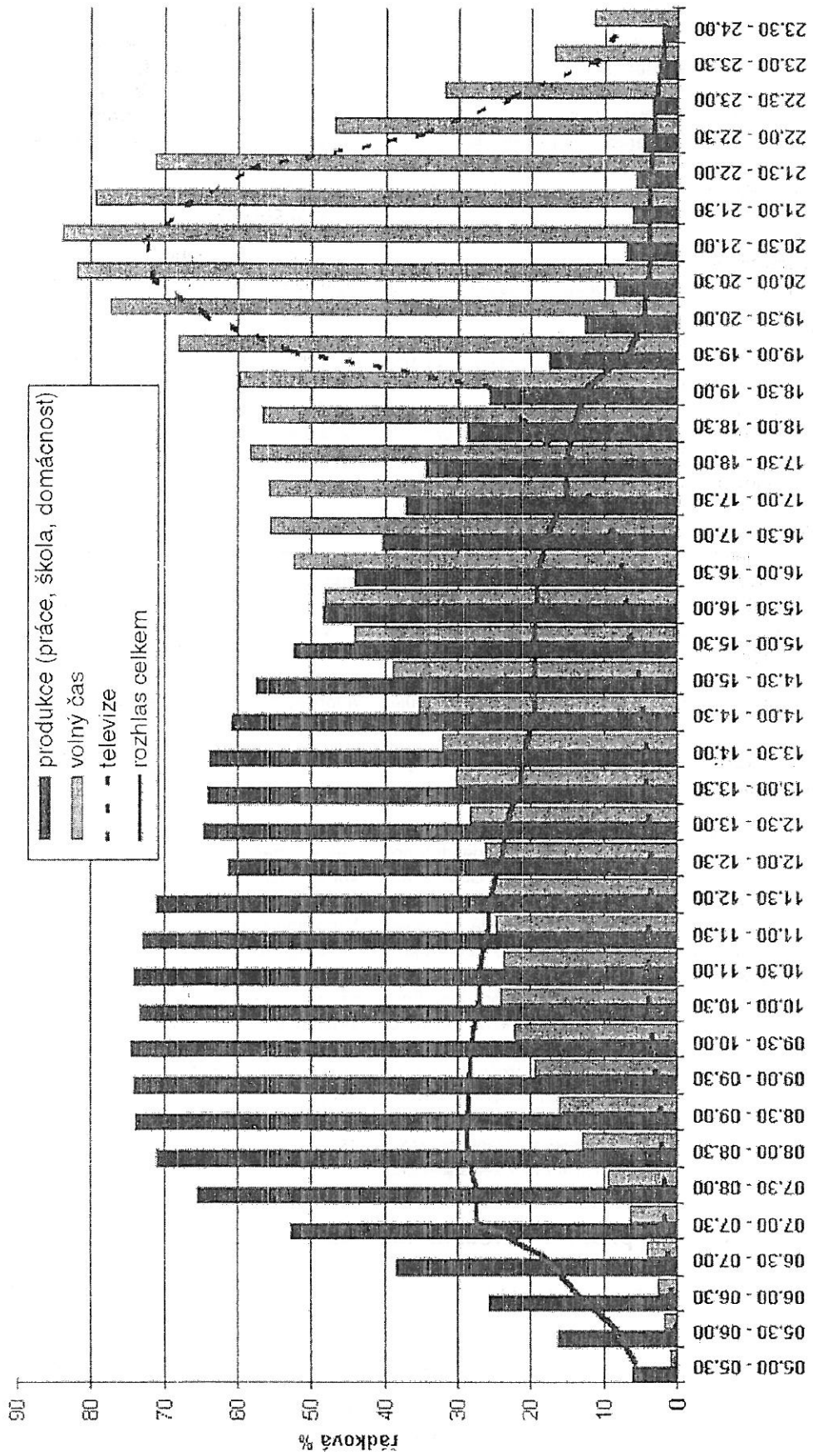


Poslech rozhlasu a sledování televize v kontextu instrumentálních činností produkce a volného času –
všední dny, MEDIA PROJEKT 2002



Jan Zejda, šéfredaktor Český rozhlas Sever – Příspěvek k anketě

Úsloví „Více až po písničke“, „Další až po písničke“ apod. ve spojení s využíváním Selectoru pro výběr hudby do vysílání je téma na dlouhou diskusi. Jak je tomu ve vysílání rádia téměř ve všech jeho částech, je správnost či nesprávnost toho či jiného přístupu věcí osobního názoru a exaktně těžko měřitelná. V dnešní době navíc musíme v úvahu brát i zaměření stanice. Pro koho vysílá a v jakém konkurenčním prostředí vysílá – to jsou spolu s právními a etickými normami základní limity každé stanice.

Jaký je tedy názor můj, určený pro naše vysílání? Samotným slovním spojením, které obsahuje „...po písničke...“ spolu se sdělením co po písničke posluchač uslyší, považují za správné. Posluchač tak ví, co ho ve vysílání čeká. Samozřejmostí je uvážení četnosti a kreativní přístup moderátora při používání slovního spojení „...po písničke...“ Nejdůležitější pro rozhodnutí moderátora, zda použít či nepoužít spojení „...po písničke...“, je obsah sdělení posluchačovi. Toto spojení totiž nemá sloužit jako nějaká „vata“ k vypínění vysílání!

Výběr hudby pomocí, zdůrazňuji POMOCÍ, počítačového programu, považují také za správný. Jak všichni víme, Selector je jen nástroj k výběru hudby. Vždy za ním sedí člověk a jen na něm záleží, jaká hudba se ve vysílání objeví. Člověk – hudební dramaturg – na základě zadání vedení stanice vybere písničky, rozdělí je do kategorií a upraví jejich nastavení, podle kterých je pak Selector navrhuje do vysílání. Výběr počítačem (na každý den, každou hodinu, každou písničku) hudební dramaturg ještě kontroluje, a případně podle okolností upravuje.

Nesmírně důležitým faktorem, který ovlivňuje hudbu ve vysílání, jsou pravidla, podle kterých se musí s už vybranou hudbou operativně zacházet při živém vysílání. Pravidla, kdy smí moderátor změnit pořadí písniček nebo písničku vyřadit nebo zařadit zcela jinou, musí být jasná, přísná a především dodržovaná, jinak by ztrácela smysl. Smysl by neměl ani prvotní výběr Selectorem a hudebním dramaturgem.

Smyslem výběru s pomocí programu je co nejvíce eliminovat případný subjektivní výběr jednotlivých hudebních redaktorů a moderátorů, který prostě nejde odstranit jinak. I sebevětšího profesionála při výběru hudby ovlivňuje okolí (s hudbou nespokojení kolegové, co má a nemá rád atd.) a jeho pocity (špatně se vyspal, ujel mu vlak, nebo naopak se zamiloval, vyhrál v loterii). Ovlivňuje ho proto, že výběr hudby člověkem je podvědomě silně emocionální činností a vědomě se dá ovlivnit jen částečně. Navíc kapacita počtu skladeb, se kterými je hudební redaktor schopen aktuálně pracovat, je narozdíl od programu omezená. Vysílání takto vybrané hudby pak může být, narozdíl od výběru s pomocí Selectoru, mnohem více subjektivní a nevyvážené.

Významnou roli hraje i ekonomické hledisko. S pomocí Selectoru vybírá do čtyřiašedesátihodinového vysílání hudbu jeden člověk. Ručně nám před lety do dvanáctihodinového vysílání vybírali hudbu tři lidé.

Výše uvedené řádky se týkají tzv. „proudového vysílání“. Netýkají se hudebních a publicistických pořadů. Tam samozřejmě používáme individuálně vybranou hudbu a tam je žádoucí osobní přístup autorů. 24.11. 2003

Týdeník Rozhlas č. 44 z roku 2003 zveřejnil dva názory úzce souvisící s naší anketou. Ve zkrácené podobě je nyní uvádíme.

„Chci věřit, že trend přizpůsobování se většině (která např. chce méně slova, protože – údajně – neudrží pozornost více než dvě minuty) se dá zpomalit. Často mám dojem, že moderátoři nemají vliv na koncepci pořadu. Slyšel jsem, že např. u pořadu Jak to vidím já ani jeden z aktérů nevybírá hudbu, jíž se pořad drobí. Nejsem proti občasné přestávce na vstřebání informací z mluveného slova, ale někdy pak ten pořad bývá z poloviny hudební.“

J. Gruber (Jan.Gruber@mensa.cz)

„Naše zpráva o založení Sdružení náročného posluchače (SNAPO), uveřejněná začátkem prázdnin v Týdeníku Rozhlas, byla úspěšná. Dostali jsme zatím 47 dopisů příznivců, z nichž se 7 přihlásilo za členy sdružení a další nabídli pomoc. Přispěla k tomu i šéfredaktorka

ČRo 2 – Praha Marie Šotolová, která reagovala na článek v Týdeníku tím, že umožnila odvysílat krátký rozhovor s redaktorem pořadu Nedělní kolonáda na téma hudební „vycpávání“ či maskování slovních pořadů hudbou. V pořadu pak následovala i reakce vedoucího redakce hudby pana Martina Jonáka, který poskytl první kapku naděje v moři beznaděje. Chystá se údajně změna. Např. do promluvy profesora Cyrila Höschla by mohly být vsunuty jen půlminutové „hudební vlnky“ a teprve po celém vlastním projevu by byla odvysílána hudba, aby byl dodržen její hodinový příděl. Děkujeme všem, kteří nás podpořili.

...Naše adresa: SNAPO, Pujmanové 882, 140 00 Praha 4.“

Ing. M. Vojta, Praha

Krátkým vyjádřením přispívá šéfredaktorka ČRo 2 – Praha Marie Šotolová

Na problém zkráceně nazvaný „Až po písničke“ se dívám ze dvou hledisek.

Jako ta, která sem tam pobývá za mikrofonem, a pak pro mne může být písnička tuze vítaná – když chrapťím, mám žízeň, zapoměla jsem další otázku...

Z pozice posluchače odrážejí mé sympatie či antipatie k hudbě kvalitu sdělovaného. Když mě téma unavuje, může být písnička vysvobozením. Je-li tomu naopak, pak vnímám „Až po písničke“ jako rušivý element.

Prostě nelze paušalizovat a dělení rozhovoru se musí posuzovat jednotlivě. Navíc je to záležitost vkusu a to bývá velmi osobní. Teď jsme si to v Českém rozhlase 2 – Praha vyzkoušeli na pořadu Jak to vidí. Skupina posluchačů totiž volala právě po zkrácení hudebních vsuvek do řeči moudrých lidí, kteří u nás zahajují dopoledne. Na druhé straně jsme po třech měsících fungování nové tváře pořadu měli ostrou výměnu názorů, zdali jsme udělali dobře. A já musím závěrem nepřilíši povzbudivě konstatovat, že vlastně nevím, jak je to dobře.

Z výkladu Josefa Koláře

V roce 1958 přednášel programový náměstek ředitele Čs. rozhlasu Josef Kolář v Brně o rozhlasovém pásmu – a v rámci výkladu se věnoval také hudebnímu předělu. Dnes bychom nesouhlasili s jeho tvrdým odmítáním předělu, ostatně v téže době a v letech následujících hudební předěl v pásmu zcela rehabilitoval František Gel a v současné době vedle módnějšího „ruchového“ předělu úspěšně zní hudební předěl např. v Toulkách českou minulostí. Ale nejde o pásmový předěl, nýbrž o důvody, které proti němu Kolář uvádí z hlediska posluchačského vnímání.

„Montáž také připouští to, co podle mého názoru vůbec nepřipouští pásmo, tj. hudební předěl. Domnívám se, že hudba jako předěl v pásmu ukazuje jen na autorovu bezradnost, kdy se autor domnívá, že už příliš dlouho mluvil, a že tudíž je na místě, aby si posluchač od mluveného slova odpočinul. Výsledek toho odpočinku je, že když ko-

nečně posluchačova bezděčná pozornost přešla v úmysl, že jsme náhle jeho zamyšlení nad problémem přerušili, že ho dále nevedeme, že se mylně domníváme, že posluchač v době hudebního předělu bude dál problém domýšlet. To je nesprávný předpoklad, nesprávná kalkulace ze dvou důvodů: buď jsme ho mluveným slovem nezaujali – a pak jeho pozornost v době hudebního předělu ztratíme nadobro, posluchač nás nanejvýš slyší, místo aby nám naslouchal, aby s námi myslel –, anebo jsme ho hovořenou partii plně zaujali, a protože jde o pásmo (ve kterém ústřední motiv rozvíjíme, a nikoliv o montáž, ve které jsme dílčí samostatný motiv zakončili), posluchače podráždíme a zhoršíme mu sledování celého problému, který chceme v pásmu rozřešit, dovést do konce, vyvrcholit někde na konci druhé třetiny nebo ve třetí čtvrtině celého pásma.“

RNDr. Josef Kolář ve sborníku CESTA S ČLOVĚKEM, Praha, ČsRo 1966

ROZHLASOVÁ TECHNIKA

Ing. Pavel Baliček

Selektory – výběr hudby v rozhlasovém vysílání

Hudba je významnou součástí rozhlasového programu, ať už jde o hudbu v rámci ucelených pořadů nebo hudbu v proudovém vysílání. Podíl hudby v běžném vysílání se pohybuje od 50 % do 80–90 % u vložene hudbních rádií (pochopitelně mimo výhradně mluvicí či zpravodajská rádia). Za určitý druh hudby lze někdy považovat i hudební doprovodné prvky – zvukovou grafiku.

Ve všech těchto případech je pak při vytváření programu třeba vybrat konkrétní hudební tituly, které se v konkrétních okamžicích vysílání objeví. Právě tady se setkáváme s pojmem „selektory“.

Slovem „selektor“ je označován softwarový nástroj (program), který vybírá hudbu, resp. vyplňuje dané programové schéma konkrétními hudebními tituly (vytváří playlist). Toto označení zobecnělo z názvu jednoho takového programu – RCS Selectoru, který patří mezi nejkompaktnější a světově nejrozšířenější programy. Produkt americké firmy Radio Computing Services (RCS) je na trhu více jak deset let, a je dnes používán více jak 6000 rozhlasovými společnostmi na celém světě.

Každý takový program se skládá z několika hlavních částí – modulů. Základní částí je vždy databáze titulů. V této databázi by měly být zachyceny všechny tituly (písňe či skladby), se kterými se v rádiu počítá, pracuje a mohly by se někdy objevit ve vysílání. Jeden každý titul je popsán množstvím parametrů, jednak základními popisnými údaji [název, interpret, skladatel, délka, nosič (číslo CD) atd.], jednak tzv. kvalitativními parametry. Ty se používají pro určení tempa (rychlá – pomalá), nálady (smutná – veselá), energie (živá – unylá) a podobně. V některých případech se pracuje i s přesným tempem (BPM – beat per minute), tóninou, dalšími časovými údaji (intro, outro) atd. V databázi jsou uvedeny i autorské a copyrightové informace (vydavatel), pomocné informace o skladbě, o interpretech (data narození, termíny koncertů) a tak by se dalo pokračovat.

Skladby jsou obvykle rozděleny do základních kategorií, pro proudová hudební rádia se používají kategorie jako novinky, top hity, aktuální skladby, a kategorie podle dekád (70. léta, 80. léta), případně sezonní skladby (vánoční). Rozdělení do kategorií jednak umožňuje snazší orientaci v celé databázi, jednak se používá při automatickém plánování (viz dále). Počet skladeb v databázích se pohybuje mezi 1500 až desítkami tisíc, ne všechny se pochopitelně objevují v skutečném playlistu.

Databáze je vždy základem každého plánování, na jejím obsahu, kvalitě a množství údajů závisí možnosti a funkce, jak se dál dá pracovat. Tuto databázi obvykle vytváří hudební redaktor nebo dramaturg, neboť výběr písní a zadání kvalitativních kritérií je věc subjektivní a přísluší tedy člověku zodpovědnému za hudební náplň programu.

Do jisté míry už tento modul silně usnadňuje práci, neboť umožňuje vyhledat konkrétní titul podle zadaných parametrů a určit jeho umístění ve fonotéce či archivu. Vyhledávání se dá použít jak při přípravě programu, tak při vlastním vysílání – např. písniček na přání.

Druhou funkcí selektorů je práce na programovém schématu – označované jako „clocks“ (programové hodiny). V tomto modulu se určuje hrubý rozvrh vysílání bez konkrétních titulů, určuje se počet písniček v hodině, výběr z jejich kategorií, zařazení zpravodajství a rubrik a dále. Z jednotlivých hodin (clocks) se pak sestavují plány (grids) – užití dané formátové hodiny v konkrétním dni a čase (nejčastěji v průběhu jednoho týdne), tyto plány se pak mohou střídát v lichých a sudých týdnech a tak dále. Výsledkem tohoto procesu je pak programové schéma, které po jednotlivých hodinách určuje hrubý tvar vysílání (např. zpravodajství, písnička hitová, rubrika o módě, písnička z 60tých let, reklama ...), s přibližnými časovými údaji o délce a průběhu vysílání. S výhodou se zde zadávají i pevné konkrétní prvky – časové znamení, neměnné znělky. Míra přesnosti a podrobnosti tohoto schématu je pak určující především pro jeho automatické naplňování (viz dále).

Nejsložitější částí selektorových programů je definice hudebního formátu nebo jinak hudební politiky (music policy). Tato politika se skládá z jistých pravidel, jak by se měly jednotlivé hudební tituly ve vysílání střídát. Mezi nejčastější pravidla patří pravidla oddělení – za jak dlouho se může ta samá píseň, ten samý interpret opakovat, pravidla sekvenční – kolik jakých písní může jít za sebou, jaký má být průměr nějakého parametru ve třech následujících písních nebo jaký může být maximální krok (změna) parametru v po sobě jdoucích titulech. Právě tady se dá ovlivnit celkové vyznění programu, zda je hudebně smutný, jak se vážou tituly mezi sebou, jak moc se opakuje a tak podobně.

Těchto pravidel může být až několik set (pokud se využívají odpovídající pole v databázi), obvykle se dělí na neporušitelná a porušitelná (s určitou prioritou). Prakticky se používá okolo dvaceti hlavních pravidel, především na opakování a sekvence hlavních kvalitativních parametrů. Ale je možné kontrolovat např. to, v jakém odstupu může jít píseň od Beatles s nějakou českou verzí písně, kterou složil John Lennon.

Dalším krokem při plánování hudby je programování – naplnění playlistu – „scheduling“. V zásadě je scheduling automatický a ruční. Při automatickém schedulingu program bere v určitém pořadí jednotlivé pozice ve schématu (gridu/clocku) a snaží se je vyplnit konkrétními položkami (tituly) z databáze tak, aby splňovaly pravidla definované hudební politikou. Pokud najde skladbu, která se hodí na námi předdefinovanou pozici ve schématu a neporušuje žádná pravidla, skladbu naplňuje a zároveň na databázi zařadí na konec pomyslné příhrádky pro co nejpозdější příští užití.

Tento proces lze opět kontrolovat určitými parametry (např. pořadí kategorií při plánování, hloubka prohledávání v kategorii, možnost porušení pravidel). Výsledkem je pak playlist, který obsahuje již konkrétní tituly.

Ne všechny položky však musí být naplněny, mohou zůstat volná okna pro zpravodajství nebo pro reklamy, které se pak doplňují jinými nástroji. Také některé hudeb-

ní pozice nohou zůstat volné, protože ne vždy automaticky najde odpovídající titul.

Hudební redaktor pak může playlist kontrolovat, provést řadu změn, doplnit chybějící tituly a podobně. Při všech těchto ručních operacích (manuální scheduling) pak program dává informaci o charakteru změn, nabízí z databáze nejvhodnější tituly, kontroluje, zda nejsou porušována pravidla, kdy se skladba hrála naposledy a tak dále.

Výsledkem celého procesu plánování je playlist, který by mohl obsahovat všechny položky vysílání, především pak veškeré hudební tituly, které se mají objevit ve vysílání. Playlist obsahuje informace o jednotlivých písničkách, ale i propojené informace o interpretech, aktuálních událostech a podobně (všechny tyto informace ale musely být načerpány z databáze, kam je někdo zadal). Tento plán může být vytištěn a slouží jako scénář vysílání pro moderátora, nebo podklad pro přenos do automatického odbavovacího a vysílacího programu.

Užití naplánovaného programu je buď bez změn, nebo (pokud ke změnám dojde) by se všechny změny měly nějakým způsobem do playlistu zaznamenat. Playlist je pak zpětně přenesen do databáze, kde jsou zaneseny

informace o použití titulu (historie), které se používají při plánování nebo při různých statistických výkazech. Z databáze je možné generovat sestavy pro autorské a ochranné svazy, hitparády nejhranějších písní a různé statistiky podle různých databázových kritérií.

Tento popis stručně charakterizuje základní postup při plánování pomocí selektoru a základní funkce takového programu. Jde o určitý druh informačního, matematického a statistického přístupu k datům, které reprezentují hudební tituly a písně. Je třeba si uvědomit, že každý takový program je pouze nástroj, který by měl pomáhat hudebnímu redaktorovi nebo dramaturgovi při sestavování a sledování hudební složky vysílání rozhlasového programu. Ve všech krocích je funkčnost programu přímo závislá na informacích, které do prostředí dramaturg zadá a naprogramuje, ať se jedná o vlastní katalogizaci titulů, nebo o nastavení formátů a hudebních politik. Navíc výstup programovacího procesu lze jakkoliv ručně upravit a změnit podle okamžité potřeby a vkusu. Nemělo by tedy platit, že selektor je všemocný a bezchybný a umělý, na celkové tvorbě rozhlasového programu se vždy podílí lidský faktor.

PhDr. Zdeněk Bouček

Střípky ze zahraničí

Multichannel Audio + TV

Z letošní PRIX EUROPA v Berlíně byl přímým přenosem vysílán koncert belgické skupiny Musique a neul. Tato netradiční skupina se nechává inspirovat irským, anglosaským a především balkánským folklorem a interpretuje jej jako svéráznou soudobou panevropskou hudbu. Koncert snímal a vysílal švédský rozhlas technikou multikanálu. Má s ní už bohaté zkušenosti a pracuje jak s hudbou, tak i se slovem; ve fonotéce mají i rozhlasové hry. Jako nosiče se jim osvědčily DAT kazety v kombinaci s Dolby, při vysílání ze satelitu je použit DTS a DAB systém. David Wood z technické sekce EBU hovořil o multikanálu Audio + TV jako o novém médiu. Podle něj nyní nastala stejná situace, jako byla před 40 lety při příchodu stereofonie. Multikanál aktivuje funkci mozku, dá se říci, že mozek sám si „mixuje“ zvukový materiál do výsledného vjemu. Znatelný je také předozadní efekt. Dalším krokem bude uplatnění nové technologie na internetu.

Transformace rozhlasového vysílání v Kanadě

Původně to měla být rozhlasová síť pro mladé posluchače. Už od počátku se s ní počítalo na internetu. Jako on line síť se poprvé objevila v lednu roku 2000. Robert Ouimet z kanadského CBC ji charakterizoval trochu jako unikát, trochu jako experiment. Řeč je o kanálu CBS 3. Dnes se třetí kanadský veřejně právní program zachytí pouze na www.cbcradio3 a poslouchají ho posluchači ve věku 15–35 let. Šíří především kanadskou hudbu. Kromě hudebních částí má však i „story telling“ stránky, tedy žurnalistické a publicistické útvary, permanentně aktualizované novinka-

mi ve vývoji té které události. Třetí internetový program se doplňuje s druhým klasickým rozhlasovým programem CBC. Ohromuje údaj o tom, že k dispozici jsou 4 biliony webových stránek a že peníze nejsou problémem. Padla zmínka o prezidentu obdobného rádia v San Franciscu, který údajně může disponovat až 18 miliony dolarů. V části „storyteller“ produkují denně 2–3 materiály, a to jak originální výpovědi aktérů a účastníků, tak fotografie. Jeden z nejuspěšnějších materiálů se zabýval válkou na Balkáně. V projektu je také individualizovaná „dodávka až do domu“. Třetí kanadský program je dalším důkazem rychlého tempa, které sřídá nejen hranice mezi médii, ale akcentuje budoucnost rozhlasu jako osobní služby posluchače.

Glen Gold studió

Před torontskou budovou CBS sedí na kovové lavičce kovová socha osobitě oblečeného muže, pod jehož nataženou levou paží usedají kolemjdoucí a fotografují se v přátelském objetí. Glen Gold, velikán kanadské hudby, zemřel v roce 1992, ale už o rok dříve bylo v přízemí budovy postaveno studio pro veřejné rozhlasové a televizní nahrávání, které nyní nese jeho jméno. Ve studiu se konají veřejné produkce vážné i jazzové hudby i pořady vystavěné na slovu. K dispozici je uzavřený systém s několika kanály, informujícími o aktuálním dění v prostorách studia, které dokáže pojmout 300 návštěvníků. Program ze studia přebírá především rozhlasová stanice CBC 2, ale propojení umožňuje okamžité vysílání i na webových stránkách CBC 3. Zájemci mohou obdivovat piáno, na něž Glen Gold hrál, a často si odnášejí i cédéčka s jeho nedostižnými nahrávkami – kromě toho, že byl znamenitým pianistou, zanechal po sobě i několik autorských rozhlasových prací, zejména dokumentů.

VÝROČÍ

Miloslav Jareš (*1903 †1980)

Absolvoval nižší reálku 1918, obchodní akademii 1921, konzervatoř 1926. Od 1921 úředníkem Angločeské banky: nejméně do konce studií na konzervatoři, možná o něco déle.

Během studia začíná pracovat se skupinou kolegů na představeních „Scény adeptů“. Hrál v ní např. Boháč, Horáková, Hraská, Jareš, Trégl, Vasmuť, Záhorský, režirovali Frejka, Jareš, Salzer, Škoda. Soubor po odchodu Frejkové vedl právě Jareš. Hrál tu např. Scapina v Molièrových Šibalstvích Scapinových v režii Frejkové, Mefista vedle Boháčova Fausta v Goethově Urfaustu, Alcesta v Molièrově Misanthropu ve vlastní režii. Když soubor ukončil činnost působil jako herec i režisér na různých scénách, v Osvobozeném divadle Honzla a Frejky hrál Jana, titulní roli Vančurova Učitele a žáka v Honzlově režii 1927 a telegrafistu v Depeši na kolečkách Vítězslava Nezvala 1928 také v Honzlově režii. Hrál pod Honzlem i v Osvobozeném divadle V + W v řadě malých rolí, 1928 v úlcze Clifftona ve hře Gorila ex machina čili Tajemství Clifftonova kladívka.

Vedle toho mezi léty 1926–1933 působil v Divadle mládeže holešovické Legie mladých a pracoval tu objeveně s dětskými herci: „dětem nebylo ubráno z jejich přirozené, svěží a bezprostřední interpretace“, píše kritik. Uváděl tu moderní předlohy a největšího úspěchu dosáhl s Mauglím Kiplinga-Volkenštejna 1931 a Gorlovovým Uchvatitelem ohně 1933. Stal se tak předchůdcem Mily Mellanové a dalších divadel pro mládež.

Od roku 1933 externě pracoval na vyzvání svého profesora Jaroslava Hurta v rozhlasu, 1937 byl přijat jako režisér a vytrval v rozhlasových službách do roku 1967; ještě poté režiroval externě.

Do mimorozhlasové činnosti v této době je třeba zaznamenat: 1938 první dabingovou režii v historii filmových představení u nás, české ozvučení Disneyovy Sněhurky a sedmi trpaslíků; 1941–1943 režie v pražském divadle Uranie (mj. Goldoniho Mirandolina nebo Ve stínu lípy Svatopluka Čecha); 1945–1948 režijní působení v Divadle 5. května (později Činohře 5. května) – bylo to 14 inscenací, mezi nimi např. Karvašův Meteor či Marianiny rozmáry A. Musseta.

Rozhlasová tvorba Jarešova zahrnuje kromě mnoha snímků české a světové poezie především stovky titulů české i světové divadelní klasiky, v ní celé cykly her Molièrových a Shakespearových. Snad lze alespoň pár titulů uvést jmenovitě: Bílá nemoc 1938, v ní nepřevzal ob-

sazení Národního divadla a Galéna nabídl Františku Smolíkoví, trilogie Hipodamie 1946–1947, Fuente Ovejuna Lopeho de Vega 1950, Eugenie Grandetová Balzaca – Ptáčka 1953, Maškaráda M. J. Lermontova 1954, Ruy Blas V. Huga 1959, Theerův Faethon, natáčený 1962 v kutnohorských chrámech, zvl. v Barboře, a po něm také Racinova Faidra, Kvapilova Princezna Pampeliška 1966 a 1979 Schillerův Parazit.

Hlasy kolegů, kritiků a herců o rozhlasové režii Miloslava Jareše se shodují na jejích třech vlastnostech. 1. užívání **jednoduchých výrazových prostředků**. 2. **záběru do hloubky**, především ve slovním vyjádření a 3. **vyločení jakýchkoli prostředků snadného úspěchu**. Mluví o „výrazně strohé stylizaci“. Konstatují, „že jde vždycky všemu doslova až na kost, na sám základ myšlenky, na samo dno citu, a tu myšlenku a cit umí vyslovit s prostotou a čistotou téměř zázračnou“ (Lidová demokracie, 1963). „Jareš dovede citlivě vyhmátnout, co je na těchto hrách trvale dramatické, staví tlumočnický instrument do služeb dramatikových a realizuje jeho záměry čistě rozhlasovými postupy.“ (Jan Wenig, 1967) „Měl smysl pro vypointování dramatických situací, dovedl účinně pracovat s kontrasty. A jak pronikavě působive bývaly v jeho představeních dramatické pauzy!“ (Ladislav Boháč, 1981) „Jarešovy režie měly vlastně velice jednoduchou akustickou podobu. Jen nezbytné zvuky, hudba, často pojatá a použitá celkem tradičně, a pak především slovo, čistý dialog bez vnějších charakterizačních klišé. Tato jednoduchost znamenala důsledné a záměrné oproštění od všeho nedůležitého, podružného, náhodného, povrchního.“ (Josef Hlavnička, 1980)

Vzpomínky hovoří o trojici klasiků české rozhlasové režie a Jaroslava Strejčkové je obdařuje charakteristickými adjektivy: „usměvavý, jemný a umělecky ukázněný Josef Bezdiček, vzdělaný a talentovaný Miloslav Jareš a bohémsky výbušný, krevnatý Přemysl Pražský.“

Jeho tvůrčí výsledky nepochybně souvisely nejen s talentem a uměleckou zkušeností, ale i s povahovým založením jeho osobnosti. „V prosazování své pevné koncepce každé postavy neútočil, jen jakoby plaše žádal či navrhoval – i když bylo zřejmé, o jak velké množství vědomostí, informací, uměleckých i životních zkušeností se jeho koncepce opírá.“ (Bořivoj Navrátil) „Byl především velký člověk, charakter ničím nezpochybněný. Byla mu vlastní citová i myšlenková ušlechtilost, přímo aristokratická noblesnost.“ (Josef Hlavnička) **Jiří Hraše**

Miloslav Jareš

Dvě části ze stati

Zkušenosti rozhlasového režiséra (1980)

Z historie rozhlasové reže

Základem rozhlasové tvorby se logickým výběrem stalo divadelní umění. Divadelní umění je skutečně nejbližším příbuzným rozhlasu, protože společným výrazovým prostředkem obou je mluvené slovo. Ale jak praxe ukázala, má tato pokrevnost odlišná mateřská znaménka.

Kde mohli divadelní umělci přicházející do rozhlasu hledat poučení?

Rozhlasové školy neexistovaly ještě ani v zahraničí. V teorii šlo spíše o náznaky možností vyslovované v individuálních úvahách než o ucelené, zevšeobecnující závěry. Existovaly zde ovšem již jisté praktické poznatky.

Režisér mohl získat určité poznatky poslechem zahraniční tvorby. Ovšem jen poznatky o výsledném tvaru. Poznání pracovních postupů by umožnily jen dlouhodobé stáže.

Na urychlené rozšíření umělecké produkce působil i tlak vzrůstající posluchačské poptávky po novém atraktivním rozhlasovém vysílání. Zatím ji uspokojovala činnost externích divadelních režisérů. Tato praxe vycházela z mylné domněnky, že k rozhlasové realizaci postačí aplikace divadelních metod a zkušeností. V této době byly rozhlasově zpracovávány zejména divadelní aktovky. Rozhlasová úprava se omezovala na verbální přepis vizuálních situací a nejasností i dějové mezery vyplňoval vše vysvětlující vypravěč. Teoretická poučenost režiséra a herců spočívala v zvládnutí jakéhosi minima technických vědomostí o mikrofonu a jeho vlastnostech. Informátorem byl technik, k jehož povinnostem patřilo situování mikrofonu, zvuková úprava studia a příjem zvuku. Práce se tak rozdělovala na složku technickou a uměleckou. Umělecká práce se ocitla ve dvojnásobném područí. Na jedné straně závisela na požadavcích technika někdy zbytečně ortodoxních. Na druhé straně, protože ještě neznala specifické postupy rozhlasové práce, závisela plně na projevu divadelním.

Při profesionální kvalitě tvůrců mohl být výsledek herecky i režijně cenný, ale ochuzený o možnosti rozhlasového účinku. Zvukový technik zase odváděl svým způsobem technicky čistou práci, ale chybělo mu umělecké soucítění a jistá míra tolerance. Neexistoval činitel, který by důvody těchto jevů objasnil a sám ovládal postupy obou složek rozhlasové práce. Chyběl rozhlasový režisér, který by technické a umělecké záměry spojil k účinné spolupráci.

Zatím bylo možno mluvit pouze o realizaci přenosů divadelního tvaru ze studia. Rozhlasovost této práce byla dána pouze domicilem vzniku díla nebo zaměstnaneckou příslušností jeho tvůrců.

Základy pro technickou existenci položili technici – specialisté; obdobně bylo nutno vyhledat a angažovat zaujaté a schopné divadelní umělce, kteří by měli o rozhlasovou specializaci zájem.

V Praze byl funkcí šéfrežiséra pověřen někdejší vrchní režisér a přední herec Národního divadla, profesor dramatického oddělení pražské konzervatoře J. Hurt. Při jeho angažování se počítalo nejen s jeho činností režijní a hereckou, ale i s jeho zkušenostmi pedagogickými. Po náležitém studiu technických podmínek rozhlasové práce (nedostatků její teorie se ujasňovaly jaksi na pochodu) rozho-

dl se pro cestu adaptace divadelního výrazu do tvaru rozhlasového – jako pro postup vycházející z bezpečného základu (teorie a praxe divadelní).

Své pedagogické zkušenosti využil J. Hurt především ve výchově herců, nejbližších a nejdůležitějších spolupracovníků režiséra. Systematickým poučováním o vlastnostech mikrofonu ujasňoval jim možnosti rozhlasového hereckého projevu a zbavoval je trémy před mikrofonem. Práci s hercem pokládal za tak důležitý základ ve vývoji rozhlasové specifiky, že volil i osobitý postup v organizování herecké práce.

Po pečlivých čtených zkouškách zůstával při práci na mikrofon s herci ve studiu. Jako „činoherní dirigent“ řídil přehledně nástupy, tempo, pauzy, intenzitu přednesu, podle jakési režijní knihy, zafixované v jeho představě. Pro herce byl v otázkách uměleckého výrazu a jeho mikrofonové proměny spolehlivou autoritou. Byl pro něj i psychickou posilou a ve vakuu rozhlasového studia také citlivým posluchačem a iniciátorem jeho práce.

Předpokládal, že umělecký výraz, respektující již „ve zdroji“ technické podmínky, bude pochopen i technickým spolupracovníkem a ponechával mu zodpovědnost za příjem zvuku. Tento stav rozdělené zodpovědnosti nepokládal ani za ideální, ani za definitivní, ale za vývojově nutný.

Při průběžné péči o školení a rozšiřování hereckých kádrů věnoval J. Hurt pozornost také výběru adeptů reže. Zaměřil se na příslušníky mladé generace, kteří měli perspektivní možnost se na rozhlasovou práci specializovat.

Byl jsem jedním z jeho typů. Jako žák jeho třídy na konzervatoři založil jsem již během studia „Scénu adeptů“ pro tolerované mimoškolní režijní a herecké pokusy posluchačů konzervatoře, která tehdy vlastní jeviště neměla. Našli jsme je v divadelním sále holešovických Družin mládeže. Režijně tam se mnou pracovali další spolužáci z konzervatoře: J. Škoda, F. Salzer, později J. Frejka. K hercům patřili A. Bagár, B. Záhorský, V. Trégl, J. Horáková, M. Holzbachová, S. Svozilová aj. J. Hurt byl naším uměleckým patronem. Po absolvování konzervatoře jsem se stal hercem vzniklého Osvobozeného divadla v roce 1926. Pro vlastní režijní pokusy jsem založil o rok později na holešovické scéně experimentální „Divadlo mládeže“ s dětským ansámblem. Stálými spolupracovníky byli E. A. Saudek (dramaturg), F. Zelenka (šéf výpravy Osvobozeného divadla) a M. Ponc (autor scénické hudby). Výsledky tohoto kolektivního úsilí označil J. Vodák za „velkou pražskou divadelní senzaci na malém holešovickém jevištětku“ a spontánní kritický i divácký ohlas způsobil přenesení hlavních inscenací na scénu Osvobozeného a Vinohradského divadla. Pro J. Hurta to byl průkaz mé povolnosti pro režijní činnost. V jejím experimentálním charakteru spatřoval i příslib pro rozhlasovou specializaci a nabídl mi angažmá. Jeho pozvání mi způsobilo potěšení i rozpaky. Rozhlasovou práci jsem sledoval prostřednictvím poslechnů, ale aktivně jsem ji poznal jen hereckou účastí v několika Hurto- vých režii. Chtěl jsem si svou způsobilost pro tuto práci ověřit. Došlo tedy k prozatímní dohodě, že budu pracovat jako asistent při jeho režii. Od roku 1933 jsem začal pracovat v rozhlase.

Pro začínajícího režiséra to byl úkol nelehký, ale pro získání zkušeností velmi cenný. Ze čtených zkoušek jsem měl obraz umělecké představy režiséra. Z poslechu jsem

se seznámil s výsledkem technického zpracování. A nyní bylo úkolem hledat chybu.

Aby měl umělecký výraz proti eventuální jednostrannosti technikova náhledu zastání v poslechové kabině, pověřil J. Hurt asistenta příjmem zvuku. Ovšem podmíněně. Ve výstupní fázi měl technik právo i povinnost opravy. Tedy jakési zrovnoprávnění obou složek příjmu. Z dnešního pohledu zbytečná duplicita. V tehdejší vývojové stadiu to bylo důležité ujasňování vztahu technické práce k uměleckému výrazu. Konzultacemi asistenta režie s technikem se odstraňovaly prestižní postoje ve prospěch zdárné spolupráce. Byla to důležitá etapa, která předznamenávala nutnost konečně řešit funkce zvukového technika specialisty s citem pro umělecký výraz.

Konzultacemi asistenta režie s režisérem se ve studiu odstraňovaly prohršky proti technickým požadavkům a naopak se vyjasňovaly možnosti výhodnějšího využití techniky. Přinášelo to zdárné výsledky.

Jako dalšího eléva rozhlasové režie přijal J. Hurt V. Sommera, který po ukončení univerzitního studia projevil o tuto funkci zájem. Ve třídě V. Tilla byl vedoucím divadelního semináře se specializací na kritiku divadelní a rozhlasovou. V obou druzích umění se již uplatnil prakticky.

Od spolupráce s ním si J. Hurt slíboval, že jeho teoretická fundovanost přispěje k prohloubení práce. V. Sommer se stal rovněž Hurtoým asistentem a své teoretické poznatky výrazně uplatnil v praxi. J. Hurt nám umožňoval, abychom uplatňovali vlastní názory – umělecké i technické – a připravovali se tak k samostatné práci. Svěřoval nám dílčí úkoly (např. práci se sbory) a podporoval naši iniciativu.

Šéf slovesného odboru M. Kareš, který řídil uměleckou administrativu, dramaturgické plány a pracovní rozvrhy, účastnil se počátků rozhlasového vysílání i vlastními režiiemi (ve spolupráci s J. Hurtem). Tyto režie však byly ještě značně poplatné divadelní praxi. Později se věnoval jen dramaturgické činnosti a provozním úkolům. Svým přehledem o hodnotách domácí i světové dramatické literatury se zasloužil o soustavné zařazování významných her do dramaturgického plánu. Okrajovou otázkou zůstávala otázka původních rozhlasových her. Zkušené dramatické autory totiž rozhlas nelákal. Zejména proto, že hry se při živém vysílání málokdy reprizovaly. V původní produkci se spokojoval rozhlas spíše se snahou než s úrovní písčích autorů. Ani dramaturgická úroveň přípravy hodnotných her nebo dramaturgické literárních předloh neměly valnou úroveň.

J. Hurt to dobře věděl. Na jeho návrh byl angažován V. Müller, profesi divadelní kritik, přes své mládí značně zkušený a uznávaný, navíc s autorskými ambicemi, které později osvědčil jako dramaturg i úspěšný dramatický autor.

Zatímco se vývoj režijní práce v Praze vyvíjel takto etapově, v brněnské stanici měl odlišný průběh.

Specifika rozhlasové režie

Prvními umělci, kteří se pokoušeli zvládnout problémy rozhlasové režie, byli režiséři divadelní. Bude tedy nejpřehlednější ujasnit si specifiku rozhlasové režie na rozdílností prostředků, pracovních postupů, možností a cílů obou umění.

Rozhlas má, na rozdíl od divadla, tyto vyjadřovací prostředky: slovo, hudbu a zvuky. Na posluchače může působit pouze zvukově. Nemá-li být jen chudým příbuzným divadla, musí usilovat o nejintenzivnější a nejsobitější využití svých omezených možností. Divadelní účín je přímý, rozhlasový zprostředkovaný technikou.

Divadelní atmosféra se vytváří v přímém a ovlivňujícím kontaktu s divákem. Prostředím rozhlasové práce je vakuum studia; vnímatelem zprostředkovaného výrazu je nepřítomný, anonymní posluchač v intimě svého domova. Rozdílnost pracovní atmosféry ovlivňuje práci divadelních herců také psychicky. Proto si všimněme i pracovních postupů rozhlasu a divadla. Čtené zkoušky: relativně se shodují druhem i obsahem práce. Režisér objasňuje svou koncepci a rozkrývá text rolí; je to etapa soustředěné pozornosti k slovesnému výrazu. K jevištní práci se pak přidružuje péče o mimický výraz a pohybovou organizaci v aranžovacích zkouškách. Pro rozhlasového režiséra začíná práce na mikrofonu. V první řadě je to situování herců k mikrofonu, fixování vzdálenosti pro intenzitu výrazu. Dále jejich skupinové rozmístění. Pochopitelně volíme takové rozmístění, které podporuje jejich souhru. V nejjednodušším případě stavíme herce při dialogu k mikrofonu proti sobě. Nejen kvůli souhře. Jejich mimický výraz – rozhlasově sice němý – psychicky ovlivňuje a posiluje jejich práci.

Jako zprostředkovací nástroj má mikrofon především funkci příjmu zvuku. Svou citlivostí zvýhodňuje rozhlasový herecký projev proti divadelnímu tak, že napomáhá snadnější a bezpečnější komunikaci s posluchačem. Odstraňuje námahu, s kterou herec intenzitou hlasu a artikulačním vypětím zmáhá divadelní prostor. Tento požadavek zavedl divadelní herce někdy až na scesti deklamačního stylu. Prostory menších divadel umožňují sice komornější herecký projev, ale mikrofon je zprostředkovatelem nejjemnějších odstínů hereckého výrazu a napomáhá jeho přirozenosti. Je citlivým pomocníkem komunikace, je i přísným strážcem vnitřní pravdivosti projevu. Špatně pochodili ti, kdo se pokoušeli oklamat mikrofon povrchností výrazu nebo podbízivostí ozdobného přednesu.

Základem specifiky rozhlasové režie je stylizování živého projevu do tvaru, zprostředkovaného mikrofonem, respektování, ovládání a využití vlastností mikrofonu. Hercův projev je materií této proměny, mikrofon jejím nástrojem, režisér realizátorem.

Poslechem se zjistí „mikrofonový obraz“ dosavadní práce. Na základě poslechu se korigují umělecké a technické nedostatky. Jednou z dalších vlastností mikrofonu je možnost modelovat jím tvar uměleckého výrazu (různými vzdálenostmi herce, technickou modulací, filtry). Modulace lze využívat k rozšíření dynamické škály.

Jako předtím v éře němého filmu stalo se poznání účinnu filmového detailu důležitým vývojovým momentem filmové režie (D. C. Griffith), uvědomili si význam zvukového detailu také režiséři rozhlasu. Rozhlasový detail (pro svou zvukovou jemnost divadelně nedosažitelný) je vlastně slovesným obrazem nitra jednajících postav, umocněným intenzitou uměleckého prožitku a umožněným technickou komunikací a slouží k nejdůvěrnějšímu přiblížení k posluchači. V režijní koncepci znamená gradací vrchol.

Tak jako v každé umělecké kategorii, závisí i postupy rozhlasové režie na umělcově fantazii a na schopnosti ji realizovat. A ovšem i na možnosti experimentovat, která byla při těsných výrobních časech živého vysílání značně omezená. Živá vysílání měla atmosféry premiér, ale nesla i riziko nenapravitelných chyb. To odstranila až možnost rozhlasového natáčení. Pro herce, kteří nikdy neslyšeli výsledný tvar své práce a mohli se poučit jen poslechem pořadů, ve kterých neúčinkovali, znamená záznam kontrolu vlastní práce. Režisérům umožnil dohodu s herci na konkrétním záznamu – ne pouze zprostředkovanou dojmem