

rozmanitého zvukového materiálu. Jestliže jsme výše hovořili o proměně estetického nahlížení zvuku v rámci umělé hudby ve smyslu tendence ke komplexnosti, pak je nasnadě, že právě rozhlasová tvorba má v mnoha svých formách k plné reflexi této skutečnosti nejbližší. Snad je dokonce možné v tomto smyslu postulovat požadavek takového komplexního nazírání tvorby, ať už se jedná o tvorbu dramatickou, hudebně-dramatickou či, a to snad zejména, dokumentární, tj. oblast rozhlasových features.

V posledních letech je možné v celé řadě oborů lidské činnosti sledovat oproti rostoucí specializaci rovněž dostředivé snahy a hledání stále nových cest ke spojování různého, hledání nových konstelací, vzájemných (provokativních) rezonancí, prolínání tradičních forem a nabourávání ustálených formových principů. Na Prix Italia jsem měl možnost slyšet v kategorii Radio-Music celou řadu pořadů, které svou podstatou vůbec nebyly čistě hudební, stejně tak kolegové z kategorie „Radio-Drama“ naráželi na případy většího akcentování hudební složky dramatických děl. Zdá se mi, že bychom se možná měli zamyslet nad stávajícím a relativně velmi odděleným vnímáním hudební a dramaticko-literárně-dokumentární programové složky. Nestálo by za úvahu vytvoření prostoru pro rozhlasové útvary a složky, které by byly programově dostředivé, spojující, které by – a vůbec ne snad záměrně – ze své podstaty neakcentovaly některé z vyjadřovacích prostředků na úkor ostatních, resp. na úkor onoho požadavku komplexnosti výsledného rozhlasového zvukového obrazu?

Závěrem dovoluji tři zcela konkrétní poznámky, nebo chcete-li výzvy, které mi leží na srdci, snad možná i díky tomu, že jsem přišel do rozhlasového

prostředí teprve nedávno a mám tak před sebou stále velmi silnou zkušenost, resp. konfrontaci s prostředím mimo rozhlasovým:

- v zájmu dosažení maximální komplexnosti zvukového obrazu považuji za zcela klíčovou těsnou spolupráci literárně i hudebně-zvukové dramaturgické složky se složkou režijní, a to od samého počátku vzniku příslušného programového materiálu (ve studiu už nebývá mnoho času na jeho zásadnější proměny, čímž často vzniká řada zbytečných kompromisů) – tedy alespoň u závažnějších rozhlasových forem,
- v kontextu připravované generální rekonstrukce studií je mi nutný silný apel na dostatečnou a mnohavrstevnatou diskusi o budoucí podobě umělé programové výroby, a tudíž o reálných a skutečně podložených požadavcích na adekvátní technické vybavení, jehož současný stav je zcela tristní a ve světovém měřítku naprosto nekonkurenceschopný,
- za snad nejdůležitější – alespoň sám pro sebe – pak považuji zcela nutnou, nekompromisní a aktivní konfrontaci s obdobnou zahraniční tvorbou. Tím vůbec nemám na mysli překotné a nekritické vzhlížení k našim „velkým zahraničním kolegům“ – z takového chování jsme snad již mohli za porevoluční desetiletí vyrůst. Mám na mysli kritické srovnávání, vnímání a přemýšlení o jiném vnímání rozhlasového média, o formách a řešeních, na která nejsme zvyklí, nebo která nejsme schopni – z různých důvodů – realizovat. Mám zde na mysli postoj prostého otevření, na nějž bychom jakožto malý národ – stejně jako všechny národy – jednoduše v kontextu komunikujícího světa neměli rezignovat.

**Vlado Rusko, režisér ČRo 3 – Vltava**

## Materiál virtuálního zvukového obrazu

„Virtuální“ – kouzelné slovo, které z mého pohledu je nejlépe přeložitelné jako – „zdánlivý“. V současné době se spojuje většinou s vjemem optickým nebo v kombinaci optického a akustického vjemu. Funguje ovšem i jako separátní a autonomní kategorie – vzájemně vycházející ze základního postulátu, že všechny zvuky jsou vyvolány silou, která působí na rozkmitání jakéhokoliv předmětu – v našem případě lidského ucha – nebudeme brát v potaz jejich formu a původ, stejně jako anatomický problém vjemu akustického signálu lidským uchem – musíme si uvědomit, že zvuk se může šířit různými prostředky – fyziologicky – pokud jeho hustota stačí k přenášení tlaku. (Viz J. Ravallo: Vodní hudba – téma, Händel – interpretováno ve sportovním bazénu – Bratislava)

Jedno z možných řešení bylo vyzkoušeno na Wisconsinské univerzitě v rámci rozsáhlých pokusů se zvukovým spektrem a jeho vnímáním. Vycházeli z fyziologie lidského ucha – použili soustavu 144 re-

produktorů na akustický vjem a ekvivalent mikrofonů na záznam. Při dalším pokračování realizace projektu byla vyvinuta „nahrávací hlava“ a reprodukce mohla pro konzumenta fungovat jenom na stereofonní sluchátka. (Jednalo se o pokus s jednoduchými tóny.)

Vývoj technologií pochopitelně pokračoval. Klaus Genuit a Gierlich vytvořili matematický model, který vyjadřuje modifikace zvuku způsobené vnějším uchem, a využívané k jeho lokalizaci, který nazvali „Transformační funkce hlavy“ (Head-related transfer functions).

Funkce HRTF je možno vložit do počítače (ve formě matematických rovnic, tím pádem PC funguje jako „filtr“) a zvuky generované počítačem (ev. jiným zdrojem) se modifikují podle parametrů zadaných rovnic a přivádějí do reproduktorů: (sluch).

Convolvotron – systém obsahující procesor digitálního záznamu – sign., který mění pomocí HRTF analogový zvukový signál má prostorové pole. „C“ –

Celý systém sestává z magnetického polohovače (Polhemus), počítače vybaveného „Convolvotronem“ a akustického výstupního zařízení. Polohovač dodává počítači informace o natočení hlavy posluchače, poloze hlavy a rámce akustického vjemu a počítač vygeneruje akustický impuls tak, a modifikuje ho, aby se zvukové prostředí jevílo stabilní, bez ohledu na pozici.

Vytvořit stabilní zvukové prostředí se podaří jenom pomocí sluchátek (v. absol. laboratorní poslech), protože použití technologie Virtual Audio Procossing system, která kombinuje techniku neatraktivního binuárního nahrávání a zpracování signálu podobně jako v Convolvotronu ke generování zvukového pole ve třírozměrném prostoru a umožňuje pevně lokalizovat prostor – a zdroj (viz Roland Corporation). Na výstavě Musica 2001 jsem viděl systém, jenž je založený na odstranění přeslechů mezi ušima. Zatím si sluchátka zachovávají dominantu v reprodukci akustiky zvukového prostoru, protože obcházejí boltec, dodávají zvuk přímo do zvukovodu a brání tak opakované modifikaci zvuku.

Připustíme možnost ideálního šíření zvuku v „komoře“ a pomiňme systém HRTF – vyjádření vlivu odrazů v rovinách a použijme systém jako při vytváření 3rozměrné grafiky C-. Budeme sledovat cestu světla, které se odráží od povrchu objektů; z toho vyplývá, že z každého pixelu obrazů, který představuje element některého z objektů, se vysílá svazek pa-

prsků, které mohou směřovat ke zdroji světla, odrážejícímu povrchu anebo do prostoru. Při generování zvuku touto metodou umístíme virtuální zdroje jako sekundární a zpracováním PC usměrníme dynamiku a ostatní elementy (akustické) jako zvukový součet primárních a sekundárních zvuků.

Závěr: Jsem přesvědčen, že vývoj interaktivního zvuku v jeho prostorovém vyjádření pokročil dále než jeho vizuální protějšek. VIRTUALITA – terminus technicus použil v roce 1965 J. Larnier z článku I. Shutherlanda (autor předpovídá přílbový displej a datové rukavice – kontaktní, kterými se svým způsobem přiblížil k profesoru Brooksovi a jeho experimentům ze 60. let). V roce 1997 vyvinuli dva studenti MFF UK ve svých diplomových pracích datovou rukavici a v zápětí ultrazvukový lokátor 3D/Cíge99/ bez nároku na realizaci.

Nelze nezpomenout Johna Cage – původce myšlenky, že v hudbě je možné všechno – kombinovat jakýkoliv zvuk – ruch – s jiným v jakékoliv dostupnosti (i když se to připisuje C. Debussyemu). Cage už v polovině 30. let prosazoval ideu všepřátelné muziky – hudby všeho zvuku. V manifestu Future of Music - Credo 1937 vytvořil skladbu pro kvarteto: zážehový motor, vítr, tlukot srdce a sesuv půdy...

P. S. Čtvrtý rozměr běžně funguje jako čas. Nahraďme slovíčko čas slovíčkem emoce nebo pocit, protože v čase existujeme, jestli chceme nebo ne – ale na vytvoření pocitu čtvrtého rozměru potřebujeme emoci, která nám tento vjem dodá...!

## Edwin Brys

### Překládání pro rozhlas

Pokud je auditorium vašeho cílového jazyka poměrně malé, nevyhnete se tlumočení a překládání. Belgičtí programoví tvůrci, kteří vysílají v holandštině, se například obracejí na cizince mnohem častěji než jejich kolegové z větších zemí, pro které je snazší najít jazykově vybavené komentátory. Podobně když se vydáme do zahraničí, abychom tam natočili dokumentární pořad, máme nepříjemnou povinnost přeložit větší část materiálu do mateřštiny. A vskutku to je nepříjemná povinnost. Vždyť každý překlad představuje pro dokumentární pořad značnou zátěž, ubírá drahocenný čas, často dokonce i překáží originálu. Ale co se dá dělat? Četné výzkumy ukázaly, že jen malá část populace dostatečně rozumí a hovoří tím či oním cizím jazykem. Místo stížností se v této kapitole pokusíme najít takové překladatelské modely, které rozhlasovému pořadu neuškodí, ba naopak mu dodají na přesvědčivosti.

První důležitá zásada je ta, že byste měli dát posluchačům možnost slyšet jazyk originálu. Ať už stojíte v chudinské čtvrti v Jakartě či v ledové pustině Špicberků, především musíte dát posluchačům vědět, kde se nacházíte. Jazyk je jedním z nejlepších prostředků pro rozpoznání lokality. Pomáhá vytvořit kulisy události, dává příchuť atmosféry místa, přináší posluchačům muzikálnost vlastní každé řeči. Jazyk je místním koloritem. To ale není jediný důvod. Pozvete-li někoho k mikrofonu, ukážete tím, že ho respektujete. Peter Sellars, známý britský divadelní producent, jednou napsal: „My, kteří pracujeme v oblasti kultury, máme za úkol zaměřit se na ty, kteří ještě nikdy nepromluvili, uplatnit hlasy, o kterých jsme dosud neslyšeli. Neboť nalezení hlasu je to nejdůležitější, co se může stát. Kdykoliv ztratíte hlas, ztratíte demokracii.“

#### O čem vypovídá jazyk originálu?

- **Autenticita:** oběť černobylské katastrofy, očitý svědek únosu, dělník ve zlatých dolech v brazilském deštném pralese i obyvatelé jihoafrického městečka: chceme slyšet příběhy, vyprávění a názory z první ruky. Každý příběh má svou váhu, bez ohledu na jazyk. Potřebujeme *slyšet* hlavní účastníky reportáže.
- **Emocionální dosah:** děti v Sarajevu si pamatují válku, fotbaloví chuligáni zápas Leeds – Galatasaray. Emocionální výraz je nabitý významem a je univerzálně srozumitelný. Posluchači porozumí poselství dokumentu či alespoň té části sdělení, která se týká postoje mluvčího vůči tomu, co se stalo. Zlost, rezignace, klid, panika, něha jsou emoce, které jsou jasné a jednoznačné.
- **Autorita:** proslulost veřejně známé osobnosti a význam jejího postavení a názorů zvýší autoritu vašeho dokumentu. Neváhejte tedy použít v reportáži známé cizince, pokud mají co říct. Vzpomeňte si například na Brigitte Bardotovou v její roli ochránce zvířat.
- **Mezinárodní slovní zásoba:** tu a tam je jazyk originálu protkán více či méně univerzálně srozumitelnými slovy, které posluchač pozná. Slova jako bomba, kokain, fašista, hurikán, partyzán, diamant nebo terorista zní skoro všude stejně bez ohledu na místní jazyk.
- **Scény, akce či rozhovory,** které jsou zajímavé svým obsahem i dramatickostí, vypovídají o událostech či konfliktech mezi lidmi, bez ohledu na to, že se odehrávají v jiném jazyce. Stávkující dělníci obsadí kancelář nadřízeného, čeští Romové se hádají se sousedy, mexická rodina přivolává ducha dávno zemřelého předka.

#### Tipy a doporučení

- Základní zásada nám ukládá pustit nejprve originál (zdroj výpovědi) a potom přidat překlad. V opačném případě by to vypadalo, jako když se snažíte mluvcímu odtrhnout slova od úst. Jediné, co pak mluvcí může dělat, je zopakovat, co posluchač již slyšel ve svém vlastním jazyce. Ve zpravodajství je situace trochu jiná. Bývá nejlepší zařadit nejprve stručné shrnutí události, které zároveň poslouží jako úvod k důležité informaci. Úvod „dnes ráno prezident Bush oznámil, že ...“, následovaný hlasem prezidenta dodá zprávě na autenticitě a autoritě.
- Vždy si nahrajte v lokalitě rozhovoru několik minut ruchů v pozadí. Později při střihu a montáži pak budete moci použít ruchy jako akustické pozadí překladu. To vám pomůže vyhnout se trhavému, nemotornému kodrcání zvukových fragmentů, z nichž některé mají akustické pozadí a jiné nikoli.
- Přezvučení (dabing, při němž je v pozadí slyšet hlas původního mluvčího) má tu výhodu, že spíkr nezmezí a zůstává v rozhovoru stále přítomný. Na druhou stranu může být přezvučení velmi nepříjemné v delších úryvcích. Omezte monotónnost dlouhého překladu tím, že mezi dvěma fragmenty překladu přepnete zpět na hlas originálního mluvčího. Pokuste se zvýraznit hlavní klíčová tvrzení. Jakmile mluvčí dokončí větu, vraťte se k překladu. Čím silnější a výraznější jsou ruchy v pozadí, tím více ruší přezvučení. Aby se posluchač orientoval, musel by rozlišovat tři zdroje zvuku. Situace se ještě zhorší, když podbarvíte ukázkou hudbou. Skončíte nakonec ve zvukovém guláši, což srozumitelnost informace samozřejmě nezlepší.
- Není nutné, abyste překládali stejně přesně jako profesionální překladatel. Není třeba překládat slovo po slovu. Kontext příběhu sám o sobě značně přispívá k ujasnění věcí. Některé informace můžete naopak vynechat. Dále lze přetlumočit vyprávění; bude zajímavější, poetičtější a vhodnější pro pod-

mínky rozhlasu. Tam, kde je to nutné, použijte jednodušší a srozumitelnější jazykové prostředky, než jakými disponuje originál.

- Dejte si pozor na přesné tlumočení různých politických deklamací a právních klíčků. Nepřesný termín nebo tendenční překlad vás dříve či později dostane do potíží.
- Překlad nebude působit tak suše, podaří-li se vám do něj integrovat další prvky. Můžete přidat charakteristiku mluvčího, popis místa, nálady apod.

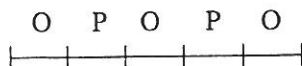
Nejdůležitější ze všeho je vyjádřit správný tón a styl nahlas čtených překladů. S ohledem na povahu informace může být překlad chladný a věcný, interpretativní nebo narativní. Neimitujte originál. Pokud se pokusíte výpověď zahrát, tj. imitovat každý záchvěv hlasu, váhání i slyšitelné emoce, výsledkem může být fraška. Dobře míněné pokusy přetlumočit výpověď stejně živě a autenticky jako originál vedou pouze k patosu a umělosti. Překlad si smí udržet odstup. Posлуhač to přijímá jako přirozenou konvenci, jež je rozhlasu vlastní. Není snadné najít správný tón někde mezi věcným a narativním stylem. Proto se často využívá herců. Mají zvukné hlasy a umějí vytvořit postavu. Tato jejich schopnost je zároveň ale i nevýhodou tam, kde se snaží text interpretovat, což v rozhlase nepůsobí moc dobře. Moderátor či hlasatel zpráv často dokáže odvést lepší práci.

### Schématata překladatelských modelů

Pokud jste nuceni často překládat, je moudré vyhnout se předvídatelným a monotónním překladatelským schémátům. V následujících odstavcích představuji několik modelů, které vám pomohou zaujmout k překládání tvořivý přístup.

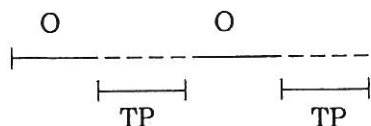
- O – originální nahrávka
- P – překlad
- TP – text může být zhuštěn

#### Model 1



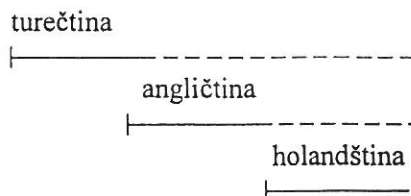
V tomto modelu překlad následuje po každém úryvku originálu. Toto je jasný, věcný a informativní přístup. Úryvky lze rozdělit po větách či po částech, které tvoří smysluplný celek. Pokud tento model užíváte příliš dlouho, dostaví se monotónnost a předvídatelnost.

#### Model 2



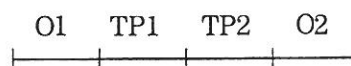
Přezvučení. Přerušované čáry ukazují, že originální nahrávka pokračuje v pozadí během tlumočení a že je stále přítomna. Hlas originálu čas od času sólově vystoupí s významnou výpovědí mezi dvěmi úryvky překladu.

#### Model 3



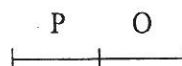
Této složité struktuře je nejlépe se vyhnout. Přesto ji čas od času v rozhlase slyšíme. Tři jazykové vrstvy jsou příliš. Jeden příklad: Při rozhovoru s tureckým loutnistou tlumočnick převede slova hudebníka do angličtiny. Později tlumočnick převede celý rozhovor do holandštiny. Výsledkem je ztráta času a zvukový chaos. Bylo by mnohem lepší nechat hudebníka promluvit těsně předtím, než se ujme nástroje. Vynechte tlumočnickův projev a řekněte to svými slovy. Tlumočnick je v tomto případě jen logistický prostředek. Pokud by sám tlumočnick byl známým loutnistou, možná by stálo za to jeho hlas načít, nikoliv však v kombinaci s třetím jazykem.

#### Model 4



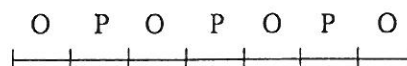
Toto je vhodný způsob, jak porušit monotónnost. První část překladu přetlumočí, co už bylo řečeno v prvním úryvku originální nahrávky, druhá část řekne, o čem se bude mluvit v následující ukázce. Přestože tento model porušuje zásadu, že nejprve má být slyšena originální nahrávka, lze jej úspěšně použít zejména tehdy, není-li překlad příliš doslovný. Použijete-li tento model několikrát v pořadu, výsledek bude zábavnější a zajímavější.

#### Model 5



V určitých situacích, například ve zpravodajství lze využít model, kdy po překladu následuje originál

#### Model 6



kde /-/ je jedna věta

Intenzivní a důmyslný střih kombinovaný s mírným prodlužováním pauz mezi slovy ve větě umožňuje přeložit originál v podstatě slovo po slovu či alespoň frázi po frázi.

Mistry této techniky jsou především Skandinávci. Dokážou tlumočení změnit na hudební duet pro dva hlasy a dva jazyky. Tento postup je ovšem velmi náročný. Akrobatický a virtuózní střih (některé ukázky jsou vsutku rozhlasovými perlami) se však časem může stát trochu afektovaný.

### **Model 7**

Sedmý model nebudu zaznamenávat jednoduchým schématem, ačkoliv pro tvůrce dokumentárních pořadů, který často cestuje, může být velmi užitečný. Pokud máte to štěstí, že na zahraniční destinaci narazíte na výřečného odborníka na dané

téma, který hovoří zároveň vašim rodným i místním jazykem, můžete jej použít jako průvodce, tlumočnicka, komentátora i odborného poradce zároveň. Takovýto jedinečný společník dokáže mnoho věcí. Může vás přímo na místě informovat, co říkají vaši hosté a další účastníci rozmluvy, dodá objasňující podrobnosti, může sám klást otázky, komentovat odpovědi, přidat trochu místního koloritu a podobně. Vaše úloha dokumentaristy spočívá v tom ujasnit, kdy tento průvodce hraje kterou roli. Největší nebezpečí manipulace nebo podlehnutí povídavému, zručnému a chytrému mluvčímu hrozí tehdy, když má pořad politický nádech. Jeden ze zajímavých aspektů dokumentu je, že překladatel je v tomto případě jedním z účastníků vašeho příběhu a posluchač zapomene na to, že jednajícím je zároveň překladatelem. Takový průvodce je *dramatis persona*, a proto je neoddelitelnou součástí vašeho příběhu.



Jiří Hraše

## Rozhlasový historik docent Vladimír Kovářík

### Opravník omylů č. 5

**„...když nás krmíte takovými Kováříky!“  
pointovala studentka K. K. u zkoušky na  
fakultě obranu svých mezer ve znalostech.**

Výrok měl samozřejmě zpochybnit Kováříkova skripta, věnovaná rozhlasové publicistice, a nebyl v nejmenším doložen argumenty. Argumentace, analýza či hodnocení nebyly také jeho cílem. Chtěl jen naznačit (nevysloveným podtextem) dobovou poplatnost textu politickým kontextům předlistopadové školy a doby. A studentku (jako hrdinnou demokratku ovšem) omluvit. Tvrzení bylo tedy vysloveno v situaci takřkajíc tísňové, se zjevnou účelovostí.

Ale přesto: jaká je kvalita historické práce Vladimíra Kováříka z rozhlasového oboru? Odpověď by musela seriózně zhodnotit osobnost autorovu, jeho vztah k pramenům a také život těchto skript (vždyť se všichni další autoři k nim obracejí jako k prameni!). A posléze teprve ev. dobovou poplatnost, její povahu, projevy a motivaci. Věnujme se alespoň skicovitě především této poslední otázce!

Vladimír Kovářík (1913–1982), pedagog, literární historik a publicista, působil původně jako středoškolský profesor (čeština), spolupracoval externě s rozhlasem ve školském vysílání a 1948 ve vysílání MEVRO, nastoupil do rozhlasu jako redaktor, později zástupce šéfredaktora hlavní redakce pro děti a mládež. Po přestupu do televize i tady připravoval literárně-historické pořady a působil ve funkci náměstka ředitele pro program. Od poloviny 60. let docent, působil na Fakultě sociálních věd a publicistiky jako pedagog, jako proděkan a jako vedoucí katedry teorie a dějin rozhlasu a televize. Autor sedmi knih s literárně-historickou tematikou a dvou dílů skript s tematikou rozhlasovou.<sup>(1)</sup>

Kováříkova vysokoškolská skripta stejně jako jeho práce literárně-historické (nejznámější asi tři svazky: Literární toulky po Čechách, Moravou, Prahou) jsou bohatě vybaveny materiálem. Krom dokumentů v příloze, jeho stopy můžeme průběžně v textu identifikovat a ověřit. Autor je pečlivě vypočítává v úvodu práce a soustavně k nim také odkazuje. Rozhodující podíl mají v materiálu tištěná periodika (rozhlasové a jiné kulturní časopisy, ročenky Radiojournalu, deníky), dějiny prvních deseti let vysílání (Patzaková), dále dokumenty a vzpomínky (v Kapitolách z dějin Čs. rozhlasu a v záznamech z rozhlasových konferencí), další memoárové a dílčí historické publikace a konečně písemné i zvukové fondy Archivu Čs. rozhlasu. To vše poukazuje na vážný odborný přístup. Ale pak je tu výklad, ev. autorovy názory: jaké byly, jak byly publikovány, případně jak je jim rozuměno či nerozuměno? To je otázka v dané souvislosti základní.

Skripta se dnes studují převážně z 3. (druhý díl z 2.) vydání pod názvem Proměny rozhlasové publicistiky I.

a II. (1982). Když vezmeme do ruky původní verzi, tj. 1. vydání pod názvem Vývoj rozhlasové publicistiky I. (1971) padne nám hned na první straně textu do oka rozdíl mezi oběma zněními v odkazech pod čarou.

1971, první vydání:

1) *The Bird of Broadcasting – The golden Age of Wireless*, Oxford University Press, London – New York – Toronto, 1961, 1965

1982, třetí vydání (přetisk druhého, přepracovaného z r. 1976):

1) V. I. Lenin: Úplné sebrané spisy, díl 51, str. 130

2) V. I. Lenin: Úplné sebrané spisy, díl 45, str. 194–195. Viz též knihu G. Kasakova *Leninské myšlenky o rozhlase*, Moskva 1968, str. 201–205

3) **ROZHLASOVÁ PRÁCE 1**, Praha, Český rozhlas 1972, str. 81<sup>(2)</sup>

Ve II. dílu (1. vydání 1975) se podobné porovnání nedá uskutečnit: vyšel „v přepracování“ už před odezdáním do tisku. Jeho znění se do II. vydání (1982) ovšem nezměnilo.

Rozdíl mezi zněními najdeme ovšem u I. dílu i na poslední straně publikace, v tiráži. Něco nám objasní a bude nás inspirovat k dalším srovnáním i úvahám.

1971:

**Vedoucí katedry: doc. PhDr. Vladimír Kovářík, CSc.**

1982:

**Vedoucí katedry: PhDr. Stanislav Perkner<sup>(3)</sup>**

Stejně jako jméno nového vedoucího katedry i nové, přepracované znění platí od druhého vydání 1976. Z toho je zřejmé, že autor plně odpovídá za 1. vydání textu, ne už (nebo ne zcela) za vydání 2. (a 3.), kde působil vliv dalších činitelů. Srovnávejme dále toto 1. vydání I. dílu skript, které patří do dohásínající atmosféry 60. let. V centrálních institucích a v médiích se normalizační obrat datuje rokem 1969, ale teprve postupně jako kruhy na vodní hladině zasahoval okrajový terén podle míry vlivu „zdravých sil“. Skripta vyšla jako pohrobek lepších časů, naopak další vydání bylo „přepracováno“ v létech širokého společenského marasmu, v létech širokého nástupu „horlivých“ oprávců a také násilného otáčení politického kormidla na vysokých školách.

Praxi tohoto obratu dosti výstižně a názorně dokládá toto srovnání dvojího znění téže pasáže textu.

1971:

**Byly ovšem zařazovány trampské písně, moderní sláгры, taneční hudba přímým přenosem z kaváren, kabaretní výstupy, scénky a skeče, byly přenášeny oblíbené pseudolidové operety a také reprodukováná hudba, která získala větší plochu v programu, silně ovlivňovala vkus posluchačů, ale výběr byl vcelku uměřený, nezacházel do extrémů, často až příliš opatrně vyčkával.<sup>(4)</sup>**

1982:

Byly ovšem zařazovány trampské písně, moderní slágr, taneční hudba přímým přenosem z kavárny, kabaretní výstupy, scénky a skeče, byly přenášeny z divadel oblíbené pseudolidové opery a velký prostor získala reprodukováná hudba, která silně ovlivňovala vkus posluchačů, ale výběr byl vcelku uměřený, nezacházel do extrémů, i když sloužil základnímu, byť nikdy nevyčtenému záměru vytvářet pořady únikové, odvádějící posluchače od skutečných problémů současnosti.<sup>(5)</sup>

Základní dojem z tohoto porovnání: to není korektura, dodatek, autorské rozvinutí textu, ale násilná vsuvka. Její obsahová mělkost, plochost frázovitě teze jde proti duchu a smyslu původního textu a předpokládá inspiraci zvenčí. Jde o posun analogický proměně výkladu v prvních odstavcích díla z BBC na Leninovy myšlenky o rozhlase. A více či méně shodný s řadou změn v celém textu (výpustek, korektur a dodatků), které – jak tomu eufemisticky říkával Vítězslav Nezval – umravňují znění učebního textu ve shodě s normalizačními požadavky nového vedení katedry a fakulty.

Poslední, 7. kapitola I. dílu skript nese název

1971:

**Vlastenecky a demokraticky k obraně republiky**

1982:

**K obraně republiky<sup>(6)</sup>**

Tato kapitola v původním znění má 8 stran formátu A4, ve znění cenzurovaném, ale i rozšířeném, 16 stran formátu A5. Text je tedy asi o třetinu delší. Je pozoruhodné, a ovšem nápadné, jak věcné dodatky, vepsané do nezměněného kontextu, se s výkladem organicky spojují, zatímco politické korektury v něm působí při nejmenším podivně. A v tomto kontroverzním duchu se odvíjí proměna textu mezi dvěma vydáními. Pointa zmíněné sedmé kapitoly, a tedy i celého autorova textu (před připojeným souborem dokumentů) byla 1971 stručná:

S rychlým vývojem situace docházelo i uvnitř rozhlasu k řadě organizačních změn. Už v květnu 1938 byl rozhlas registrován jako podnik důležitý pro obranu státu. V září toho roku měl hlavní podíl na rychlém a klidném průběhu mobilizace. Teprve po mnichovském diktátu byl rozhlas plně postátněn a podřízen přímo předsednictvu ministerské rady a jeho původní název byl změněn na Česko-slovenský rozhlas. Zde začíná další etapa československého rozhlasu a československé rozhlasové publicistiky.

Proti tomu se přepracované znění (1982) charakteristicky z rozhlasové problematiky přesouvá do mimorozhlasové politické situace; věnuje se lidovému odporu proti kapitulaci, Gottwaldovu projevu před parlamentem, mobilizaci, prohlášení komisaře Litvinova a vrcholí emocionálním citátem z Dismanova vzpomínky:

„A zase to byl rozhlas, který po nekonečném vyzvání zněl jako umíráček oznámil mnichovský ortel a zradu západních spojenců na československu i zradu vlastní vlády na lidu odhodlaném k boji a obětím. Tehdy se už před budovou nedemonstrovalo. Tentokrát byl před budovou zoufale mrtvý klid.“

Začínalo období od mnichovské zrady k 15. březnu 1939 a s ním i nová kapitola v historii rozhlasové publicistiky.<sup>(8)</sup>

Dokrmování textu politickými mimorozhlasovými fakty sílí zejména v závěrečné fázi před Mnichovem (např. vylíčením Hitlerových plánů na jaře 1938 a jeho ústupu před květnovou mobilizací čs. armády). Ale objevuje se i na stránkách předchozích kapitol. Tak třetí kapitola (v prvním vydání 1971 se jmenuje „Odborné rozhlas“, ale v dalších „Počátky bojů o politické ovládnutí rozhlasu“) na místě původního vylíčení záměrů a forem vysílání Dělnického rozhlasu podle Patzakové a dělnického tisku se orientuje spíše na kritiku vysílání z Rudého práva; pollačuje původní informaci o cyklu přednášek o K. Marxovi ve prospěch informace o cenzuře přednášky Bohumila Mathesia o Sovětském svazu a „mozolů tkalcovských“ v přednášce o životě podkrkonošských dětí<sup>(9)</sup>. V sedmé kapitole, kterou především sledujeme, se najde podobná záměna např. při hodnocení činnosti přednáškového odboru: místo citace z bilančujícího statí r. 1937 se tu objevuje kritika výběru osobností před mikrofonem podle Fučíkova článku z Rudého práva, vrcholící (ne zcela k věci) konstatováním, že „národní demokraté neváhali označit za bolševiky i F. X. Šaldu a Františka Langra“<sup>(10)</sup>.

Původní text (1971) píše o politických tlacích pravice v r. 1937:

Cenzura byla podezřívavá a neústupná. Tisk z poloviny let třicátých o tom přinášel skoro denně dohlady. V roce 1937 byla zakázána hra sovětského spisovatele Kornejčuka „Zkáza eskadry“, hned nato přednáška německého spisovatele Liona Feuchtwangera a vzápětí volal pravcový tisk, aby byla zakázána i Čapkova „Bílá nemoc“. Přesto byla vysílána, stejně jako nová inscenace „RUR“.<sup>(11)</sup>

Toto téma se rozrůstá (1982) na devítinásobek rozšířením o citaci z Fučíkova článku a citaci Fučíkovy citace z Práva lidu i citaci z útoku Hlinkova tiskového orgánu Slovák na bratislavskou inscenaci Bílé nemoci.

Často nejsou nové pasáže sdostatek koherentní s kontextem původního znění. Je z nich zřejmo, že nešlo o přepracování celého textu v jiném duchu, na jiné názorové základně, ale o zjevné vyhovění námitkám proti některým pasážím. Zdá se, že někdy šlo o místa vypjatá situací nebo jménem, o nichž autor psal, jindy spíše o pár slov, na něž cenzorovo oko náhodou padlo. Přepracované znění je koriguje a nahrazuje, velmi často takřikajíc vnějším nátěrem (např. citováním z článku Jána Riška, generálního ředitele Čs. rozhlasu 1970–1989 a signatáře „Slova do vlastních řad z r. 1969“<sup>(12)</sup>). Druhý odstavec sedmé kapitoly končí (1971) větou:

Vyvrcholením aktuálních rozhlasových reportáží byl přenos abdikace presidenta Osvoboditele T. G. Masaryka a volba dr. Eduarda Beneše v prosinci roku 1935.<sup>(13)</sup>

V dalších zněních musela vypadnout jména: jak „Osvoboditel T. G. Masaryk“, tak dr. Eduard Beneš. Ale o čtyři strany dále se nezměnilo podání „programové kampaně kolem úmrtí a pohřbu T. G. Masaryka“, naopak bylo rozšířeno, zejména – ku podivu – o větu:

„zároveň se podařilo využít smutečních dnů propagandisticky k popularizaci masarykovského humanismu a jeho výkladu myšlenek demokracie“.<sup>(14)</sup>

Nová verze skript přidává důkaz o politické netolerantnosti Radiojournalu:

„Pokud dát rozhlasový mikrofon k dispozici také představitelům KSČ byl rázně potlačen: přednáška komunistické poslankyně Macháčové byla vzata z programu bez jediného slova zdůvodnění.“<sup>(15)</sup>

Ale – musíme hned připojit další ale: rozšiřuje se výrazně i opačný důkaz, dokumentující usilování rozhlasových pracovníků (na dvou dalších místech textu):

...ale pokrokoví rozhlasoví pracovníci si dovedli najít jiné cesty. Školský rozhlas, od r. 1936 řízený dr. Jindřichem Hellerem, zval před mikrofon Zdeňka Nejedlého, Vítězslava Nezvala, Jindřicha Honzla. Nebyl středem oficiální pozornosti, a tak mohli jeho pracovníci navázat styky se sovětskými pedagogy, např. s Natálií Sacovou, spojit se s pokrokovými učiteli, přivést před mikrofon děti z pokusných škol a budovat pevný okruh spolehlivých spolupracovníků nejen pro aktuální přítomnost, nýbrž i pro časy budoucí.

Rozhlasoví pracovníci, pamětníci těchto let a autoři vzpomínkových statí zdůrazňují, že „přes tuhou buržoazní cenzuru dovedli pokrokoví pracovníci čas od času získávat k mikrofonu Radiojournalu takové kulturní představitele, jako byl Zdeněk Nejedlý, Bedřich Václavek, Vladislav Vančura, F. X. Šalda, Ervin Schulhoff, který zhudebnil Komunistický manifest, Karel Ančerl, v Brně pak Jiří Mahen, V. Helfert, V. Nezval, J. V. Pleva, J. Pišek, J. Honzl, E. F. Burian“, a že také v obou „odbočkách“, brněnské a ostravské bylo možno výrazněji soustředit pokrokové spolupracovníky, protože byly méně kontrolovány než Praha.“<sup>(16)</sup>

Informace se tím prohlubuje a ačkoli se obě informace nevyklučují, požadované politické vyostření textu se tím na druhé straně opět otupuje. Politické zásahy jsou koneckonců využity k obohacení informace.

Jsou tu ovšem také výpusťky bez náhrady a kompenzace na místech, která zjevně byla (bez diskuse!) nežádoucí. Tak v dokumentární příloze I. dílu vypadly dva příspěvky „Z rozhlasových projevů k úmrtí T. G. Masaryka“. Těžko odhadnout, zda tu vadil více sám T. G. M. nebo oba autoři. Jedním byl křesťanský politik, vědec, filozof a moralista Emanuel Rádl, don Quijote české filozofie (jak ho nazvali autoři hodnotících statí), osobnost českého myšlení první republiky. Druhým byl Karel Čapek. O tom se vyjádřil Václav Kopecký, největší drbna KSČ: „Často, i při vzpomínce na předválečnou novinářskou a publicistickou činnost Karla Čapka, říkáme, že neodpuštělným hříchem těchto lidí bylo, že svoji palbu v novinách zaměřovali doleva, jako by nezávislosti a existenci ČSR bylo hrozilo nebezpečí zleva, od komunistů a od Sovětského svazu.“ Jakkoli nemusíme s vypuštěním těchto jmen souhlasit, pochopíme že byla v seznamu a v přetisku dokumentů nápadná a že zásah tu měl jakousi motivaci<sup>(17)</sup>.

Jiný případ je vypuštění „Rekonstrukce Zemanova reportážního pásma ‚V Šardicích potmě‘“, kde nám text v rozsahu jedné strany<sup>(18)</sup> nedává nejmenší možnost domyslet si důvod vypuštění z dalších vy-

dání. Ovšem jen do chvíle, kdy si všimneme drobné poznámky: „Přejato z diplomní práce Ivana Rumla: F. K. ZEMAN z roku 1967“. Autor diplomky pracoval v ČsRo 1959–1969 jako hlasatel, po listopadu 1989 jako redaktor a průvodce Kolotoče.<sup>(19)</sup> Tryskem musel opustit rozhlas poté, co jako hlasatel přečetl do živého vysílání Kolotoče text Palachova dopisu na rozloučenou. Ve skriptech to odnesl F. K. Zeman.

Podobně musel vypadnout odkaz pod čarou s příslušnou větou textu:

**Leckdy soudobý publicistický pořad, který poutá svou novostí, měl dávného předchůdce v letech třicátých. 8/**

Odkaz sám zní:

8/ Tak „Rada moudrých“ souvisí s cyklem „Co by říkali dnešku... (Hus, Komenský, Palacký aj.)“, „rozhlasová obrazárna“ byla vysílána už v roce 1936 pod názvem „Každý měsíc jeden obraz“, dnešní pořad „Čí jste dítě?“ připomíná cyklus „Dcery o otcích“, kde hovořily dcery Jaroslava Vrchlického, Alšova, Raísova, Jiráskova, Dvořákova, Rašínova a další.<sup>(20)</sup>

Ne že by se údaje rozcházely s pravdou! Naopak s pravdou se rozcházelo, co se říkalo v rozhlase po roce 1971 o vlastní rozhlasové minulosti. Básník Václav Hons, který přešel z obnovené Tvorby (1969) do Čs. rozhlasu jako normalizačtější šéfredaktor literárně-dramatického vysílání, se proměnil v hlavního dramaturga nově pojmenované stanice Vltava: právě on hovořil o nové stanici<sup>(21)</sup> jako by jí nepředcházelo úsilí Třetího programu – ČS II, jako by nežila z jeho výbojů i jeho kreditu. A právě redaktory třetího programu připomínají populární cykly pořadů „Rada moudrých“ nebo „Čí jste dítě“. Odtud cenzurní zásah, který likvidoval stopu po rozkulačené redakci ČsRo.

Marginální případ je proti tomu výpusťka poznámky pod čarou v souvislosti s koordinací rolí dr. Matouška v přednáškovém odboru:

**Vedle tří odborných rozhlasů sem patřila přednášková činnost Masarykova lidovýchovného ústavu, Masarykovy akademie práce, Lidové akademie a Konfederace duševních pracovníků.<sup>(22)</sup>**

Na jiných místech (většinou) přešly poznámky pod čarou v dalších vydáních do textu výkladu (zůstaly jen odkazy na prameny nebo na přílohu). Tady zřejmě vadila přílišná kumulace Masarykova jména a navíc ještě nežádoucí Konfederace duševních pracovníků.

Přepřepování textu nebylo dáno pouze ústupem před politickou agresí „zdravých jader“. Bylo autorovi také příležitostí k dopracování a – jak jsme řekli – rozšíření textu. Na mnoha místech byl postup výkladu přeřazen do plynulejšího průběhu. Vynikly tím lépe a výrazněji souvislosti chronologické i kauzální. V té souvislosti byly také zrušeny doplňující informace pod čarou a vepsány do textu. Nová verze je nejen spádnější, ale zároveň obsahově zahuštěná. Je často názornější právě proto, že byla rozvinuta o další doklad, citát či odkaz, věcně se vztahující k rozhlasovému vývoji. Pokud jde o přílohu dokumentů: navzdory vypuštění tří původních čísel dosahuje jejich součet místo 31 titulů celých 35. V textu samém vzrostl výklad např. o vztah reportáže a přímého přenosu, o rozsáhlou informaci k problematice



vysílání v německé řeči, o zmínku nové vlny společných rozhlasových poslechů, o pozoruhodné extempore dr. Franty Kocourka ve vysílání či vylíčení neplánovaného vystoupení mluvčího z demonstrujícího davu 21. 9. 1938 před mikrofonem Radiojournalu. To jsou jen výrazné příklady ze sledované poslední kapitoly I. dílu.

Tedy:

Práce doc. dr. Vladimíra Kovářika, důkladná a o prameny opřená, v rozšíření a přepracování do 2. vydání byla na mnoha místech poznamenána cenzurním zásahem do znění textu. Výsledek, ohledávaný na 3. vydání r. 1982, může (zvláště při povrchním pohledu) vzbudit dojem podmíněnosti textu dobou a společensko-politickou situací. Dojem jen zčásti oprávněný, ale vůči autorovi se obrací nespravedlivě. Jak vyplývá ze srovnání 1. a 3. vydání I. dílu, a to zejména jejich sedmé kapitoly,

1. je zřejmé, že v úpravě nešlo o autorovu spontánní iniciativu, ale o tlak zvenčí.
2. Autor, systematicky zpracovávající látku a v přepracování stejně systematicky obohacující práci o věcné vpisky, rozšířil přitom text i o vsuvky viditelně politicky motivované, ačkoli ne vždy spojitě s okolním textem a dalšími údaji.
3. Mnoho z politicky vypjatých míst reprezentuje citace cizího hlasu, leckterá doplněná partie je oslabena jiným (původním či přidáním) sdělením.
4. Autor zjevně neměnil, kde nemusel – a tak jsou změněna spíše nápadná, nežli podstatná místa.
5. Přepracované znění jistě poškozují do jisté míry autorovu původní, vlastní koncepci, ale jakkoli je přepracovaná verze normalizační, je to zároveň verze statečná.

Jako každá odborná práce si „Proměny rozhlasové publicistiky“ zasluhují kritické čtení.

I vzdor svému zčásti nedobrovolnému přepracování však stále prokazatelně znamenají (ve svém

I. dílu) významnou historickou práci, přesahující téma rozhlasové publicistiky do problematiky vývoje celého rozhlasového vysílání u nás.

Na to se snažil upozornit tento příspěvek.

#### Odkazy

- (1) R. Běhal, Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu, Praha, SRT 1993, s. 135
- (2) Vývoj rozhlasové publicistiky I., Praha, SPN 1971, s. 3, první vydání (dále: I/1) Proměny rozhlasové publicistiky I, Praha, SPN 1982, s. 5, třetí vydání (dále I/3)
- (3) I/1 a I/3: poslední strany obálky
- (4) I/1 s. 73
- (5) I/3 s. 128
- (6) I/1 s. 69 a I/3 s. 120
- (7) I/1 s. 76
- (8) I/3 s. 134
- (9) I/1 s. 28 a s. 29, I/3 s. 50 a s. 51–52
- (10) I/1 s. 70, I/3 s. 122 (cit. z Rudého práva 18. 11. 1936)
- (11) I/1 s. 72, přepracované znění: I/3 s. 125–127
- (12) I/3 s. 51 (Riško citován podle Rudého práva 12. 5. 1973)
- (13) I/1 s. 69
- (14) I/3 s. 121 a s. 124
- (15) I/3 s. 123
- (16) I/3 s. 127 a s. 129
- (17) I/1 dokument XXX., s. 136 a s. 137, oba texty přetištěny z: Přednášky československého rozhlasu č. 19, Praha, Radiojournal 1937 (Charakteristiky E. Rádla: srv. Čs. biografický slovník, Praha, Academia 1992, o Čapkoví in: Kopecký, ČSR a KSČ, Praha, SNPL 1960)
- (18) I/1 dokument XXV., s. 120
- (19) R. Běhal, Kdo je kdo., s. 210–211
- (20) oba citáty: I/1 s. 71
- (21) v Rozhlasovém věstníku č. 26/1974, cit. z. Votavová, Stručný nástin historie čes. rozhlasu, Praha SVO ČRO 1993, data V. Honse dle: M. Blahynka a kol., Čeští spisovatelé XX. století, Praha, ČS 1985
- (22) I/1 s. 70

## Jiří Hraše

### Rozhlasové vysílání perem E. E. Kische

„Kdysi jsem hrával také kopanou, hrál jsem i proti ‚Slavii‘ a byl jsem dokonce nejen členem redakce jedněch pražských německých novin, nýbrž i předsedou pražského německého klubu ‚Sturm‘, který jediný sehrál řadu zápasů s českými fotbalovými mužstvy.“<sup>(1)</sup>

Tak začíná své vyprávění o jednom z nejslavnějších případů své žurnalistické kariéry, odhalení špiónážní aféry plukovníka c.k. rakousko-uherské armády Alfreda Redla, pražsko-německo-židovský žurnalista, reportér a spisovatel Egon Erwin Kisch (1885–1948). (Ve slavném jméně, přijatém autorem i světem je vlastně od počátku chyba. Ten počátek souvisí s prvním otiskem literární práce, studentské básně, kterou podepsal E. Kisch. „Básníci se podepisují plnými

jmény.“ Vysvětluje Egon, od té chvíle také Erwin Kisch, později.<sup>(2)</sup> „Proto redaktor škrtl tečku za E a jméno doplnil. ‚Od Ervína Kische‘ stálo pod titulem básně. Ví bůh, jak na to přišel, nikdy jsem se Ervín nejmenoval.“) Po studiu na pražské německé technice a pražské německé univerzitě pokračoval ve studiu žurnalistiky v Berlíně. Reportérem pražského německého deníku Bohemia byl v letech 1906–1913, v posledním roce jeho působení v této redakci. V předvečer světové války r. 1913 odpálilo aféru Redl historické utkání mezi mužstvy DBC Sturm a SK Union Holešovice. Obojí průprava, v novinách i ve fotbale, se užitečně projeví v zasvěceném pohledu na rozhlasovou reportáž o patnáct let později, roku 1928. I v tomto speciálním tématu, jímž ohledával re-

portér nový terén daleko před odbornou literaturou, se projevuje rys, charakteristický pro jeho dílo: totiž že je „do jisté míry též aplikací autobiografického momentu v tvorbě; je tedy výrazem faktografické i existenciální autentičnosti.“<sup>(3)</sup> Zájem o rozhlas nemohl Kische zcela minout, tak jako ho neminul zájem o film. Obě nová média poutala ve 20. letech minulého století frontu moderních tvůrců a kulturních činitelů. Problém zvukového obrazu skutečnosti řešil na příkladu sportovní reportáže Kisch mezi prvními.

„Když se začalo před třiceti lety kopat na neoploceném staveništi, na volné louce na předměstí, na vojenském cvičišti, byla kopaná věcí těch, kdo ji hráli. Dělalí sport pro sport. Sem tam prošel kolem nějaký měšťan se ženou a dítětem nebo dvojice milenců či osamělý chodec a koukali se udiveně na nepochopitelnou, smrtelně vážnou rvačku o hnědou kouli. Tito udivení chodci byli první diváci – první hlídka nepřehledné armády, která se rozprostírá jako neproniknutelná houšť kolem brankové čáry na severu a na jihu neděli co neděli na fotbalových hřištích.

Tento plot miliónů měl rozhodující vliv na sport, stal se hlavním viníkem na šílenství rekordů a na výstřelcích profesionalismu, draho si vykoupil vládu. Nesmělo se chybět ani při tréninku, rozhodně však ne na žádném zápase, týden co týden, sezónu co sezónu, v bouři a větru, ve sněhu a v dešti dvakrát po pětadvaceti minutách, mezi tím deset minut přestávky, dnes na tomto hřišti, příští neděli na jiném a vždycky za vysoké vstupné.

Vstoupil snad nyní tento sport do třetí fáze, nebude se snad hrát už před diváky, nýbrž před posluchači? To je: může rozhlasový přenos nahradit návštěvu zápasu?

Vídeňské sportovní orgány odpověděly na tuto otázku „ano“ tím, že stejně jako tamější Městská opera – zakázaly přenos s odůvodněním, že by mohla utrpět návštěva simultánním vysíláním zápasu pro posluchače.“<sup>(4)</sup>

Tuto krátkozrakou žárlivost známe z prvních let přenosů nejen ze sportovních kruhů, ale i ze vztahů s pořadatelem kulturních podniků, např. z jednání mezi operou Národního divadla a Radiojournalem. Vyvíjely se střídavě v revnivosti a ve spolupráci až k dnešním vysokým cifrám za sportovní a umělecké přenosy v rozhlase i v televizi. Důležitá je otázka kvality tohoto zprostředkovaného zážitku. Či jenom sdělení?!

„Obraz hry nemůže podat křivka, kterou opíše kožená koule v devadesáti minutách, ani těch dvanáct až třináct set kopů do míče. Hra, to je: 22 lidí na trávníku 110 metrů dlouhém a 55 metrů širokém, kteří jsou v šíleném pohybu, ve věčně se měnící konstelaci k bodu nebezpečí, v nepřetržitém napětí, lidí, kteří dávají pozor a jsou pozorováni, kteří jsou závislí na vlastní technice a taktice a stejně tak na technice a taktice protivníkově, zvláště na onom imponderabile, kterému obecnost říká „štěstí“, „smůla“ nebo „packařina“. Žádná matematická formule nevyřeší tuto rovnici o dvaadvaceti neznámých – ba ne dvaadvaceti, o mnohem více neznámých, neboť k výpočtu patří i soudce, míč, terén a vítr.

Který rozhlasový hlasatel by dovedl tohle všechno namluvit do rozhlasu a k tomu ještě vylíčit atmo-

sféru napětí, který rozhlasový hlasatel by dovedl přenést toto vzrušení na posluchače!“<sup>(4)</sup>

Skepse se nám tady nemusí zdát na místě, vždyť už od roku 1926 se objevoval legendární sportovní reportér Josef Laufer za mikrofonem Radiojournalu! Jenže léta 1921 až 1933 žil E. E. Kisch převážně v Berlíně, měl tedy zkušenost spíše s německým rozhlasovým vysíláním. I když nemusela být výhradní! Mluví tu zjevně i zanícenost bývalého fotbalového hráče, fandy a klubového předsedy. Proto odmítá i praxi amerických novinářských domů, které na fasádách svých budov ‚v přímém přenosu‘ podávaly informace o průběhu utkání spolu s grafickým vyjádřením pohybu míče od hráče k hráči pomocí jakéhosi psacího stroje s klapkami, jež odpovídají jednotlivým hráčům, a hlášení z tlapkače. Ale jde tu jen o nejpřesnější a nejrychlejší zpravodajství pro ty, kdo chtějí sledovat svoji naději na úspěch sázky: schéma zápasu není zápas a ‚informovanost‘ není ještě sportovní zážitek, uzavírá E. E. Kisch. A v té chvíli se vrací k možnosti rozhlasové reportáže. Bere ji tak říkajíc na milost, a to za určitých náročných podmínek.

Vladimír Kovářík, který ve svých skriptech<sup>(5)</sup> přetiskl Kischův příspěvek, odhaluje, že Josef Laufer znal tyto myšlenky stejně jako ‚první pokus o teorii sportovní reportáže‘ (pod tímto titulem přetiskuje Kovářík v 1. vydání svých skriptů anonymní článek z Radiojournalu z téhož roku 1928 jako text E. E. K. <sup>(6)</sup> Dokládá to tím, že ‚Laufer zopakoval některé Kischovy myšlenky ve své stati Sportovní události v rozhlase (v Radiojournalu VIII, 1930, č. 14), kde napsal: ‚Dokonalý hlasatel měl by býti také hercem, básníkem nebo umělcem, aby dovedl vnést do líčení dramatický spád. Náhlé odmlčení, zrychlení řeči apod. mohou podstatně oživit posluchači průběh zápasu.‘“<sup>(7)</sup> E. E. K. dochází k tomuto závěru:

„To pořád spíše ještě než-li tažená geometrická čára může mluvené slovo tlumočit alespoň něco z fluida hry. K tomu však je třeba hlasatele, jakého Německo ještě nemá. Naši rozhlasoví zpravodajové jsou odborníci a jsou věcní. Ovšem to je základní podmínka každého reportéra. Avšak rozhlasoví reportéři musí být ještě něčím více, musí mít něco z umělce, herce a básníka. Pro čisté zpravodajství snad stačí, ohlásí-li muž u mikrofonu, že hráč X přehrál míč hráči Y, ten že ho minul, nyní se zmocňuje míče A a tak dále. Avšak tato přesnost neukáže mnoho z ruchu, který je na hřišti. I v rozhlasové zprávě se dá – aniž se tím už stala rozhlasovou hrou – přenášet do dálky aspoň něco z ovzduší hřiště tím, že se náhle přeruší věta, že se zrychlí hlas, že se oznámí minuta hry, nebo se použije vsuvky.

Neběží o to sdělit posluchačům, že pravá spojka přihrává, že střední útočník dal slabou ránu, brankář ještě hůř odrazil míč a levá spojka vstřelila míč do branky, když posluchač už dávno mezi tím zaslechl potlesk a volání z desetitisíců hrdel: „Do toho, do toho!“ Hlasatel by se musel přerušit ve chvíli rány do branky výkřikem „Gól!“ a teprve pak, zatím co míč se nese k výkopu do středu, podat rozbor a vylíčit obraz mávajících hledišť. Také výrazové bohatství rozhlasového zpravodaje by mělo být větší. Pohotové slovo, okamžitý nápad, vtip vyvolaný situací mohou povědět o vážném mistrov-