

V závěru období se v praxi i teorii objevil zvukový naturalismus jako první projev uvědomění vlastního rozhlasového materiálu. Považují ho za významný, přestože bývá podceňován, a proto jsem mu také věnoval více prostoru. Není náhodou, že jen málo autorů z následujících let naturalistický názor na zvuk a jeho (nad)užívání nepoužije ke svým vlastním definicím.

III. Druhá rozhlasová generace. Dalibor Chalupa, Josef Bezdíček, Bernard Kosiner, Václav Sommer, Jiří Frejka

V první polovině třicátých let vystupuje první generace rozhlasových posluchačů, kteří se na rozdíl od zakladatelské generace karešovské mohli na svůj vstup do praxe i teorie vybavit téměř deseti lety poslechu rozhlasu. Prvními soustavnými kritiky, teoretiky a estetiky rozhlasu jsou univerzitní studenti profesorů Otakara Zicha, Václava Tilleho, Františka Xavera Šaldy. „Impuls k teoretickému a estetickému zkoumání specifiky rozhlasové hry u nás dal Václav Tille ve svém divadelním semináři na filosofické fakultě University Karlovy v Praze, v němž zaměřoval pozornost svých posluchačů mj. i k vztahům divadla k filmu a rozhlasu.“ (Chalupa, D.: Dramatické pořady v českém vysílání Československého rozhlasu. In: Čs. vlastivěda IX., sv. 4. Praha, Horizont a ČSAV, 1970.) Tato kritická generace se formuje už kolem „Studentského sborníku“.

Bernard Kosiner (1903–1939) vystudoval estetiku na FF UK. Jako jeden z prvních se dlouhodobě věnoval rozhlasové kritice. Přispíval do Lidových novin, Studentských listů. Spoluvydával Přehled rozhlasu a Svět rozhlasu.

Kosiner se nikdy neucházel o místo v rozhlase ani o přijetí rozhlasové hry nebo o jinou činnost, pomocí níž by se dostal do ekonomické závislosti na rozhlasu. Udržoval si tak plnou nezávislost pro své soudy.

Ke svým teoretickým poznatkům dochází především v rámci své kritické praxe. Ta je založena na širších filozofických a estetických znalostech. Rozhlasovou hru označuje za největší problém soudobého rozhlasu a ptá se, zda to nezpůsobuje přímo charakter rozhlasu. Zápornou odpověď dokumentuje příklady z rozhlasové praxe. Hledá definici rozhlasovosti. „Rozhlasovost není totiž to, co je zvukové, nýbrž to, co rozhlasovými prostředky (= zvukem) evokuje plnost smyslového a myšlenkového života, co umí zvukem vyvolat barvu a tvar, napětí vůle a svalů, představu pohybu, radosti i bolesti.“ (Všechny citace z: Kafka, F. (ed.): Z myšlenek Bernarda Kosinera. In: Studie a úvahy č. 2, 1963.)

Je zřejmé, že Kosiner přisuzuje rozhlasu jako jeho nejvlastnější charakteristiku fantazijnost. Některá literární díla označuje za vhodná pro rozhlas, nikoli pro divadlo. Jsou to ty případy, kdy 1. postavy jsou spíše typy, 2. fantazie díla je básnická, 3. umělecká kompozice nespočívá v pevném sledu scén, ale v rozmanitosti souvislostí mezi nimi.

Proti zvukovému naturalismu argumentuje Kosiner jako jeden z prvních. Srovnává pojetí silné zvukové kulisy – „hlukovosti“ hry – s názorem, že divadlo je čistě vizuálním uměním. „Skutečným nositelem dramatické stavby (na divadle – pozn. aut.) je text hry, tedy slovo, element společenský. Text hry je už dramatem, ale podívaná, zbavená dramatické básně, je v nejlepším případě pohyblivým obrazem.“ Zdá se mi, že Kosiner mimoděk podceňuje možnosti některých divadelních žánrů, pravdu má nicméně v tom, že poskytování „stálé vizuální opory“ divadelnímu divákovi není přenosné do rozhlasu, a už vůbec ne ve formě poskytování opory ve stálé (nefunkční a tedy nadbytečné) kulise zvukové.

Kosiner stále hledá typické rozhlasové prvky, chce definovat postavení rozhlasu, a to nejen ve sféře umělecké. Kromě srovnání rozhlasu s divadlem se tedy dotýká i srovnání s filmem a tiskem. „Rozhlas není nijak jednotlou estetickou formou, jakou může být film. (...) Více než filmu se rozhlas podobá tisku – nehledíme-li k hudbě. V rozhlase mluveném je pak takových analogií s tiskem tolik, že srovnání vynálezu rozhlasu s Gutenbergovým by asi dalo látku k eseji dosti srozumitelnému. Rozhlas je prostě určitou formou publikace a jeho obsah je tak mnohověrný, že rozhlasový kritik je vlastně kulturní monstrum.“ Dalším projevem komplexního uvažování o rozhlase v jeho sociálně-hospodářském kontextu je například kritika a rozvíjení některých myšlenek Mirko Očadlíka – problematika kulturně vzdělávací funkce rozhlasu a teorie permanentního průměrného posluchače není podle Kosinera problém specificky rozhlasový, týká se i novin, umění, vědy, dokonce církvi. Kosiner naznačuje, že rozhlas je moderní formou (masového) vysílacího média, abstraktního procesu, který rozhodně nemá předem vymezený obsah.

Václav Sommer (1906–1945) působil jako rozhlasový kritik a režisér. Vystudoval slovanskou a románskou filologii FF UK (žák prof. V. Tilleho a F. X. Šaldy). Už ve Studentském časopise publikoval rozhlasové kritiky. V letech 1931–1935 vedl v Národním osvobození rozhlasovou hlídku. V roce 1935 byl přijat do rozhlasu a od r. 1936 jmenován režisérem. Po r. 1939 se stal vedoucím režisérem, v letech 1939–1940 působil jako šéf programové skladby. Adaptoval a režíroval např. texty Dykovy, Shakespearovy, Tomanovy, Benešovy, Vančurovy.

Václav Sommer podobně jako Bernard Kosiner doporučuje kritikovi nezávislost na radioobchodu. Ve své kritické praxi z Národního osvobození trvale protestuje proti divadelním přenosům v rozhlase, které v první polovině třicátých let stále převažují v pražském studiu. Brněnské studio se v téže době vydává cestou experimentů, pokusů o rozhlasové hry a za to se mu dostává u Sommera, ale i u Kosinera uznání. Pro vysílání adaptací divadelních her doporučuje pro některé divadelní přenosy alespoň postavu „reportéra“ – hlasu, který by posluchače informoval o vizuální stránce hry, kostýmech, prostoru apod. (Cit. podle: Kejnovská, I.: Václav Sommer – divadelní a rozhlasový kritik, rozhlasový režisér. Olomouc, FF UP, 1976.)

Přechod od divadelních přenosů k původní rozhlasové hře vnímá také jako plynulou cestu od lidovými k umělecké tvorbě. V jeho pojetí plní rozhlas divadelními přenosy především funkci osvětovou, šíří divadlo do všech koutů Československa, ale měl by se z této převážně služební funkce přeorientovat na samostatnou (uměleckou)

tvorbu. Rozhlas bude i nadále přirozeně působit jako kultivátor českého jazyka. Sommer sám ostatně sledoval a ostře kritizoval mluvní nedostatky v rozhlasových projevech.

Sommer se zabývá rytmem inscenace, vyzdvihuje jeho důležitost. Píše například, že pomlka působí jen svou délkou a nemá jiné hodnoty. Kritizuje u některých adaptací (např. u Šrámkova „Měsíce nad řekou“ v úpravě Josefa Bezdičky) nepoměr časové délky k dějovému obsahu.

Jiří Frejka (1904–1952) byl člen Devětsilu, avantgardní divadelní režisér, spoluzakladatel Osvobozeného divadla. Inscenoval texty autorů jako byli Apollinaire, Breton, Cocteau, Nezval, Vančura. Rozhlasu se věnoval v několika článcích, které vyšly v r. 1930 v Radiojournalu. Frejka v nich charakterizoval rozhlasové možnosti jako tušené spíše než umělecky realizované. Mluvené slovo považoval za velmi sugestivní. Zajímala ho také rozhlasová žurnalistika, ve které cítí schopnost „fotografovat nejskutečnější zvukovou skutečnost.“ (Cit. podle: /kn/ (ed.): Jiří Frejka o rozhlase. *Rozhlasová práce*, č. 3, 1989.) Navrhl vydávat třikrát denně rozhlasové noviny. (Tato idea byla za patnáct let realizována.) Divadlo musí zobrazovat pohyb, malířství naopak líčí barvy a tvary, „rozhlas fotografuje skutečnost a uvádí tyto snímky v pohyb“. Rozhlas je uměním aktuality, jeho krása spočívá v zobrazení skutečnosti novými svěbytnými prostředky. „V rozhlase je blízko od účelnosti k poezii.“ (Oba citáty: Rozhlas jako věc umění a jako věc obecně prospěšná. In: *Nové české divadlo 1930–1932*. Praha, Aventinum, 1932.) Frejka považoval rozhlas a film (technicky zprostředkovaná média) za neschopná sdělování niterných stavů. Obě můžou jen fotografovat vnějšíkové projevy niterných stavů.

Pro rozhlas užívá termínů „produkční“ a „reprodukční“ tvorba, které se v estetice objevují už u předního teoretika avantgardy Karla Teiga. (Manifest poetismu. *ReD*, r. 1, č. 9, 1928). Frejka odhaduje, že rozhlas má produkční možnosti „např. v rozhlasovém divadle, které má možnosti vlastního a osobitého výrazu.“ Rozhlas se ocitá před zajímavým problémem při naplňování kulturních potřeb posluchačstva. Zásahuje nejširší posluchačskou obec a „záleží na něm, jak vysoký vkusový průměr zvolí a určí“. (Frejka, J.: Poučení rozhlasu zvukovým filmem. *Radiojournal* r. 8, č. 41, 1930.) Z příslušníků avantgardy se rozhlasové problematice věnuje také např. Bedřich Václavěk.

První kritikové a estetické rozhlasu mají generační vrstevníky v druhé generaci rozhlasových tvůrců. Experimenty v praxi přivedly v první polovině třicátých let k plodnému uvažování o teorii rozhlasu některé tvůrce brněnského studia. To se stalo ve třicátých letech pro vývojové rozhlasové objevy důležitější než studio pražské. V centru brněnského zájmu stály nové možnosti rozhlasu, reportáž, rozhlasová hra a pásmo jako vznikající žánry svěbytně rozhlasové.

Josef Bezdiček (1900–1962) začínal jako divadelní herec a režisér. V r. 1928 založil dramatické vysílání v bratislavském rozhlase. Od r. 1932 byl jednou z vůdčích osobností rozhlasové stanice v Brně. Adaptoval a režíroval literární a divadelní předlohy, např. Oněgina, Peera Gynta, texty Čechovovy, Shakespearovy, Goethovy, Bozděchovy, Ostrovského. Pokusil se určit základní charakteristiky rozhlasové hry a budoval rozhlasovou estetiku. Zformuloval první zásady rozhlasové režie jako samostatné profese. Od r. 1940 do r. 1959 působil v Praze jako šéfredaktor a jako pedagog na AMU.

Dalibor Chalupa (1900–1983) byl původním povoláním pedagog, napsal čtyři sbírky básní. V brněnském rozhlase byl v letech 1934–1945 šéfem slovesného oddělení a režisérem. Pokoušel se experimentováním určit svěbytnost rozhlasu, což vedlo např. k jeho improvizovaným reportážím, radiofejetonům nebo kompozicím, jež pomáhají ustavit žánr pásma. Pro rozhlas adaptoval např. Mrštíkovu Pohádku máje nebo Moliérovu Školu pro muže. Do rozhlasu přivedl v době jejich brněnského působení avantgardní umělce E. F. Buriana a J. Honzla na divadelní večery. V Praze byl v letech 1951–1971 šéfem literárního odboru a dramaturgem rozhlasových her.

V brněnském studiu dále působil významný hudební vědec a folklorista Karel Vetterl (1898–1979).

Bezdiček s Chalupou se pokoušejí ve své stati Herec v rozhlasovém studiu ve sborníku Pocta a výzva, vydaného k padesátinám Starého divadla v Brně (Brno, Dramatický svaz, 1934.) charakterizovat základy rozhlasového herectví srovnáním herce divadelního, filmového a rozhlasového. Základem herecké kreaace zůstává ve všech případech pochopení role, její výklad a její zapojení do kontextu díla. Fantazie, talent, vnitřní umělecká potence se uplatňuje všude stejnou měrou. Reprodukčními výrazovými prostředky se všechna jmenovaná umění liší, proto představují samostatné druhy umění. Divadlo se realizuje především vzájemným působením jeviště a hlediště, obě složky jsou zároveň aktivní a spoluvytváří představení, zároveň se inspirují a doplňují.

Na divadelním jevišti dochází k dokonalosti soustředění na okamžik provedení hry a k sugestivnímu spojení aktuálních emocí. Hercem ztvárněná postava je vytvářena kontinuálně, vyvíjí se podle dramatické koncepce, iluzi dotvářejí kostýmy, osvětlení, scénografie a další iluzivní prvky. Nevýhodou je naopak malá proměnlivost prostředí a nezbytnost ztělesňovat úlohu makroskopicky (tj. stejně pro diváka sedícího blízko i daleko od jeviště). Filmový herec postrádá samozřejmě kontakt s živým obecnstvem stejně jako kontinuální vývoj své figury podle vývoje dramatického. Proto je třeba větší a pohotovější soustředění a paměť na koncepci postavy. Film skýtá možnosti montáže a detailu.

Rozhlasový herec nemůže využít prostředky vnější dramatické akce, které se projevují vizuálně, své gesto, pohyb a postoj může použít jen jako složku napomáhající pocitu a soustředění. Musí se tedy soustředit citově a intelektuálně, pominout okolí, které snižuje jeho představitost. Nezanedbatelnou vnější odezvu – „morální odměnu“ – hodnotí Chalupa s Bezdičkem pro rozhlasovou praxi také jako nejmenší. Shodný je podle autorů postup v dramatické časové linii v rozhlase a divadle, a to na rozdíl od filmu. (Záznamová technika a možnost střihu na pásku, rozšířené po válce, tento poměr narušily.)

Rozhlasový herec je především herec schopný jemných nuancí, především senzitivní meditativní typ, který postrádá typické jevištní vybití energie, je schopný perfektně pracovat s hlasem a nahrazovat bezeslovnou drama-

tickou akci.

Režii se na základě praktického příkladu adaptace (na úryvku Corwinovy hry Triumfální akord) zabývá Josef Bezdíček ve své pozdější stati Rozhlasová režie. (In: Blok č. 2, r. 3, 1948.) Bezdíček vychází nejprve z vhodnosti hry pro dramaturgický plán a politické a společenské souvislosti pro její uvedení. Pak následuje otázka recipientů, která je podle něj obzvláště charakteristická pro rozhlasové médium. Publikum je „širší a lidovější“, proto musí režisér pracovat tak, aby myšlenkový obsah hry vyjasnil a zpřehlednil, měl by vyzvednout nebo ozvláštnit nepřehledná a komplikovaná místa nebo místa, která jsou příliš „citově rafinovaná“. Režisér vytváří rytmiku rozvržení scén, připojuje hudební a zvukové symboly a akcenty. Všechny zásahy považuje Bezdíček spíše za významové utřídění, tedy za úpravy textu, které nezasahují do stavby díla. V ideálním případě se řídí jen akustickou představou a počítá již předem s technickými a hereckými možnostmi. Podle Bezdíčka je celkovým úkolem režiséra podtrhnout myšlenkový obsah dramatického díla, objektivizovat text – nechat ho působit vlastní myšlenkovou, citovou a obrazovou náplní.

Ve druhém čísle Bloku (1948) publikuje Dalibor Chalupa článek „K problému literatury v rozhlasu“, ve kterém se stručně zabývá adaptacemi a tím, jaké podmínky pro ně dává text. Prvním kritériem je podle Chalupy rozsah adaptované práce. Po této (řekněme technické) záležitosti se zabývá výběrem z hlediska interpretační vhodnosti. Otázka po interpretační vhodnosti a zjištění, že ne každý text je pro rozhlasovou úpravu vhodný, vedla podle Chalupy názoru k požadavku původní rozhlasové hry i jiným experimentům s formou, např. k objevu pásma a montáže. V konkrétním díle zaujímá rozhlas k literatuře postoj buď služebný (reprodukování ukázek a propagace), nebo tvořivý, tedy po stránce rozhlasové estetiky svébytný.

Dalibor Chalupa vychází v pozdější stati „O specifičnosti rozhlasové hry“ (*Rozhlasová a televizní práce*, r. 1961, č. 7) ze srovnávání rozhlasu s divadem a filmem (zvláště němým). Rozhodující pro srovnání jednotlivých médií je posuzování ve třech bodech: 1. kterým smyslem vysílání vnímáme, 2. co je scénou, 3. kdo vysílání vnímá a jak. Vnímání sluchové oproti zrakovému ohraničuje jevy méně přesně a je méně konkrétní, rozhlas proto vyžaduje soustředěnější posluchačovo vnímání. Rozhlasový prostor není syntézou prostoru realizace a recepce. Prostor realizace je posluchači vzdálený. Děj se proto odehrává víceméně v posluchačově vědomí.

Třicátá léta jsou (podobně jako léta šedesátá) zlatými časy rádia a také obdobím rozvoje rozhlasové teorie. Například na základě rozvinuté brněnské praxe a experimentu, prvních reakcí kritiky, která si začíná vytvářet svá (estetická i jiná) měřítká. Jak jsem naznačil v úvodu, obvykle také pracuje s klasickým uměnovědným vzděláním. Kritika se prosazuje i v denících (např. Národní osvobození a Lidové noviny) v takzvaných rozhlasových hlídkách.

Teorie se ve třicátých letech zaměřuje na pozici rozhlasu mezi ostatními médii a na formulování charakteristik, které tuto pozici určují (např. specifika rozhlasového herectví a rozhlasové režie).

Převažují pozitivně vymezující charakteristiky, jejichž absence byla citelná ve dvacátých letech. Díky jim rychle mizí pochybnosti o samostatnosti rozhlasu. Cítěné a formulované charakteristiky rozhlasu se v brněnském studiu okamžitě zkouší v praxi. Konkrétní příklad praktické inovace, založené na základě nového rozhlasového uvažování, uvádí Jiří Hraše v rukopise kapitoly Profesionalizace vysílání 1930–1938 v připravovaných dějinách českého rozhlasového vysílání. Bezdíček odchází režírovat ze studia do režijní kabiny. Z hereckého vedení, jakési režie před mikrofonem, se stává rozhlasová režie. Bezdíček jako první režíruje „komplexní zvukový obraz“.

Rozhlasové umění už se vzdálilo umění divadelnímu, v této době si autoři spíše všímají souvislosti filmu a rozhlasu. Srovnávání některých prvků rozhlasového a filmového snímání se věnuje v Radiojournalu ing. E. S. Hokeš, který také žádá náročnější rozhlasové reportážní postupy, využívající např. detail. (Oko filmu a mikrofonu. *Radiojournal*, r. 10, č. 28, 1932.) Konec němé éry filmu je momentem, kdy naopak film může využívat zkušeností rozhlasu, aby se naučil se zvukem také pracovat.

Zvukový materiál jako podstata rozhlasu už je ozkoušený a ve třicátých letech je teorie ovlivněna funkční školou strukturalismu. První definice rozhlasovosti – souhrnu vlastností svébytného rozhlasového díla – oprávněně nezádá využití zvuku, ale funkčnost zvuku všude v rozhlasu.

Určitá nedůvěra ve sdělovací schopnosti rozhlasu trvá. Až do objevu slovesného charakteru rozhlasové tvorby bylo možné se pít o schopnosti rozhlasu sdělovat niterné stavy. Dnes nemáme o této schopnosti nejmenší pochybnosti.

Až do podoby proklamací a vizí se rozvíjejí u Frejky myšlenky o informačním charakteru rozhlasu. Vyrocené stanovisko souvislosti ve sborníku Dělnictvo a rozhlas (O poslání nového obecnství v divadle ČSR. In Divadlo a rozhlas. Praha, Kuratorium dělnického rozhlasu, 1936.): „Rozhlas konečně musí být veden tam, kde je jeho místo: k lidovému. Musí se vzdát směšné touhy vyrábět strojové umění. O umění může rozhlas vlastně vždy jen informovat, může o něm svou reprodukcí podat zprávu, může je propagovat. Může nastoupit místo strážce duchovních hodnot, místo strážce a vykladatele poslání divadla, knihy, hudby. Může zasáhnout tam, kam divadlo nemůže, může pomoci přeorat a obnovit obec divadelních konsumentů, přivést nové obecnství.“ Takový skeptický hlas z tábora teoretiků – rozhlasových tvůrců neuslyšíme. Jsou ovlivněni výsledky praxe, novými objevy a možnostmi. Také Karel Čapek se nezdržuje kritiky např. postupů při zkoušení rozhlasových her, neodpírá však kvůli tomu rozhlasu oprávněný nárok na svébytnou rozhlasovou uměleckou tvorbu.

I autoři píšící jen o rozhlasovém umění, vnímají rozhlas jako umělecký prostředek, který je nejaktuálnější. Zajímavá je souvislost mezi odhalováním reportážních a informačně-organizátorských možností rozhlasu a teorií dokumentárního realismu Václava Růta (kap. IV). Jde o stejnou tendenci formulovanou na jiných teoretických úrovních (v jednom případě jde o poslání a charakter rozhlasu a v druhém o sémiotické zkoumání základní jednotky,

kerá toto poslání zakládá).

Teoretické spory o poslání rozhlasu ve třicátých letech neutuchají, naopak se přirostávají. Vzdělávání, zábava, informace, umění jsou nesmyslně stavěny proti sobě. Hledá se zaměření rozhlasu, jakoby se předpokládalo, že rozhlas si vyzkouší své prostředky a vybere si jen jednu společenskou roli.

Přínosem jsou především charakteristiky rozhlasu jako vysílacího média s mnoha druhy obsahů, spatřující celé schopnosti rozhlasu. Na to navazují autoři ve čtyřicátých letech.

IV. Václav Růt

Za vůbec první teoretickou publikaci o rozhlase považují disertační práci Divadlo a rozhlas Václava Růty, obhájenou roku 1936. Práce byla knižně vydaná až o mnoho let později, r. 1964.

Václav Růt (1908–1958) studoval divadelní vědu a estetiku, byl žákem O. Zicha a V. Tilleho. Napsal převratnou diplomovou práci Divadlo a rozhlas. V rozhlase působil od r. 1934 do r. 1952 postupně jako lektor přednáškového oddělení, režisér vzdělávacího oddělení a referent literárního odboru. Propagoval rozhlasovou dokumentaristiku. Jako reportér a moderátor se zúčastnil vysílání z výstavy MEVRO 1948. Autorsky se podílel na mnoha vzdělávacích pořadech a pásmech. V závěru svého života působil jako vysokoškolský pedagog.

Před svou disertací Divadlo a rozhlas uveřejnil Růt několik článků s teoretickými pasážemi. Ty byly zároveň přípravou na disertaci a zároveň jejím vedlejším vývojovým produktem. Zajímavý je především „Rozhlas a jeho základ slovo“ (In Čin r. 5, 1933). Růt zde konstatuje, že rozhlas „by měl jít svou vlastní cestou, (...) stává se vyjadřovacím prostředkem, nástrojem slyšení“, který „pracuje se svou vlastní abecedou“. Vývoj poslechu rozhlasu charakterizuje Růt s oblibou ve fázích „první radost posluchačova“, která je v zásadě technickým nadšením z něčeho nového, fascinujícího, a „učíme se poslouchat“, která na straně posluchačově charakterizuje fázi, ve které se rozhlas učí vysílat tak, aby nebyl jen zvukovým snímkem divadla. V souvislosti s budoucí prací Františka Kožíka „Rozhlasové umění“ jsou zajímavé i věty „Slyšené slovo rozhlasu chce co nejméně patosu. Rozhlas mluví do duše.“

V dalším článku (Dramaturgie rozhlasové hry? Čin r. 5, 1933, s. 130) se snaží vystihnout potřebu posluchače rozhlasové hry: Posluchač „slyší jen hlasy a zvuky, jež mu domů přinášejí v maličké věci nový svět. Nuže tento posluchač nesmí být ohlušen bombastem, protože cítí plochost, je sám a důvěrně; ale při tom je členem kolektiva všech, kdo poslouchají a jsou upjatí pozorně k jedné věci: k tomu, co slyší z amplionu. A z amplionu chce slyšet hru, jež by mu dávala vědomí tohoto kolektiva, hru neosobnou už tím aparátem, z něhož jí slyší.“

V základní Růtově práci – disertaci Divadlo a rozhlas (Praha, ČsRo, 1963) je zvuk materiálem sdělení a rozhlasový zvuk je základním prvkem rozhlasového vysílání. Rozhlasový zvuk (jediné východisko všech rozhlasových žánrů bez rozdílu účelu) je důsledně rozlišován od zvuku reálného – nereprodukovatelného. Jakkýkoli zvuk je jiný v rozhlase a jiný mimo něj. To, co posluchač slyší, je původní rozhlasový tvar. Nejedná se o původní zvuk, ale o obraz zvuku, tj. o **znak** (o pojetí znaku viz dále). Rozhlasový zvuk je mechanické napodobení zvuku původního (vlastně je vytvářen chvěním membrány reproduktoru) a zdroj si přimýšlíme, resp. pokoušíme se ho subjektivně identifikovat, umístit do uvažovaného prostoru. Mnoho zvuků lze také vyrobit zcela jinak než myšleným zdrojem a přitom věrně vystihují autorský záměr a umožňují modelovému posluchači v žádané míře identifikaci zdroje. Posluchač domýšlí zdroj, zvuk je mu přinášán za docela jiných podmínek, než za jakých vznikl a byl nahráván. Růt jmenuje faktor domácího prostředí poslechu, možnost poslechu několika relací za sebou a také, dnešním termínem označeno, „příslech“. Navíc s poslechem a tedy s hodnocením zvuku souvisí i „umění poslouchat“, na němž se podepisuje například i pozornost posluchače. Tak jako si film svého diváka vychoval pro obrazový detail, tvoří i rozhlas u svého posluchače smysl pro zvukový detail.

Rozhlasový zvuk slyšíme v perspektivě a v určitém konkrétním zvukovém záběru (v kontextu příspěvku). Záběr může být skládán do celku příspěvku pomocí dozrívání, prolínání apod. To odpovídá faktu, že čistý zvuk sám o sobě prakticky neexistuje. Vždy je v nějakém prostředí, míří odněkud někam. Rozhlasový zvuk (na rozdíl od reálného) nás prostorově neorientuje. Zvuk totiž vychází z reproduktoru – z jednoho místa. Pozdější možnosti stereofonie i kvadrafonie přináší v tomto ohledu další možnosti, ale prostorová orientace je stále určována tvůrcem rozhlasového zvuku.

Zvuk má svůj epický a lyrický rozměr a relaci ke svému okolí: Například hukot vlaku udává místo, kde se mluví, zároveň však může mít své vlastní „lyrické“ hodnoty, tedy např. rytmus a náladu.

Každý zvukový projev je jednotka s výrazovou hodnotou a ta je daná poměrem k celku. U slova je to poměr k vazebné skupině – výpovědi a poměr vazebných skupin k sobě navzájem – k celku sdělení. Z toho logicky vyrůstají dvě základní možnosti poměru: kontrast a podobnost. To jsou ostatně základní principy umění vůbec a zvláště silně se projevují v nových technicky zprostředkovaných médiích – rozhlasu a filmu – u nichž se realizují především záběr od záběru.

Rozhlasové vysílání probíhá jen v čase, a to ve svém vlastním. Rozhlasový zvuk je dokonce časově nezávislý na trvání původního zvuku. Výjev zobrazený zvukově vnímáme postupně, po částech, v prostoru by se mohl odehrávat vedle sebe. Akusticky vnímáme několik věcí najednou. Vysílání podle Růty znamená: 1. mít myšlenou představu o skladbě významů (úkolů, stylu, sdělení...) budoucího pořadu, 2. tvořit názornou představu (zvukové vyjádření těchto významů), 3. přenášet ji technickým přenosem zvuku.

Posluchač postupuje z druhého konce. Za pomoci technické představy chápe, že to, co slyší, je reprodukováný zvuk z nahrávky, jeho názorná představa je, že slyší např. emocionálně zabarvený mužský bas v kontextu rozhlasové hry. Myšlenou představou je komplexní (nejen zvuková) charakteristika hrdiny v díle a na základě takového

porozumění přijetí a pochopení celkového smyslu díla, jeho (estetické nebo jiné) hodnoty. „*Je-li názorná představa silná, bude i myšlená představa silná,*“ říká Růt. „*Pohyb, výraz i vady se musí zobrazit v mluvě, protože ta je nositelkou výrazu, třeba ne pro rozhlas zcela jedinou.*“ Je nutné zdařile charakterizovat osobu jen hlasově, stejně i prostor, prostředí pomocí ruchů, hudby apod. pro potřebu rozhlasového projevu, který je pro Růta znakem pro představu, a to znakem ve formě indexu, signálu, návěští, tak jak s těmito pojmy pracuje sémiotika. Akustický svět, který je nám předkládán sám o sobě, jakoby připomínal oblíbený sémiotický příklad znaku-indexu, kouř. Mezi označujícím a označovaným je existenciální vztah. Vidíme kouř, evidentní index ohně, který nemůžeme vidět, ale s jistotou existuje. Sémiologickou teorii rozpracoval Pierce. (Podle: Černý, J.: Dějiny lingvistiky. Olomouc, Votobia, 1996.)

Rozhlas není prostředek pro přenos reality. Rozhlas je zvukovým obrazem světa – samostatným, plnohodnotným obrazem (třebaže zobrazuje svět jen jednou smyslovou složkou) s vlastními zákonitostmi, ne ilustrací. Oslabená vazba znaku na označovanou skutečnost je pro estetické dílo typická a i v rozhlase znak uplatňuje vlastní zákonitosti především v umění. Pokusím se dovést zmíněný sémiotický příklad k metafoře: kouř (rozhlasové zobrazení skutečnosti) je úkaz nikoli nezávislý na ohni (více smysly vnímatelná realita), ale materiálně je jiný, v jiném prostoru. Konkrétní rozhlasový postup je oheň jako vícesmyslovou realitu zobrazovat pomocí praskotu a hučení. Zvuk je samostatná oblast a rozhlasová tvorba je tvorbou zvukového díla, které se řídí svými vnitřními normami, funkcemi a hodnotami. Jednou ze stimulujících vlastností zvuku může být to, že je „*průsvitný*“, jak říká Růt. Znamená to, že v současné montáži můžeme slyšet několik zvuků najednou. (Zde se nabízí paralela s filmem, můžeme říci, že i filmové záběry lze prolínat. Pouze si lze představit experimentální dílo, které by šířeji pracovalo s montážemi dvou – těžko více – záběrů zároveň. Druhou možností je pak rozdělení obrazu do několika „oken“, se kterým se často pracuje např. při titulcích nebo v dokumentech, ale ojediněle i v žánru fiction – například u Alfréda Radoka. Zvukově samozřejmě film staví montáže na podobných principech.)

Růt definuje rozhlasový styl „*dokumentární realismus*“, což není naturalistické kopírování skutečnosti, ale její organizování. Je to komponování reálného času do času záměrného (např. reportážního). Konstatování samostatnosti času u Růta má opět zajímavou paralelu ve filmu. U filmového času to konstatuje Tille r. 1908. (Kinéma. In Novina 1, 1908. cit. dle: Toeplitz, J.: Dějiny filmu. Čs. filmový ústav, Praha, 1989.)

Klasifikuje zvuk na: 1. hudbu a zpěv 2. řeč 3. ruchy (Růt užívá termínu šumy, který se ale dnes používá pro zvukovou vadu a především pro vlivy prostředí v teorii komunikace). Stranou nechává ticho, které také (alespoň synsemanticky) tvoří významy. Autosémantické kvality ruchu se už v Růtově době pokouší dokazovat např. Vítězslav Nezval v takzvaném radioscenariu Mobilizace.

Přímé vlastnosti zvuku jsou jeho výška, barva, síla a trvání. Každý zvuk charakterizuje hloubka, vlnové složení, amplituda a doba trvání. Nepřímé vlastnosti zvuku jsou vlastnosti samotného zdroje. Tedy ty, které se do zvuku promítají, ale nejsou primárně vlastní zvukovému vlnění. Podobně se zařazuje zdroj: myšlený zdroj (přímé sdělení je prvotní funkce rozhlasového vysílání) jako asociace, signály, které se k němu vážou.

Václav Růt se ve své práci jako první zabývá médiem rozhlasu komplexně a stává se tak zakladatelem české rozhlasové teorie. Převratně působí především jeho základní lišení rozhlasového zvuku od zvuku původního. V rozhlasovém zvuku pak rozlišení jeho epické a lyrické významové složky. Z odlišení rozhlasového zvuku vycházejí zmiňované myšlenky o perspektivě záběru, skladbě a montáži zvuku, které jsou i dnes stále platné a především přímo zasahují praxi natáčení. Těmito charakteristikami vynikl Růt především.

Funkční označení média za „obraz světa“ je i reakcí na diskuse ze dvacátých let o kulturním nebo zábavném poslání rozhlasu. Tyto diskuse, zvláště exponované v meziválečném období, trvají ostatně v jiné formě dodnes. Růt se jinak společenskou rolí rozhlasu nezabývá.

Uniká mu sociologický rozměr poslechu, soustředí se na rozměr psychologický. Zabývá se především způsobem poslechu u jednotlivce. Je to i jeho podíl, že celá česká rozhlasová teorie do r. 1948 je v hodnocení posluchače psychologicky zaměřena.

Růt si nebere za své téma problém produktivní či reproduktivní charakter vysílání. Je však zřejmé, že již považuje organizaci zvukového sdělování za samozřejmě umožňující rozhlasovému programu být produktivní.

Jen slabě načrtnutá zůstává charakteristika času, se kterou se do r. 1948 nepracovalo. Růt jako první správně formuluje, že se rozhlasová hra odehrává jen v čase. Způsob organizace času, na kterém Růt zakládá „*dokumentární realismus*“, je ale ve skutečnosti (jak jsem zmínil) zatím spíš projevem technické zprostředkovanosti média a tato skutečnost se projeví více v okamžiku, kdy bude možné stříhat natočený materiál.

Na rozdíl od nepřesného hodnocení rozhlasového času zůstává dodnes platná „*průsvitnost*“ zvuku. Tento nejisté zkoušený pojem chce především vyjádřit, že zvukové vlnění je přístupnější slučování s vlněním jiným, protože je zcela jiného charakteru než vlnění světelné (film), které obsahuje hůř prolínatelné světelné spektrum. Toto je další platný poznatek s přímým vlivem na praxi.

Růt naznačuje podstatnou roli posluchače při dotváření rozhlasového díla (opět nejen uměleckého) jeho fantazií. (Poprvé se s vyzdvižením fantazie setkáváme u Svobody.) Růt celý proces uplatnění fantazie definuje. Posluchač postupuje při (re)konstrukci významu rozhlasového pořadu od technické představy k představě myšlené.

Od této obecné úvahy se také odvíjejí diskuse specializované na problém prostoru v rozhlase – jeviště rozhlasové hry. Zvláště ve čtyřicátých letech uvažují autoři nad tím, zda jevištěm rozhlasové hry není posluchačovo nitro a považují otázku rozhlasového jeviště obvykle za jednu ze základních rozhlasových charakteristik. (Kožíka, Havel,

Srbová – kap. V.), Frejka psal o jevišti ticha, na kterém se hra odehrává. (viz kap. III)

Dalo by se možná hovořit o počátku hlavní linie české rozhlasové teorie. Na Růtovy myšlenky například tvůrčím způsobem navazuje Zdeněk Coufal a Jaroslav Opavský (viz kap. VI). Coufal se na Růta přímo odvolává, pokouší se jeho myšlenky dále rozvíjet a domýšlet. Padesátá léta jsou léty rozhlasové stagnace v teorii i v praxi. Tradice růtovská, inspirovaná velkým ohlasem české strukturalistické školy např. v oblasti uměnověd nebo v jazykovědě, nachází pokračovatele až v šedesátých letech, např. v Josefu Branžovském a Janu Lopatkově.

Růtův význam potvrzuje mimo jiné zajímavým způsobem článek Hany Klímešové v Novinářském sborníku 1965/1 nadepsaný Zdroj konečně nalezený. „Často nás napadalo, když jsme slýchávali od starších i mladších rozhlasových pracovníků některá kategorická tvrzení o charakteru rozhlasového vysílání, že nějaká práce musí být jejich zdrojem. (...) např. o rozdílosti vnímání rozhlasového a scénického díla apod.“ Růtova práce vyšla zásluhou editora Jana Lopatky právě až v šedesátých letech. Autorovy časopisecké statě a osobní vliv však způsobily, že se čas české rozhlasové teorie docela nezastavil hned v jejích počátcích. Klímešová se v článku podivuje nad aktuálností 27 let staré práce, která částečně dobu předběhla a částečně (v padesátých letech) se „doba sama zastavila“.

V. Zásadní práce z počátku čtyřicátých let. František Kožík, Miloslav Havel, Olga Srbová

Na počátku čtyřicátých let (ačkoli byl na území bývalé ČSR Protektorát Čechy a Morava) vycházejí tři texty, shrnující v případě „Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu“ od Miloslava Havla a „Rozhlasového umění“ Františka Kožíka kontinuální tvůrčí a kritickou praxi ze třicátých let. Podobně je tomu u statě „Rozhlas a slovesnost“ Olgy Srbové. Všechny tři jsou pro českou rozhlasovou teorii zásadní.

František Kožík (1909–1997) vystudoval práva. Byl spisovatel, autor mnoha románů (např. Největší z Pierotů nebo Josef Mánes), sbírek poezie a dramát. Od r. 1930 působil jako herec, hlasatel, reportér i jako právní poradce brněnského studia. Od r. 1941 byl šéfem veseloherních a zábavních pořadů pražského studia. Z rozhlasu odešel r. 1951. Psal kritické a analytické příspěvky o rozhlasu do časopisů. Je autorem několika desítek dramatizací, např. Stříbrný vítr. Cestou k pramenům a rozhlasových her, zejména Cristobala Colona.

Olga Srbová-Spalová (1914–1987) byla publicistka a spisovatelka. Od r. 1939 psala rozhlasové hry, rozhlasu se věnovala i teoreticky. Mezi lety 1959 až 1969 byla redaktorkou literárních a dramatických pořadů pro mládež a vedoucí dětského vysílání. Časopisecky publikovala v divadelních časopisech, napsala několik knih beletrie, zaznamenala vzpomínky E. Kohouta.

Miloslav Havel (vl. jm. Jiří Hrbas, 1914–1976) byl filmový a rozhlasový kritik, herec, režisér, později dramaturg Lucernafilmu. Od r. 1950 pracoval jako šéfredaktor Filmu a doby. Rozhlasové kritiky publikoval v Národních listech, Národním osvobození a v Útoku.

Kožík ve svých Rozhlasových vzpomínkách (In: Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu. Praha, Studijní odd. ČsRo, 1965) píše o svých prvních teoretických úvahách, iniciovaných prvními zkušenostmi z praxe, pracích tvořených spíše intuitivně rozhlasově. Jeho teoretické prohlášení otiskly Lidové noviny 29.4. 1931: podle Kožíka a Ježka je jediným výrazovým prostředkem rozhlasu zvuk. Tento fakt považují za omezení, ale ne za překážku tvorby. Srovnávají podmínky rozhlasu s pevnými pravidly antického divadla nebo s omezeními němého filmu, který přesto dosáhl velkých úspěchů např. díky Charlie Chaplinovi.

O jedné ze svých nejdůležitějších zkušeností z brněnského studia Kožík říká: „*Naučili jsme se rozlišovat mezi rozhlasem, který slouží jako dopravní prostředek umění, a rozhlasem, který může umění vytvářet (...) Mě zajímala především ta funkce druhá.*“ Rozhlasovým útvarem číslo jedna v oblasti umění je i pro Kožíka rozhlasová hra. S ironií cituje Miloše Kareše, který byl dlouhou dobu a postupem času dokonce spíše zastáncem rozhlasové dramaturgie divadelních přenosů.

Z prvních zkušeností vzniká u Kožíka chuť se zabývat experimenty, které dostaly v té době v brněnském studiu prostor. Experimenty dál vedly Kožíka ke studiu formy rozhlasové hry a k navázání kontaktu se zahraniční rozhlasovou hrou. Z jejích podnětů a z podnětů jejích autorů vychází potom Kožík trvale i ve svých teoretických úvahách. Podobně se Kožík seznamuje i s vývojem domácí rozhlasové hry, počínaje Karešovyňmi Přástkami, konče Michálovým Mořem, Bezdičkovými a konečkonců i vlastními pracemi.

Vůdčími osobnostmi Brna byli především Chalupa a Bezdiček. Dvě hlavní zásady brněnského rozhlasu zněly: 1. posluchač je sám a vnímá niterně, 2. rozhlas přichází do lidské intimity v milionových počtech. Tyto teze jsou i Kožíkovým východiskem a bude je rozvíjet i ve svém Rozhlasovém umění. To, že se redaktori učili „*všimát si půvabů zvuků*“, nevede už v polovině třicátých let k přemíře zvukové kulisy, kterou bude Kožík později v Rozhlasovém umění kritizovat.

Rozsáhlejší práce nazvaná Rozhlasové umění (Bratislava, ČsRo, 1958.) je vystavěna ze značné části také na praktických zkušenostech posluchačských a tvůrčích. Původně měla být souborem esejů, působí ale daleko spíš jako vyjádření teoretického stanoviska k problematice rozhlasové hry, realizované různými formami.

Pro Kožíka není rozhlas nosičem nebo dokonce nástrojem přenosu umění, ale uměním sám o sobě. Úhel pohledu v rozhlasové tvorbě určuje poměr funkce a obsahu: funkce je pojmána zcela služebně. Forma je hledána jen za tím účelem, aby pomohla na svět obsahu, Kožík přehlídí kriticky poměr rozhlasového umění k divadelnímu a filmovému. Zavrhuje definitivně jak koncepci rozhlasu jako divadla pro slepé (nelze s „*protézou*“ vypravěče odstraňovat nedostatky divadelního zvukového záznamu), tak i metaforu akustického dalekohledu (chtěla vyjádřit, že rozhlas přibližuje, ale zároveň omezuje). Rozhlas je samostatným zvukovým médiem a není možné, aby přenášel

představení, které jsou jen „*amputovaným divadlem*“. Uznání zvukové stránky jako jediného stavebního principu rozhlasovosti vedlo např. u Grmelovy teorie zvukohry naopak k tomu, že: „*Text byl zámkou, aby mohly uhnět vlaky, troubit auta, hučet sirény, zpívat ptáci a práskat dveře*“. Kožík zároveň u sdělovacího vztahu (u Kožíka se opravdu jedná o vztah jednosměrně sdělovací) vysílatel – rozhlasový posluchač vychází z představy, že přenášíme vnitřní pochod představ. Byla-li přemíra zvukové kulisy nutným vývojovým extrémem, mělo by podle Kožíka následovat konečné ustavení zvukové metafory a symboliky. Na Bernarda Kosinera a jeho definici rozhlasovosti navazuje Kožík výslovně těmito slovy: „*Rozhlasové je to, co nás neupozorní, že jen slyšíme*.“ Zvukový efekt má cenu, pouze pokud je podstatnou, byť doplňkovou částí hry.

Na Kosinera Kožík navazuje také svým obecně estetickým úvodem, kde definuje rozhlas jako umělecký obor, který by měl vést především k sebepoznávání. Za jednu z vlastností rozhlasové kompozice a skladby považuje „*roztržitost*“ (termín F. K., v šedesátých letech používá např. Josef Branžovský termínu „*přetržitost*“). Respektuje sklad, ucelenost, jednotné vyznění díla. Má na mysli spíše oslabenou vazbu rozhlasového díla na prostor, možnost stříhového přechodu z prostředí do prostředí apod. S dramatickou jednotou se tento typ skladby nesnese. (Řekl bych, že interakce divadla a filmu umožnila modernímu dramatu tuto roztržitost také. Jako příklad mohou sloužit některé inscenace Emila Františka Buriana nebo současné divadlo, skládající se ze scén „*výjevů z dějin*“, např. 20. století studia Ypsilon, Obrazy z Francouzské revoluce Divadla v Dlouhé, ale i jiné).

K literatuře přibližuje rozhlas hlavně spolupráce autorů s posluchačem, jehož role se v rozložení důrazu na představivost podobá čtenáři literárního díla. Subjektivní vnímání posluchačovo je podobné svou individuálností spíše čtenáři, který si svou fantazií dotváří děje, o kterých čte. Při poslechu je činný duch, který náš dojem dotváří, podobně jako u ostatních umění, rozhlas tedy rozhodně není nikterak omezen. Intimita, niternost, podobnost rozhlasu s vnitřním hlasem, jsou podle Kožíkova názoru vůbec nejdůležitější rozhlasové charakteristiky. Proto Kožík konstatuje: „*Vnitřní monolog je tak oblíbený rozhlasový prostředek!*“ Rozhlas se stává vnitřním hlasem posluchače. Toto pojetí je sice blízké názoru Paula Deharma, který považoval rozhlasovou hru za prožívání řízeného snu, ale „*vnitřní hlas*“ je umístěn do racionálně kontrolovatelné sféry vědomí. Vodítkem výstavby rozhlasového umění by mělo být vědomí posluchačovy relativní osamocení a vodítkem výběru tématu zase napak masovost tohoto izolovaného poslechu.

Kožík netrvá beze zbytku na aktuálnosti. Nepopírá vliv rozhlasové reportáže a informačního charakteru rozhlasu, nicméně na rozdíl od některých jiných autorů zpravodajsko-publicistická komunikační sdělení pomíjí a cíle rozhlasové tvorby definuje značně nadčasově. Kromě rozhlasu jako intimního sdělení, promluvy k posluchači, který naslouchá „*zblízka*“, existuje ještě kopecce nastíněná Kožíkem s pomocí příkladů Germineta a Wellse a jejich fantastických (tedy imaginativních!) a mystifikujících antiutopických her. Ta je ale Kožíkovi vzdálená. Zvukovou mystifikaci Grmelovu (Požár opery) ve svých vzpomínkách označuje dokonce za lacině efektní.

Kožíkovi, stejně jako už jiným autorům, učarovala dostupnost rádia, které přichází i v zapadlých koutech země k posluchači až do bytu, a nechává se unést poetistickým a poetickým okouzlením moderním médiem nového typu. Rozhlas je umění, které se podílí na pozvednutí úrovně kultury a informovanosti kamkoli se dostane. Zkulturnění přináší i jazyku. Dochází k renesanci mluveného, především básnického slova.

K renesanci hudební vývojem rozhlasu nedošlo, respektive ne ve formě vlivu rozhlasu na nástroje, na komponování samostatné rozhlasové hudby. (Můžeme, domnívám se, hovořit maximálně o výrazném vlivu rádií na hudební trh a skrze něj na kvalitu a kvantitu hudby.) Hudbě v rámci slovesného rozhlasového tvaru přisuzuje Kožík několik rolí:

1. Připoutání pozornosti, umocnění koncentrace a zastínění rušivých dojmů.
2. Tvorba nálady.
3. Zvukomalba, symbolické nahrazování reálných zvuků, tvorba zvukové kulisy.
4. Samostatné estetické kvality hudby, probouzející vnitřní hnutí v posluchači.

Především se však jedná o funkce „*syntetické*“, tedy posilování a oslabování významů, vyplnění času mezi dvěma myšlenkami, tvorbu rytmu. Kožík se kriticky staví i k pokusům o autosémantické využití syntetických zvuků v rozhlasovém estetickém díle. Jejich přínos je v tom, že snahou „*vytlouci ze zvukové stránky mnohem více, než se vsutku dalo*“, prozkoumaly hraniční možnosti rozhlasu. (V českém prostředí to bylo např. již zmiňované scénáři Nezvalovy Mobilizace.)

Na poli rozhlasového humoru rekapituluje Kožík především neúspěchy a jejich příčiny spatřuje právě v tom, že si rozhlas ještě nenašel svá pravidla. Fakt, že posluchači sledují vysílání obvykle o samotě, že herci chybí publikum a jeho ohlas, se v této oblasti tvorby projevuje obzvláště silně. Kožíkova praktická rada v podstatě zní: dobrá nálada a úsměv posluchače musí tvůrci stačit.

V návaznosti na Josefa Bezdíčka a Dalibora Chalupu se Kožík zabývá v samostatné kapitole rozhlasovou režii a herectvím. Při charakterizaci rozhlasového herectví vychází Kožík důsledně z Bezdíčkových formulací, někdy je přímo přejímá a prezentuje je s daleko větším entuziasmem. U rozhlasového uměleckého díla klade důraz na fantazii, a to i na straně rozhlasového herce, který hraje bez kulisy a bez kostýmů. Režie v rozhlasu více rozhoduje o konečném tvaru, protože rozhlasový herec je méně samostatným činitelem než v divadelní hře. Režisér koordinuje hru v reálném čase (záznam s možností stříhu stále neexistuje), obvykle zasahuje do původního textu rozhlasové hry, vykonává část dramaturgické práce (často sám adaptuje nebo píše), upravuje ji pro zvukové použití. Kožík dále tvrdí, že rozhlasové umění je na celém světě uměním rozhlasových režisérů a režisérovi svěřuje především zprostředkovatelskou roli „*být advokátem a tlumočnickem autorových myšlenek*“. Rozhlas jako nástroj jem-

ně zachycující i detaily v řeči nutí režiséra starat se i o mluvní kvality herců a koordinovat hru s prací technika.

Olga Srbová se ve své práci *Rozhlas a slovesnost* (Praha, Vyšehrad, 1941) věnuje specifikům rozhlasového umění na základě specifik obecně rozhlasových. V úvodu celého textu stojí přínosně položená otázka, zda si rozhlas – nová technická vymoženost – vynucuje nové umělecké formy a zda je vůbec pouze technikou. Srbová vychází z toho, že vynález tu byl dříve než definice jeho obsahových možností, tudíž fungoval dlouho jako technická atrakce. Lyra pravděpodobně nejprve také náhodně vydávala charakteristické zvuky, které se teprve později staly základem promyšlené a rozvíjené hry na tento hudební nástroj.

Divadlo charakterizuje autorka jako umění lidské, trvajícím tak dlouho, jak dlouho ho lidé budou hrát. „*Rozhlasové umění je umění techniky a bude trvat tak dlouho, dokud nebude technika zdokonalena.*“ Ve shodě s míněním dalších autorů třicátých a čtyřicátých let se tu uvažuje o televizi jako o pokračovateli rozhlasu. (Tak jako zvukový film je pokračovatelem filmu němého.) V práci „*Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu*“ píše například Miloslav Havel: „*Rozhlas je dnes ve stadiu němého filmu a dnešní rozhlasoví herci jsou vlastně stále ještě průkopníci. Technika letí však závratně dál. Bude televize, plastický a barevný film.*“ (Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu. Praha, nakl. Václav Petr, 1942.)

Při uvažování o rozdílu ve vnímání rozhlasového programu si autorka bere pro srovnání hudební produkci. Dobrá hudba je samozřejmě dobrou hudbou rozhlasovou. Ta zní (v ideálním případě) z rozhlasu velmi podobně, téměř stejně jako v koncertní síni. Přesto, v domácím prostředí, bez vizuálního vjemu, ale například i vlastního slavnostního oblečení, vnímáme hudbu jinak, protože doma a víceméně sami. Proto „*je možno přenášet hudební pořad z koncertní síně, bylo však nutno upustit od přenášení činoher.*“ Povaha slovesného umění v rozhlasu musí být totiž rozhlasová.

Srbová se ve své práci věnuje převážně umělecké produkci. Velmi podstatné pasáže ale věnuje „*sdělovací, informační službě*“ rozhlasu. Naznačuje dokonce možnou konkurenci, kterou rozhlas přináší novinám. Následuje srovnání některých možností rozhlasového mluveného slova oproti slovu psanému (například právě novinovému). „*Mluvené slovo je plastičtější... hlasatel podtrhuje přízvukem nejdůležitější zprávy. (...) Noviny popisují, rozhlas zároveň předvádí.*“ Tady Srbová naráží na dodnes trvajícím příčinu silné pozice rozhlasu jako typu média. V rozhlasu se můžeme některých událostí přímo zúčastnit, velkou úlohu hrají přímé přenosy. (Sugestivností přímého audiovizuálního zážitku dnes televize v mnoha případech rozhlas předčí, je však technicky náročnější, a proto přece jen méně pohotová.) Aktivnější roli přisuzuje Srbová rovněž tomu, že rozhlas může vstupovat do reálného času posluchačova, organizovat do značné míry jeho život.

V nenápadné poznámce Srbová říká, že je těžké posluchače přimět k přímé reakci, a konstatuje malý počet došlých ohlasů. V této poznámce se objevuje nerozvinutá úvaha o pasivní a aktivní roli recipienta mediálních obsahů, kterou bude mediální věda rozvíjet později. (Americký mediální vědec Marshall McLuhan se systematicky zabýval nejen aktivitou při recepci mediálních obsahů. Jeho tématem – a tématem některých jeho pokračovatelů, např. Neila Postmana – je například i tradice orální a tiskové kultury a jejich interakce.)

V pasážích, kde Srbová reaguje na dvouleté spory o dominantní funkci rozhlasu, která by určovala jeho převažující náplň, tvrdí, že „*kulturní přínos rozhlasu je nepochybný*“. Při stanovování programu navrhuje vhodně vrstvit pořady pro posluchače všech stupňů vzdělání a všech různých zájmů: střídající se „*odborné rozhlasové*“ a slovesný program určený všem. Přisuzuje rozhlasu do značné míry právě vzdělávací a kultivační roli. „*Nevolám po školomectví, nýbrž po zdravém informování, které poskytuje žurnalismus, s nímž rozhlas do značné míry souvisí.*“

Významný je oddíl nazvaný „*Slovo v rozhlasu*“. Srbová zde uvažuje o propojení zvukové kultury, do příchodu rozhlasu zatlačené v naší kultuře dominantní úlohou tisku. „*Odvykli jsem si téměř jinému než optickému vnímání slovesného díla.*“ (Srbová zde poněkud pomíjí divadlo jako realizaci literárního útvaru – dramatu.) Rozhlas na tradici orální kultury navazuje, v polovině 20. století je kultura opět ovlivňována oběma možnými realizacemi textu. (Pro situace na začátku třetího tisíciletí to platí ještě mnohem více.) Rozhlas odkazuje zpět k ustoupivšímu umění recitace, přednášení, případně kázání a jiných veřejných mluvených realizací textu. S touto situací je spojována i víra ve změnu jazykového vývoje: „*Složitá souvětí, plná přechodníků, lze snadno číst, lze je však těžko poslouchat, špatně znějící skupiny souhlásek musejí být odstraněny, nic neříkající fráze vymýceny... Tím, že rozhlas probouzí mluvené slovo, hledá zároveň cestu k novému slohu.*“ Základní rozdíl podmínek „*mediální*“ promluvy rozhlasově zprostředkované na rozdíl od veřejné – nezprostředkované – je pak v publiku, kterým není shromážděný a homogenní dav, ale různorodá a rozptýlená masa. K té by měla individuálně promlouvat myšlenka, prostě a čistě tlumočená. Tato nová situace je zvláště významná v některých oborech, např. při recitaci nebo v odborných textech. (Zvláště akademická obec, tradičně a dodnes silně napojená na zdroje dominantní tiskové kultury, řeší otázku výrazu pro vědecké sdělení dodnes. Sdílet – často složitou – odbornou myšlenku tak, aby byla srozumitelná při poslechu, ve kterém se nelze vracet, je stejně namáhavé jako dřív. Stejně tak vnímání verše při soukromé četbě a při interpretaci, ať už poslechu nebo přednesu, je rozdílné. Přednes například podtrhuje některé zvukové kvality slova a veršů, potažmo je vykládá, grafické kvality zase pomíjí. Klasickým příkladem poskytujícím různé možnosti při vnitřně soukromé a při recitační interpretaci je například epjambement.) Rozhlas má přímý vliv na formu přednesu a tím i na jeho obsah. Vysílá i některé pokleslé a pozapomenuté starší žánry. Jednou z organických rozhlasových forem je například vyprávění, povídka, které jsou už svým rozsahem a dramatickostí předurčeny pro autentické zaznamenání (vyprávění) nebo pro rozvoj vlastní formy (rozhlasová povídka).

Pozici posluchače hodnotí Srbová jako spolutvůrčí a přisuzuje značnou roli fantazii, která dotváří rozhlasový po-