uspořádání a vývoje v čase. Rozdíl mezi prostým záznamem ruchů a vytvářením skladby je tedy v jejich záměrném zpracování.

Hudbu tedy považujeme za umění, vyjadřující se organizací zvuků v čase a zvukovém prostoru. To platí samozřejmě o užití jak tónů, tak ruchů. V dramatickém nebo literárním rozhlasovém díle pro práci se zvukem – ruchy i hudbou v užším slova smyslu – tedy platí obdobné způsoby jako pro hudbu samu. Měly by v něm mít stavebnou funkci v organizaci formy (slovesného) díla, musíme sledovat jejich význam motivický, rytmický, tempový. Lze uplatnit známé formy kompoziční práce, expozici a opakování, variace, kontrapunkt atd.

Podíváme-li se nyní na užití zvuku v rozhlasové praxi – míním tím teď nikoli slovesnou rovinu, ale jakýsi zvukový plán – na jedné straně stojí užití zvuků (tj. hudby a ruchů) jako hudby, ve smyslu významu pro formování inscenace, rytmizaci ap., na druhé straně používáme-li hudbu i ruch pragmaticky jako kulisu, stává se i hudba šumem. Způsob užití pocho-

pitelně ovlivňuje i výběr typu hudby, kdy výrazné prvky – melodičnost, harmonie, rytmičnost – vyžadují i svébytné uplatnění, kotrapunkt k textu. Hudba může působit emotivně nebo být zdrojem asociací a informací = charakterizovat dobu a prostředí (jde spíše o to, co v posluchači vyvolá, než o to, zda je to reálná skladba z roku 1932). Většinou nelze striktně oddělovat při tvorbě inscenace hudbu a ruchy, takže je-li práce složitější, osvědčuje se v režii týmová spolupráce.

Vlastní užití zvuků, hudby a ruchů v pořadech je podle mne už mimo rámec tématu mého příspěvku a myslím, že se jím zabývají příspěvky mých kolegů. Na závěr bych se chtěl zmínit ještě o tom, že všechny krásné záměry může ovšem zničit způsob vnímání: jestliže dílo, lhostejno zda slovesné nebo hudební, není vskutku posloucháno a sledováno, degraduje je to na úroveň pouhého šumu. Bohužel tento typ ne sledování, ale pouštění rozhlasu dnes asi převažuje, podporován hudební kulisou v obchodech, letadlech, kníkáním telefonních ústředí a duňním automobilových reproduktorů krmených systémy mechanického computerového zařazování hudebních příspěvků.

Mgr. Michal Rataj, hudební dramaturg ČRo 3 – Vltava

Zvuk, ruch, hudba

Rád bych zůstal u oblasti, které se věnoval Petr Mandel, ale více bych se pokusil nahlédnout do této problematiky z historicko-muzikologického hlediska a zároveň tak navázal na jednu důležitou věc, kterou řekla Hana Kofránková, totiž že v pra-dobách rozhlasového vysílání byla řada věcí přejímána z ostatních druhů umění, vlastně z mimorozhlasového prostředí, a tudíž že je zapotřebí vnímat záležitosti zvuku, hudby a vůbec rozhlasové tvorby v historických kontextech paralelně s vývojem v ostatních druzích umění. Tedy **úvodem – pojmy**.

Na druhé straně pozvánky na letošní seminář je uvedena zajímavá definice pojmu hlas, hudba, ruch a ticho. Když jsem si tuto stratifikaci Václava Růta z roku 1936 přečetl, uvědomil jsem si, že mám připravenou ideální vstupní platformu pro několik následujících postřehů. Dovolte mi tedy, abych se nejprve krátce zastavil u zcela obecných, avšak velmi důležitých základních pojmů, resp. pojmoslovného aparátu týkajícího se zvuku a hudby v rozhlasové tvorbě, ale i v prostředí hudební kultury vůbec. Samotná podoba tohoto pojmoslovného aparátu totiž prodělala – zvláště v posledních 50 letech – značné proměny, a zejména v českém prostředí se i nadále jedná o velmi dynamickou a nepřítliš ustálenou pojmovou oblast. Jednotlivé kategorie a jejich definice v té podobě, jak jsou uvedeny na pozvánkách, pak mohou velmi dobře posloužit k určité zpětné vazbě a ilustraci posunu, k němuž ve zmíněném prostředí došlo, resp. neustále dochází.

Zvuk, ruch, hudba či hlas nejsou (již dávno) pojmy označující více či méně paralelně existující kategorie tzv. artifiční, tedy vážné, vysoké hudební kul-

tury (zde záměrně volím obecnější vymezení, které může vedle vlastní rozhlasové tvorby postihnout i další aspekty). Dnes lze konstatovat, že se jedná spíše o pojmy označující různé hierarchické složky kategorie jedné – totiž hudebního umění, resp. přesněji řečeno umění zvukového, Tonkunst (ojedinělý, ale snad nejlépe vystihující německý termín). Než se pokusíme provést nástin vlastní definice, dovolte krátký historický exkurz.

Je nasnadě, že se významy zmíněných pojmů v průběhu staletí proměňovaly. Klíčovou událostí pro dramatické proměny celkového estetického paradigmatu v nahlížení těchto pojmových kategorií byl v roce 1911 Manifest futuristické hudby. Ten poprvé radikálním a dalekosáhlým způsobem demonstroval požadavek integrace, resp. nahrazení hudby jakožto umění sestávajícího z frekvence pravidelných zvukových struktur obecným zvukem, hlukem či ruchem, tedy zvukovými strukturami nepravidelného frekvenčního průběhu. Nelze též pominout – snad poněkud serióznější – práci italského skladatele a teoretika Ferruccio Busoniho z roku 1907 s názvem *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (zde opět výše jmenovaný německý pojem), který do určité míry hudebně teoreticky předznamenával zmíněný futuristický manifest.

Od té doby se udála řada spíše izolovaných, byt určitou kontinuitu ustanovujících kompozičně teoretických počínů. Zcela legitimním, jasně postulovaným artifičním výrazovým prostředkem se pak stává zvuk jakožto nejobecnější kategorie znějící na konci 40. let. Zde již přichází na scénu rozhlas jakožto médium, které po celé Evropě i USA zastřešuje (na zá-

kladě své veřejnoprávnosti) mohutný výzkum a realizační programy v oblasti tzv. elektroakustické hudby, ovšem i dramatické tvorby (zvláště v Paříži). Díky aktivní účasti mladé generace skladatelů v prostředí rozhlasových elektroakustických studií dochází postupně – krátce po 2. světové válce – v prostředí tzv. artificiální, vážné hudby, resp. onoho Tonkunst, k radikální proměně v klasifikaci veškerých hudebně-zvukových vyjadřovacích prostředků.

Zde se tedy pokusme nastínit, jak je možné tuto klasifikaci vnímat dnes.

- 1) Budeme-li po této hierarchii postupovat od shora, pak zastřešujícím pojmem pro celou oblast bude **zvuk** jakožto označení libovolného znějícího útvaru ať už přírodní, přirozené, izolovaně stylizované či artificiální povahy.
- 2) Pojem **hudba** lze pak dále vnímat jako označení vyslovené umělecké v čase probíhající hierarchické zvukové struktury.
- 3) **Ruch** je potom relevantním pojmem zejména v prostředí rozhlasové tvorby. Jedná se v zásadě o sémanticky jasně ohraničenou zvukovou událost, tj. zvuk nesoucí nějaký obecně srozumitelný znak. Můžeme tedy mluvit o jakési podmnožině obecné kategorie zvuku, a dále tedy nebudeme o tomto pojmu samostatně uvažovat.

Potud tedy v základních rysech pojmový exkurz do historie a stručný nástin proměn pojmoslovného aparátu. Nyní se krátce vrátíme do 50. let a pokusíme se na konkrétních příkladech ukázat, jak došlo po 2. světové válce k vlastní proměně estetického vnímání zvuku jakožto obecného hudebního vyjadřovacího prostředku.

Situaci na poli hudební kultury po 2. světové válce snad nejlépe charakterizoval Pierre Boulez svým výrokem: „*Nic nebylo hotovo a všechno čekalo na své vytvoření*“ (Nothing was ready and everything remained to be done). Celá situace soudobé hudby byla tehdy určována zejména dvěma klíčovými skutečnostmi:

- 1) potřebou znovuoobnovení tradice soudobé artificiální tvorby po 2. světové válce,
- 2) nástupem nové generace autorů povětšinou dokončujících svá studia během druhé světové války (narození cca v rozmezí 1920–1935): Boulez, Stockhausen, Ligeti (v západoevropském kontextu opožděně, leč významně), v USA pak starší Henry Cowell a zejména J. Cage.

Díky nástupu nové kompoziční generace (a zejména díky mezinárodním prázdninovým kurzům v Darmstadtu) došlo k postupnému rozvoji paralelně probíhajících a na různá dílčí kompozičně-estetická specifika zaměřených avantgardních hnutí. Ta zpětně velmi silně ovlivnila – snad lze říci – mainstream soudobé vážné hudby právě zejména v oblasti zvukové kvality vyjadřovacích prostředků.

Zcela klíčovou, řekněme dokonce historickou, roli sehrál v tomto kontextu krátce po 2. světové válce rozhlas, a to paralelně v různých místech na světě. Umožnil totiž – jakožto „veřejnoprávní“, tedy potenciálně jediné možné médium – velmi koncentrovaný výzkum a okamžitou realizaci a vysílání nových hu-

debních forem různým způsobem artikulované elektroakustické hudby (elektronická a konkrétní hudba, live electronics). Dosavadní estetické nahlížení hudební kultury se začíná proměňovat: do oně v čase probíhající hierarchické zvukové struktury založené na artikulaci tónu, tedy zvuku o určité pravidelné frekvenci, jsou záměrně a zcela programově zaváděny prvky netónové povahy. Zcela legitimními vyjadřovacími prostředky se tak stávají zejména:

- elektronické zvuky (přímo generované a dále upravované čistě elektronickou cestou),
- konkrétní, reálné zvuky sejmuté mikrofonem a dále elektronicky upravované.

Velmi dobře je reálná proměna v nazírání hudebně-zvukových vyjadřovacích prostředků patrná zejména na tvorbě autorů tzv. tembrové hudby na přelomu padesátých a šedesátých let, zejména pak G. Ligetiho a K. Pendereckého (zde poněkud zjednodušeně; příkladů, které by bylo potřeba zmínit, je jistě celá řada). Srovnáme-li např. – v rámci stejné instrumentální sazby – 1. a 2. Ligetiho smyčcový kvartet, tento posun od jasně melodické artikulace k „simulaci“ proměnlivého zvukového kontinua je zcela markantní. Mezi oběma skladbami uplynulo více než 10 let, což je v kontextu dramatického vývoje a proměn hudebního myšlení v druhé polovině 20. století relativně postačující doba pro projevení určité proměny či tendence. G. Ligeti pracoval v elektronickém studiu Westdeutscher Rundfunk v Kolíně nad Rýnem mezi lety 1957 a 1959, tedy přesně mezi vznikem obou smyčcových kvartetů.

Jestliže bychom opět měli použít nějaký shrnující titulek, „headline“, pak by bylo možné říci, že se tradíční estetická kategorie hudby stává stále více podmnožinou kategorie zvuk.

Zde bude zajímavé připomenout jednu souvislost, která se týká přímo rozhlasu. Byť byla jednotlivá studia od počátku vedena zkušenými rozhlasovými pracovníky (G. M. Koenig, P. Schaeffer ad.), všechna byla a dodnes (pokud existují) jsou programově otevřena veškeré odborné veřejnosti, tedy internacionální základně autorů, kteří přicházejí z mimo rozhlasového prostředí realizovat své hudebně-zvukové projekty, nabyté zkušenosti přenášejí zpět mimo rozhlasové prostředí, do zcela jiných kontextů, a rozhlas tak nepřímou díky těmto autorům realizuje v této specifické programové složce jeden z aspektů své „veřejnoprávní role“. Na nedávno skončené Prix Italii jsem měl možnost setkat se s vedoucím sekce dramatu panem Wolfgangem Schifferem z kolínského WDR. Vlastně potvrdil po padesáti letech existence tohoto studia tuto zkušenost, onen apel, aby do rozhlasu přicházeli skladatelé a autoři zvenku a uskutěčňovali tuto výměnu zkušeností. Potvrdil, že tato tendence existovala a bylo to veliké plus pro tuto stanic. Je možné něco takového principiálně konstatovat v hudebně-literárně-dokumentárně-dramatickém programovém prostředí Českého rozhlasu?

Nyní již můžeme přistoupit konkrétně k prostředí rozhlasové programové tvorby. Rozhlasové médium se totiž vyznačuje možností (ovšem potenciální) zcela komplexního a naprosto specifického využití