

Za nejdůležitější a nejcitelnější redukci jinak velmi bohatého žánrového spektra považují skutečnost, že z vysílání málem vymizel psaný útvar, který nesl ovšem velice nešťastný název „naukové pásmo“ a který se uplatňoval ve vysílacích schématech nejčastěji pod kolonkou „naukový cyklus“. Už jen tím ve svůj neprospěch navozoval představu čehosi antikvárního a školometský akademického. Ve skutečnosti však šlo převahou o pořady, živě, esejisticky koncipované a rozhlasově citěné, tedy mechanicky nepřevoditelné do tištěné, například knižní podoby, pořady, které poskytovaly v cyklických řadách panoramatické pohledy na nějaké poutavé téma či problém. Takovým byl v posledním desetiletí, pokud si pamatují, například cyklus Kapitoly z dějin české literární polemiky, cyklus o českých cestovatelích a cestopisech v průřezu několika staletí, cyklus o různých podobách humoru v literatuře apod.

Dobře chápu všechny tendence, které směřují k oživení i k větší kontaktosti, komunikativnosti vysílání příklonem k různým publicistickým postupům a tvarům, jakými jsou třeba rozhovor, autentická, literárně nestylizovaná výpověď, případně živá, moderovaná diskuse, a vůbec nijak se proti této linii nestavím. Nicméně takové jistě cenné obohacování by snad nutně nemuselo být vykompenzováno ochuzením, zrušením vysílacích příležitostí pro jiné, věru v nepřilís špatné tradici ukotvené tvary. Dialogizovaný moderní rozhlasový esej, což je jiné a daleko přesnější označení pro proskribované „naukové pásmo“, je žánrem, který si za poslední desetiletí už vytvořil svoji poetiku i jazyk na pomezí uměleckého a odborného stylu, sice obsahově náročný, ale pro posluchače dostupný, a dlouhodobá absence tohoto žánru ve vysílání by mohla vést až k naprostému zapomnění této vyspělé a vysloveně roz-

hlasové uměleckonaukové formy, jež mimo rozhlas až ztrácí smysl.

Měl bych se tu ovšem aspoň letmo a na závěr zabývat i novými, v oblasti literatury zatím téměř nevyužívanými žánry. Vybírám si tedy featur. Obrátme se pro zjednodušení opět ke slovníkové definici. „Je to forma na rozhraní pásmového typu a umělecké literární dramatické tvorby, hlavně rozhlasové hry. Využívá všechny rozhlasové výrazové prostředky, hudbu, zvuky, monolog a dialog, prózu i poezii. Je charakterizován ostrými střihy a výrazně pointovanými fragmenty, jimiž chce postihnout pluralitu pohledů na zpodobenou realitu atd.“ Potud příslušná encyklopedie. Tyto útvary již nepočítají s tradiční osou – autor textu – redakce – režisér – realizační tým – herečtí interpreti. Současná doba začíná generovat typ jakéhosi univerzálního rozhlasového tvůrce, který si napíše, případně vybere a s herci natočí příslušné texty, je-li třeba, natočí i repa, zvuky a hudbu, sám, maximálně jen s pomocnou kooperací techniků si je na elektronických zařízeních zmixuje a sestříhá, je tedy sám sobě zároveň autorem, režisérem, případně i technikem. Otázkou však zůstává, zda tyto nové, jistě efektní postupy i prostředky, včetně příválu nové digitální technologie, mohou v tuto chvíli říci skutečně nové podstatné slovo právě k prezentaci slovesných textů v rozhlase, zda by ten univerzálně disponovaný tvůrce byl schopen nahradit specialistu, který věcem literatury rozumí do hloubky a do šíře, případně zda se ještě navzájem budou potřebovat, tak jako dnes potřebuje autor redaktora, redaktor režiséra, režisér herce a techniky atp. Nevím, neumím to rozhodnout, a není to ostatně na mně. Já jen pevně a dost klidně doufám, že to písemnictví, i to rozhlasové, ve zdraví přežije. A víc než jen to.

Vladimír Tomeš

Literatura a její hlasová realizace

(Protože mi zdravotní důvody neumožnily přednést příspěvek 5. 10. t. r. s vybranými ukázkami na semináři v Poděbradech, připravil jsem jej pro otištění v lehce pozměněné podobě.)

Už sama skutečnost, že v rozhlase v tak širokém záběru převádíme literaturu z písemného záznamu v hlasový projev, je vlastně fascinující. Vracíme se tak k prapůvodnímu stavu, kdy se vše, co dnes označujeme jako literaturu, přenášelo právě jen ústním podáním. A protože věříme ve smysl tohoto našeho konání, trápíme se, jak docílit toho, aby výsledek byl co nejpřesvědčivější. Mluvíme o nás, režisérech, kteří dohlížíme na to, že písmo bude proměněno v čin, tedy v živé slovo. A bude to přednášeč, speaker, mikrofonní techniku ovládající herec, skrze kterého k této proměně za naší asistence dochází.

Omlouvám se, že ani po čtyřiceti letech práce v rozhlase, kdy převaha mých více než 4500 pořadů, které jsem za ta léta natočil, měla za podklad literární texty, neshrnu své zkušenosti za tu dobu nabyté do výsostně teoretických formulací. Umím poskytnout jen pár poznatků a snad i vzpomínek, které se mi vybaví, když přehlížím svou dosavadní práci.

Je zbytečné tu uvádět, že po důkladném vlastním studiu a pochopení textu, jeho smyslu, formy i literárně-historických souvislostí, bude zřejmě nejprvnější režisérovou úlohou volba obsazení. Krásný úkol doma u stolu, kdy si vybavujeme nad textem ve své zvukové paměti hlasy herců, snad sáhneme i po svém zvukovém archi-

vu a zvažujeme, zda ten či onen hlas je právě ten nejideálnější pro úkol, před jehož realizací stojíme. Bohužel nás tvrdá realita velmi často z výšin snění posadí na zem a my se od našeho produkčního oddělení dovíme, že vysněný herec či herečka v době, kdy bychom ho potřebovali, hraje nebo zkouší. Jen velmi zřídka lze natáčení přizpůsobit hercovu času, ve „šrotáku“ naší práce je to možné jen u nejdůležitějších titulů, na kterých redakci či dramaturgii mimořádně záleží. Neboť rozhlas ve vztahu k literatuře má v mnoha případech funkci seznámit posluchače s literární novinkou, informovat o ní, byť ani to samozřejmě nikterak nesnižuje nároky na interpretaci. Literárních předloh, z nichž by vzešel výsostný rozhlasový umělecký čin, je přece jen méně. Naopak denním chlebem je jednotlivá povídka, věčnějším úkolem pak četba na pokračování. Volbu obsazení ovlivní, je-li interpret vypravěčem v ich-formě nebo z pozice třetí osoby. Jsou-li v textu přímé řeči, musí je herec-vypravěč umět včlenit do ostatního textu tak, že budou mít s vyprávěním – řekl bych po hudebnicku – společný alikvotní tón. Zažil jsem před lety natáčení nevalné povídky s dnes vynikajícím hercem, kterému právě přechod z vyprávění na přímé řeči dělal potíže a dožadoval se toho, abychom přímé řeči natočili zvlášť a do jeho vyprávění vsunovali. V čemž jsem mu samozřejmě nevyhověl. Naopak máme dost vynikajících interpretů, u kterých je balancování mezi vypravěčským textem a přímou řečí jednajících postav nejrůznějších charakterů, věku ba i políhání přímo virtuózní záležitostí, že je požitekem jejich výkon sledovat a jen v krajním případě jej lehce korigovat.

Zvláštní formou je dialogizace (nikoli dramatizace!) prózy, ve které jsou přímé řeči svěřeny dalším interpretům, mluvícím za postavy. Ani zde by nemělo jít o „hraní naplno“, ale o jisté vyvážení mezi hraním a četbou. Z poslechu některých svých starších pořadů jsem vycítil, jak vadí, jestliže hlasy „postav“ z toku četby příliš „vyčuhují“, prosazují se plnokrevným hereckým projevem. Často jednotlivé vstupy těchto „postav“ je třeba sladit s tónem vypravěče. Jiné je to ovšem u takových kompozic, kde hrané scény jsou dominantním prvkem a vypravěč jen spojuje nebo komentuje příběh. Takovým typem pořadu byla v mé praxi mimo jiné dvanáctidílná četba Cervantesova románu, kdy mi postavu dona Quijota vytvořil Radovan Lukavský, jemuž plnokrevným hereckým projevem sekundoval Jaroslav Moučka jako Sancho Panza spolu s dalšími herci.

Už jsem se zmínil o textech, psaných v tzv. ich-formě, tedy v první osobě. Odhlédnu-li od střízlivého, spíše jen publicistického sdělování nějakých zážitků či úvah, u výsostně uměleckého literárního textu, psaného touto formou, stává se interpret, ať chceme či nechceme, vlastně postavou. Musí odpovídat věkem (nikoli podle rodného listu interpreta!), barvou hlasu tomu či onomu charakteru, aby si o něm mohl posluchač vytvořit věrohodnou představu.

Ve své době vrcholným, téměř průkopnickým literárním textem v ich-formě byla v německy psané literatuře povídka *Poručík Gustík* Arthura Schnitzlera, napsaná v roce 1901. Mladý důstojník se domnívá, že byla uražena jeho důstojnická čest, když do člověk, kterého nemůže vyzvat na souboj, nazval hloupým klukem. Jako východisko volí sebevraždu, kterou nakonec ovšem nespáchá, ale na mnoha stránkách povídky o ní medituje. Tedy ideální materiál pro rozhlasové ztvárnění. Hodinová relace (interpretem v mé nahrávce byl Jan Novotný) byla v podstatě monodramatem, do něhož minimálně vstoupily epizodní postavy. Schnitzler si tuto techniku zopakoval v roce 1924 svou slavnou novelou *Slečna Elsa*. Hrdince povídky by mělo být kolem dvaceti let, v německy mluvících zemích ji běžně interpretují zralé herečky, a ani já jsem se neohlížel na rodný list. V Plzni roku 1967 jsem ji natočil s Renatou Olárovou a v roce 1993, kdy mi pražská redakce umožnila si ještě jednou tohoto Schnitzlera zopakovat, s Evou Horkou. Zdůrazňuji, že podkladem všech těchto pořadů byl literární text, přesto vyžadující v rozhlasovém ztvárnění plnokrevný herecký výkon. Rozdíl byl jen v nižším honoráři, který interpret dostal, protože jej platila literární redakce, nikoli dramaturgie. To však jen na okraj. Režisér ani interpreti tuto okolnost nebrali v úvahu, jak jsem se předsvědčil ostatně i v jiných případech, kdy jsem místo zaplacené „četby“ vyžadoval od herců plnokrevný herecký prožitek.

Více či méně (možno volit střízlivější, spíše náznakovou formu) bude u každého textu, psaného v 1. osobě, interpret do jisté míry autorem, z čehož musí vycházet i obsazení. Nedávno jsem natáčel pořad „Souzvuk“, o lásce Hermanna Hesseho k „domovu z vlastní vůle“, k jižní části Švýcarska, k Tessinu. Pan prof. Lukavský, kterému připadlo číst Hesseho vyznání, se mě před natáčením zeptal, má-li je sdělovat objektivně či jako by byl samotným Hessem. V kompozici pořadu jsem samozřejmě žádal to druhé.

Přesto je třeba zamýšlet se nad mírou tohoto osobního, tedy monologického postoje. Mám pocit, že my v našem rozhlasu jsme v tom ještě poměrně střízliví. Měl jsem několikrát možnost srovnání především s našimi sousedy, Němci. Natáčel jsem např. hru, spočívající v podstatě ve vyprávění ústřední postavy a znal jsem její německou verzi. Ještě dnes mi zní v uších velice teat-

rální projev německého herce. Mně ústřední postavu vytvořil Eduard Cupák. Nikoli mou zásluhou, ale díky výsostnému Cupákovu citu pro míru, jsou obě nahrávky – ta německá dostala cenu Prix Italia – zcela rozdílné. Přesto si ta naše, domnívám se, s německou nezádá.

Hlasová realizace! Musí však být opravdu jen „realistická“? Když jsem se nedávno pro připravovaný pořad zabýval opomíjeným pražským rodákem, německy píšícím dramatikem a spisovatelem Paulem Kornfeldem, našel jsem v jeho doslovu k jedné hře pasáž, v níž mimo jiné vyzývá herce, aby ve vypjatém místě mluvili tak, jak by nikdy v životě nemluvili. Bylo to vyznání uměleckého slohu, jehož byl Kornfeld jedním z výrazných představitelů, expresionismu. Snesl by to dnes mikrofon? Do jisté míry jsem se o to při nahrávce textů zmíněného autora pokusil. Ty tam jsou však doby Burianových voicebandů, a nevím, jak by dnes u mikrofonu působil přednes Ludmily Pelikánové. Ostatně experimentovat s hlasem se při přednesu pokouší i pan Miroslav Kovařík. Není ale u nás právě v oblibě, ani k nedělnímu „Dobrému jitru“ ho v poslední době „dobrojitřní“ vedení nepřipouští, a proto si nemohu jeho – z běžné praxe vybočující – přednes osvěžit a posoudit jej. My povětšinou dáváme přednost střízlivějšímu přístupu. Což se týká i interpretace veršů – této samostatné kapitoly v zvukové realizaci literatury. Především mám pocit, že by v nás dnes jistě rozpaky vyvolal úkol převést do zvukové podoby epiku. Představme si třeba Nerudovu *Romanci o králi Karlu IV.!* Jak si ji dovolil plnokrevně, herecky interpretovat třeba Zdeněk Štěpánek nebo Václav Vydra! Oba výkony jsou zachyceny na gramofonových deskách, můžeme si je oživit. Našli bychom dnes interprety s takovýmto vnitřním nábojem, který by ospravedlnil „hraní“ tohoto druhu poezie? Úcta k odeslému kolegovi Josefu Melčovi mi brání vyjadřovat se k jeho pokusu o dnešní zvukovou podobu Erbeny.

Naopak takřka denním chlebem, alespoň za mého bývalého působení, bylo natáčení poezie v podstatě lyrické. Jen výjimečně cítím z nahrávek, které slyším, a to i ze svých vlastních, plné odevzdání se interpreta autorovi, čímž myslím plné ztotožnění se s autorem. Vždycky cítím mezi autorem a interpretem jistou „hradbičku“, vytvořenou interpretovou profesionální „machou“, schopností i zkušeností jak na to, aby myšlenka autorova dostala, co její je, a interpreta to moc nebolelo, aby zůstal poněkud v pozadí, „já nic, já muzikant!“ Samozřejmě nevolám po tom, aby interpret „hrál“ autora. Přesvědčivost výkonu však nelze dosáhnout bez technického vybavení. Interpret musí ovládat techniku mluvního projevu, což zahrnuje perfektní výslovnost, ale i schopnost správně po smyslu intonovat a mít smysl pro rytmus řeči. Ale technikou je třeba kontrolovat i citový náboj projevu, který musí být přesně odměřený. A jen tam, kde se obě techniky jakoby spojí v pomyslném průsečíku a z rozmazané malby vystoupí ostré linie, autor a interpret jedno jsou.

Tady bych si dovolil malou odbočku. Vynikajícím interpretem všech literárních žánrů byl nepochybně pan Jiří Adamíra. Když jednou měl interpretovat můj překlad a já ho snad trápil víc než jindy, řekl mi poněkud podrážděně, že když režírují svůj vlastní překlad, jsem nesnesitelný. Ano, mohu připadat nesnesitelným snad tím, že přesně vím, kde je smyslový akcent, jaký má text rytmický i intonační tvar, stavbu, což vše i v hlasové podobě musí být zachováno. Otázka rytmu je důležitá u každého literárního, tím spíše veršovaného díla. Bohužel mnoho našich herců, se kterými spolupracujeme, právě cit pro rytmus postrádá. Což samozřejmě nebyl problém pana Adamíry, kterého jsem tu vděčně vzpomenu. A je-li řeč o překladu literárního díla, představuji si

ideální podobu takovou, že je v ní jako v notovém partu zakódováno vše, co interpreta při přednesu vede. A jakož ani překladatelovo konání by nemělo být libovůlí, neměla by jí být ani hercova interpretace po stránce rytmické či melodické.

Veršovou formou, se kterou se, pravda, tak často ne-setkáváme, je hexametř, zvláště půvabný, když se spojí s pentametrem v tzv. elegické distichon. Samozřejmě nehovořím o časoměře, ale o přízvučném tvaru, v jakém jsou u nás překládání řečtí i římské klasické, či jakým psal některá svá díla třeba Goethe či jeho současníci. Sdílet srozumitelně tuto formu, klouzat po ní, jako by se mu rodila v ústech s přirozenou melodikou, je pro mnohého herce problém. Mně práce s hercem na takovém textu naopak mnohdy prozradí.

Říká se, že mikrofon nesnese faleš. Snad proto někdy až přílišná obava z expresivity. Projev našich herců u mikrofonu je strážlivější, ale k jejich obhajobě v šťastných případech o to niternější.

V roce 1985 mi byla přidělena k natočení „Píseň o lásce a smrti kněze Kryštofa Rilka“ v novém (kolikátém už?) překladu Jindřicha Flussera. Za interpreta

jsem zvolil Petra Haničince, za jehož výkonem si stojím. Přesto by bylo zajímavé – měl jsem ukázkou připravenou pro Poděbrady – porovnat, jak stejnou pasáž interpretuje na gramofonové desce významný německý herec Will Quadflieg. A ačkoliv je jeho podání maximálně dramatické, na obalu desky je napsáno: Will Quadflieg *spricht* – tedy *mluví* – Rilkeho. To o čemsi vypovídá. Bez přehnané úcty k německému interpretovi je třeba ocenit právě jeho hlasovou techniku, která je – znovu opakuji – mnohými našimi herci zanedbávána. Hlídat ji a tvrdě vyžadovat by mělo být prvořadým úkolem rozhlasových režisérů, jestliže divadelní režiséři se zajímají hlavně o prezentaci své vlastní osobnosti a teprve v poslední řadě o to, jak se na jevišti mluví.

Když jsem měl jednou v Divadle Kolowrat při hlavní zkoušce na hru, uváděnou v mém překladu, připomínky k výslovnosti herců, byl jsem dramaturgyní, kterou nebudu jmenovat, ze zkoušky vykázan. Bylo mi řečeno, abych její atmosféru takovými připomínkami nerozbíjel a o výslovnost se staral, až zas budu dělat v rádiu. O což jsem se i bez její rady po celou dobu své činnosti v rozhlase svědomitě snažil.

Miroslav Buriánek Smysly nelžou...

Subjektivní vzhled na základě praktických ukávek ze Schůzek s literaturou

(Natočil jsem zjara roku 2004 v ČRo Olomouc.)

Při práci nechal jsem se navigovat smysly. Pootevřeným oknem ve skvěle technicky vybavené režii R-2 doléhal tlumený hluk náměstí a hlol kostelních zvonů. Pokyny mistrovi zvuku Zdeňku Prchlíkovi jsem dával s pohledem upřeným z pootevřeného okna studia na Arionovu kašnu. Byl nedělní květnový podvečer, natáčel jsem na Horním náměstí pod sloupem Nejsvětější Trojice rozhovor se spisovatelem Romanem Ludvou, v natáčení s ním pokračoval v Bezručových sadech mezi hradbami a říční strouhou. Důležitým kompozičním prvkem byly zvuky města. Sám jsem drásal, škrábal a drtil zeď olomouckých hradeb, abych vytvořil ruchový efekt jako ornament pro vyjádření svých čtenářských pocitů a dojmů z tvorby olomouckého prozaika Romana Ludvy. Natočil jsem také dva výrazné a krásně znělé brilantní efekty dvou žbluňků v říční strouze v Bezručových sadech. Hudba byla vybrána ze skladeb Jiřího Stivína (Balada o očích paní Topičové) a Aloise Simandla Piňose (Euforie) v podání fenomenální brněnské skupiny Dama Dama. Bicí nástroje byly obohaceny o dechový syntetizér. Hudebně zvukových koláží bylo vyrobeno třiatřicet. Mistr zvuku znamenitě a bravurně na kláveshici počítače spojoval, montoval, prolínal materiálově rozmanitě a významově rozličné zvukové ingredience (ruchy, hudbu, slovo). Stylizovaný tvar hudebně zvukových koláží jítří a rozněcuje smysly vtíravou sugescí vydestilované čiré emotivity. Při tvorbě pořadů důsledně uplatňuji svůj oblíbený princip AAF (*autenticita aktualizuje fikci*).

Mou snahou, záměrem i cílem je přimět posluchače, aby *mysleli* a (hlavně zejména, především) *viděli ušíma*. Montáž jako tvůrčí metoda mi dovoluje organizovat rozbujele barokizovanou a manýristicky rozkošatěle zvrátněnou hudebně zvukovou ambaláž s názorně konkrétní pojmovostí slova. Montáží se důsledně docílují, efektivně i efektně zvyšuje a maximalizuje účinnost interakce slova, zvuku (ruchů) a hudby. Montáž umožňuje přesnou orchestraci všech významových složek,

dává jim vyniknout a jejich spojováním, konfrontací, prolínáním, skládáním je posunuje k novým a jedinečným významům. V tom je velká síla montážní metody pro působivé a vzrušivé vyjádření obsahu, smyslu a ideje dílka. *Co není vzrušivé, neexistuje!* Zvuky a hudbu je třeba leitmotivicky opakovat v nových textových souvislostech. Do solidně vybudované struktury (systému) dílka je nutno průběžně vrhat, metat medicíny zdánlivých zbytečností a schválností. Hra s hudebně zvukovými materiálovými prostředky procvičuje možnosti rozhlasové řeči.

Moje nutkavě obsesní touha po obraze je v akustickém médiu nenaplnitelná, nemožná, ale vzájemnou interakcí slova, zvuku (ruchů) a hudby může dosáhnout ekvivalentu (náhrady) ve smyslově vzrušivé obraznosti. *Místo obrazu obraznost*.

Zvuk jako výrazný stavební prvek literárního pořadu může být místy výraznější a významnější než slovo. Hudebně zvukové koláže či zvukové obrazy používané leitmotivicky jsou výraznou významovou zkratkou. S neúlevně nezemlenou umanutostí se snažit o důsledné sdělování informace zvukem.

Zvukovými obrazy lze rychle navodit atmosféru a emoci.

Hudebně zvukovou ambaláží lze rozkolísat, rozvlnit, rozhodit a měnit sémantickou složku textu, a tak ho posunovat a navigovat různými směry, žonglovat s jeho významy, nadsazovat, ironizovat nebo naopak zesilovat či transparentně zveličovat důležitost, vážnost či vznešenost verbálního sdělení.

Zvuk také vyvolává konkrétní emoce spojené s prostředím, stává se významovým předělem nebo předznamenává událost.

Slovo je v emoci omezené konkrétní názorností svého sdělení. Slovo je označením, znakem pro věc či vlastnost. Řečí slovo zní a vyjadřuje významy. Slovo je bytím rozumu.

Hudba zní zvukem svých tónů, není znakem pro něco jiného, je sama sebou. Hudba je bytím smyslu. V citu je hudba nadřazena řeči (slovu), je vnímána smysly. A smysly, jak často opakují, nelžou!

Emotivní a impresivní role zvukových (ruchových) a hudebních prostředků umožňuje rozvíjet onu pro plnohodnotnou tvorbu a percepci rozhlasového artefaktu potřebnou schopnost *vidět a myslet ušima*.

Vybral jsem zvukové útržky, úžďibky ze Schůzek s literaturou natočených zjara roku 2004 v ČRo Olomouc (ČRo 3 – Vltava vysílány 17. října) jako ukázkou a doklad mých postupů při organizaci slova, zvuků (ruchů) a hudby v literárním pořadu. A protože jsem pod laskavým, vlídným, trpělivým a umanutě důsledným vedením dr. Zdeňka Boučka z Redakce rozhlasových her a dokumentu ČRo 3 – Vltava postupně dospěl a vyzrál v dokumentaristu, často uplatňuji v literárních pořadech *princip AAF (autenticita aktualizuje fikci)*.

Pořad je sestaven z těchto složek: slova, hudby, autentických a stylizovaných zvuků (ruchů) a rozhovorů se specifickou akustikou a atmosférou reálného prostoru a prostředí.

Myšlenková činnost skutečně není mojí silnou stránkou, nejsem nadán schopností abstrahovat a zobecňovat, jak je dostatečně patrné i z mého přítomného vystoupení. Nebudu se proto snažit a pokoušet o terminologicky přesný a zobecňující výklad připravených ukázek – úžďibků ze Schůzek s literaturou.

Pouze v lakonicky improvizovaných, impresivních výhrcích (možná nepřesně a zmateně) popíši materiálovou a významovou organizaci slova, zvuků (ruchů) a hudby při tvorbě rozhlasového artefaktu, v tomto případě literárního pořadu.

Verbální sdělení (stylizovaný text a autentické promluvy) jsou v pořadu řazeny v horizontálně postupného odhalování informací. Horizontálu „*slovsdělení*“ protne vertikála *hudebně zvukové ambaláže*.

Popíska a přepis ukávek z pořadu Schůzky s literaturou – Cukrový vrch

Minidisk

TRACK 1 time 00:50

z – koláží

k – Miroslav Buriánek

Hudebně zvuková koláž: technický zvuk-perko v tunelu, hudba Euforie V, déšť, odbíjení zvonů Katedrály sv. Václava, hudba Balada o očích paní Topičové

hlasatel: Cukrový vrch, rozhlasové leporelo z prozaických textů a promluv spisovatele Romana Ludvy a zvuků města Olomouce. Scénář a režie Miroslav Buriánek.

TRACK 2 time 01:08

z – koláží

k – několik řádků nečitelných

Hudebně zvuková koláž: odbíjení zvonů, tramvaj, zazvonění a odjezd

žena: Roman Ludva, prozaik. Žije v Olomouci. Dosud vydal romány Smrt a křeslo, Žena sedmi klíči, Jezdci pod slunečníkem, Stěna srdce a Poslední ohňostroj.

zvukový efekt – vrzání houpacího křesla, vychyluje se přes celou stereofonní bázi

Roman Ludva (reál, efekt křesla pod repem): Mně, a to platí o všech mých románech, zajímá chování lidí v exponovaných situacích.

Euforie II (pokračuje pod textem)

žena: Úryvek z románu Smrt a křeslo.

muž: 18. července 1914

Zabil jsem Helenu. Udeřila mne svícem do ramena, rozvzteklil jsem se strašlivě. Sám nevím, co to vjelo do mne. Byl to otřesný pohled. Po všem tom spílání idiotů. (Zde je v deníku Alfonse Krause několik řádků nečitelných.)

TRACK 3 time 00:51

z – Bílá, to také říkal...

k – škrábání do městských hradeb

muž: Bílá, to také říkal, přítomnost smrti Heleniny v domě musí býti završena křeslem, v kterém budu den co den sedávat ve své pracovně. Takto mne bezděky přivedl k myšlence. Ukázal mně náčrt křesla, jež mělo by býti ohyzdné i pěkné a jež bude symbolizovat v novém domě, jak říkal Langi, klidnou smrt. Lehkou její přítomnost. Avšak já již křeslo mám: divadelní rekvizitu ohyzdnou. Obával jsem se tuze, nebude-li Langi něco namítati. Souhlasí!

Hudebně zvuková koláž: skřípavě praskavý zvuk houpacího křesla, déšť, hudba – Euforie II, autentický zvukový efekt škrábání klíčem do městských hradeb v Bezručových sadech, rýha

TRACK 4 time 00:20

z – hudbou

k – Jezdci pod slunečníkem

Hudebně zvuková koláž: hudba – Euforie II, přelet letadla, moře s racky, perko opakované

žena: Úryvek z románu Jezdci pod slunečníkem.

TRACK 5 time 00:53

z – zvukovou koláží

k – drží děvče za ruku

Hudebně zvuková koláž: perko v tunelu, zařinčení tramvaje, odbíjení pendlovek, hudba – Balada o očích paní Topičové

hudba pokračuje pod textem

M-žena: Roman Ludva, Cukrový vrch.

I-žena: Ingrid seděla se zkříženými nohama na manželské posteli. Před sebou měla zažloutlou krabici od bot, z níž vytáhla fotografie, prohlížela si je a pak bezmyšlenkovitě pokládala kolem sebe. Postel plná fotek. Zachycovaly pohřeb a pohřební hostinu. Defilé černých šatů a zasmušilých výrazů.

muž: Na fotografiích je asi padesátiletý muž a desetiletá dívka. Na všech snímcích jsou blízko sebe a muž drží děvče za ruku.

TRACK 6 time 00:17

z – Víš Ingrid

k – ...tohle je Cukrový vrch

M-žena: Víš Ingrid, on prostě příliš miloval tvoji matku. Pro tebe už mu láska nezbyla.

I-žena: Pro malou holku to bylo strašné.

Hudebně zvuková koláž: perko v tunelu, ostrý zpěv ptáku, zavření dveří.

I-žena: Tohle je Cukrový vrch.

TRACK 7 time 01:18

z – Ingrid se koukala do prázdna

k – ...patřičný přesah

M-žena: Ingrid se koukala do prázdna. Dopis vrátila do obálky a strčila do kabelky.

I-žena: Jako by pálil.

Hudebně zvuková koláž: hudba – Euforie II, ostrý zpěv ptáku, 2 žbluňky v mlýnské strouze v Bezručových sadech

repo Miroslav Buriánek: Pane Ludvo, vaše povídka Cukrový vrch rozvíjí téma citového chladu, mezilidského odcizení a samoty, citové frustrace, motiv smrti a oděr

smutku, nenaučit se mít rád, v dětství citový chlad. Pane Ludvo, vy asi sám také nemáte snadný život? Ludva: Já si myslím, že můj život je stejně tak snadný jako život milionů, neřku-li miliard lidí na tomto světě. Ale mně, a to platí o všech mých románech, zajímá chování lidí v exponovaných situacích, potažmo tedy chování literárních postav. Situace exponované, někdy dokonce vyhocené, řekli bychom zrovna tak, až nenormální. Situace, v nichž se člověk ocitá jednou dvakrát v životě a z toho možná může plynout ten váš dojem o mém nesnadném životě, ale není to tak. Mne to zajímá jako člověka, který vypráví příběhy, protože na takových situacích se ten příběh dá dobře postavit a může dostat, domnívám se, doufám, patřičný přesah.

TRACK 8 time 00:53**z – Odkud voláš, Ingrid...****k – ...Sloupem Nejsvětější trojice**

M-žena: Odkud voláš, Ingrid? Z domu?

I-žena: No... sedím v otcově pracovně.

M-žena: To je skvělý.

muž: Když Ingrid zavěsila, dlouho si prohlížela své tváře v lesklé skleněné desce psacího stolu a dlaní zvolna setřela tenký film prachu, který se tam za těch pět dnů usadil.

Hudebně zvuková koláž: hudba – Balada o očích paní Topičové, zvuk – skřípot houpacího křesla, kroky, odbíjení zvonů

repo Miroslav Buriánek: Se spisovatelem Romanem Ludvou sedíme na schodech pod Sloupem Nejsvětější Trojice.

TRACK 9 time 00:49**z – Já mám pocit****k – ...jako uhranutý**

repo Roman Ludva: Já mám pocit, že ta současnost Olomouce s tou bohatou velkolepou minulostí příliš nekoresponduje.

Mgr. Aleš Vrzák**Vztah beletrie a zvuku**

Když jsem se zamýšlel nad zvukem, nad rozhlasem, nad beletrií, přemýšlel jsem o tom, kdy jsem vlastně zaznamenal (jako dítě) poprvé nějaký výrazný zvuk, který by mi utkvěl až do dneška v paměti. O ten zvuk se s vámi chci podělit – můžete to pojmut i jako hádanku, jestli i ve vás tento zvuk z vašeho dětství zanechal takový zážitek a jestli si uvědomíte, s čím je spojen. Takže já poprosím...

zvuková ukázka – úvodní znělka s vytím z Červinkova zpracování *Psa baskervillského*

Je to samozřejmě *Pes baskervillský*, což je opravdu v mé hlavě první zvuková upoutávka na něco, co se opravdu má poslouchat: vstoupit do příběhu a společně jednotlivými postavami pod vedením režiséra Josefa Červinky postupovat textem. Samozřejmě, že tady se nejedná o čistou beletrii ve čtení jednohlasném, ale o částečnou dramaturgii, rozdělení do hlasů. Když jsem přemýšlel, jak mě zvuky upoutávají dál, zjistil jsem, že ta doba dětství, kdy jsem poslouchal pohádky a hlavně rozhlasové hry pro děti a mládež, kde jsem byl fascinován přemírou zvuků, že to vše najednou ve mně pomíjí. Že přestávám vnímat zvuk, efekt, ruch ... jako to fascinující, to zásadní. Najednou jsem si uvědomil, že dost často se pro mě velké zvukové koláže stávají rušivým prvkem. (Samozřejmě, že nemluvím o těch naprosto

Hudebně zvuková koláž: zvuk-perko v tunelu, zvonění tramvaje, odbíjení zvonů

hudba – Euforie II. (pod textem)

M-žena: Úryvek z románu *Smrt a křeslo*.muž: *Nehybné ticho*.I-žena: Velikost Svaté Trojice byla neděle co neděle stvřezována smečkou cikánských výrostků, kteří u ní se dávají, kolem běhá vypelichaný pes, o kterém těžko říci, jestli k nim patří, a jednomu z nich visí na krku zbrusu nová kytara, soudě podle vzhledu, a hraje a zpívá v originále *Blue Velvet*.

autor: A já jsem stál a poslouchal jako uhranutý, jako uhranutý.

TRACK 10 time 1:13**z – škrábání****k – odbíjením hodin**

zvuk – škrábání klíčem do městského opevnění repo Miroslav Buriánek: Vytvářím ruchový efekt – ryji klíčem do zdi městských hradeb. Rýha jako zvukový ornament k textům olomouckého prozaika Romana Ludvy. Těž epilog pořadu. Opět jsem se přesvědčil o správnosti tvrzení, že smysly nelžou, navigují k autentické existenci. Smyslový zážitek z noční Olomouce mne přivedl k tvorbě autora, schopného ve svých prózách důmyslně komponovat hru s tajemstvími.

Hudebně zvuková koláž: zvuk-perko a hodinový strojek, zařinčení tramvaje

hudba – Euforie II.

zvuk – krátce odbijí pendlovky

V Cukrovém vrchu je skryto celé šrotiště rafinovaně zašmodrchaných zámožných citových traumat. Řídící princip literárního pořadu byl jasný: vystihnout zámožnost olomouckého tajemna a dostat se do Ludvy duše.

dokonalých, ale k tomu se dostaneme později.) S pro mě dokonalou (opakuji, že to jsou čistě osobní pohledy!) zvukovou koláží jsem sešel v loňském roce při svém pobytu ve Slovenském (sesterském nebo bratrském) rozhlasu v Bratislavě. Pustím vám malou ukázkou kompozice, kterou jsem tam slyšel.

zvuková ukázka – J. R. R. Tolkien – Pán prstenů – úvod Bilbo Pytlíka

Tento text realizoval v současné době pouze Slovenský rozhlas: jemu byla povolena jako jedinému rozhlasu na světě práva, aby tuto kompozici zrealizoval. Jedná se – tuším – o 18 čtyřicetiminutových číhoher – nevím, jestli všechny již byly zrealizovány. Pro zajímavost – Slovenský rozhlas zde vešel do spolupráce s nejsilnějším soukromým rozhlasem v Bratislavě, který zafinancoval práva a zafinancoval další požadavky na realizaci, a Slovenský rozhlas dodal technologie, režiséry, zvukové mistry ... Sami slyšíte, že ta kompozice obsahuje všechno, co máme v podtitulcích programu semináře – ruch v literárním pořadu, hudba v literárním pořadu, ilustrace, určení prostředí nebo času, atmosféra. To všechno se tam nabízí.

Teď je otázka pro nás – a jak já, tak Mirek Buriánek jsme z regionálních studií: jak dlouho se taková realiza-

ce může dělat, jaký časový prostor může dostat režisér (samozřejmě se zvukařem a dalšími lidmi, kteří se podílí na takovém velkolepém díle), aby zrealizoval tuto práci. Myslím si, že v podmínkách Českého rozhlasu je to zatím nemyslitelné a můžeme fandit slovenským kolegům. Připravil jsem pro vás ještě jednu ukázkou z Pána prstenů, protože s touto prací se nemůžete nikde jinde setkat než na Slovensku. Zde slovenští zvukaři, ručičkáři a režiséři ozvučení vytvořili ten známý pochod stromů – entů, což je zvukově nesmírně zajímavé.

zvuková ukáзка – J. R. R. Tolkien – Pán prstenů, Bilbovo vyprávění, rozhovor Pipina, Smíška a Stromovouse, pochod entů

Přemýšlel jsem, jak pojmenovat ten zvukový plán, který se pod tím textem rozkládá. Zda to využít jako obraz, plátno – odkazem na filmové plátno, kdy vlastně vzniká zvukový prostor, který naplňuje celý ten text. Je otázkou, jestli by se dalo využít takového prostoru, vybudovat jenom zvukový prostor, zvukovou linku a do ní zasadit pouze vyprávěče. Co by z toho vznikl, nevím, nikdy jsem se s tím nesetkal, nikdy jsem takovou práci neslyšel. Je otázkou, jak by to bylo uposlouchatelné, ale jedná se samozřejmě o určitou míru. U nás většinou nejsme zvyklí vytvořit takový celistvý ruchový program pod beletrií, ale využíváme jednotlivých ruchových zvuků, kdy dochází k výběru a zvýraznění nějakého motivu, nějakého konkrétního prvku. Samozřejmě, že jde o využívání hudby, spojené s beletrií, a to jak hudby konkrétní, tak hudby podkresové.

Ta podkresová hudba v rámci čteb, v rámci beletristických prací slouží většinou k dokreslení nálady, dotvoření scény, popř. k vytváření emoce za herce. Tím myslím ten prvek, kdy se režisérovi nepodaří, díky jeho neschopnosti v tu chvíli, či špatnému výběru herce, zvládnout ten emoční zážitek za pomoci hereckého hlasu a hereckého projevu. Potom sáhne, mluvím v vlastní praxe, k tomu, že vezme hudbu, která tento emoční zážitek naplňuje a ladí jím herce pod slovem. Výsledek se může nějakým způsobem občas podařit, ale vlastně se pohybujeme v kategoriích, kdy surový natočený text je buď úplně hloupý, nebo dotvořený muzikou jenom hloupý, což je škála, která není příliš žádoucí.

Já jsem si ve využití hudby a podkresových scén vzpomněl na seminář, pořádaný před asi šesti sedmi lety, kdy vystoupil se svým příspěvkem Ilja Hurník. Tehdy mluvil o tom, že nesouhlasí s podkresem jak v poezii, tak v čisté četbě. Uváděl k tomu svoje důvody. Shodou okolností jsem otevřel nedávno vydaný sborník Živé slovo, kde byl Ilja Hurník dotázán otázkou – „vaše zážitky v prostoru mluveného slova příznivé a zahanbující“. Ten problém, jak pochopíte, ho pálí stále i po šesti letech. „Jsou tu rozhlasové a televizní relace, kde se k slovu cosi hraje. Tady je hudba jenom kulisa a zbytečná. Jen kazí hudbu slov, v nichž je utkvělá. Tyto podkresy jen zmnožují posedlost režisérů podbarvit slovo hudbou, ať je jakékoli.“ (Je to pouze výňatek.) Samozřejmě, že nemůžeme brát tento výrok absolutně: když využije režisér podkres účelově, když k tomu má přesný důvod, když tím vystihuje řešení textu, tak je samozřejmě podkres vhodný. Mluvil jsem o využívání hudebních nástrojů: samozřejmě můžeme využít dechových nástrojů jako pikola, flétna, hoboj... pro charakteristiku jednotlivých postav, můžeme v beletrii smyčce využít např. jako vnitřní stavy figur; jestli použijí housle, violu, violoncello... vždycky to určuje jakousi charakteristiku té dané postavy. Samozřejmě s tím si lze pohrát.

Ale pro mne základní zvukovou kvalitou v oblasti čisté četby, v oblasti čtení beletrie je – zvuk ticha. A to ticho

jako významotvorný prostředek. Jako něco, co určuje věci, které byly řečeny, dovysvětluje je a určuje další následující prostor, kde s figurou vnímáme to, co řekne a proč to řekne. Myslím si, že najednou tento prostředek je daleko důležitější, než kdybychom využívali jakýchkoliv dalších ruchových nebo hudebních prvků. Dneska jsem si psal o tom, jaké vlastně pro mě ticho může být, že to není prostě jen to dané slovo TICHŮ, ale že může být pro mě mrazivé, hluboké, vzrušující, dusivé, útěšné, slibující, tajemné, zlověstné. Samozřejmě špatně je, když ticho je prázdné nebo hluché. Když prostě skončí text a já jako posluchač si nic zatím nemyslím. K ničemu mě nevyprovokovalo. To souvisí, podle mne, se základním mistrovstvím ve zpracování textu. Za využití pauzy jako rytmického prvku, jako prostředku napětí, jako tvorby obsahu. Nechám se podpořit jedním citátem, výrokem Jiřího Horčíčky, který jsem si půjčil z dávného rozhovoru s Janem Čechem. „Pauza jsou slova a tóny, které nezní. Pauza není ticho, prázdný interval, nebo nějaký odpočinek, ale v pauze se něco děje. Pauzu používám proto, abych si něco představil. Propasíroval slova, která budou za chvíli vyřčena.“ To je velmi přesné a je v tom i vystižení toho zpětného tahu: v pauze nejen vnímáme to, co přijde, ale můžeme vnímat i to, co bylo.

Jako základní příklad mě napadl velký seriál stanice Vltava Čtení z písma, který realizoval Josef Melč s Janem Hartlem. Nutno připomenout (což jsem se dneska dočetl v tisku), že Bible je třetí nejčtenější knihou současnosti. Pán prstenů druhou a první je Harry Potter. Takže Bible na třetím místě, což je překvapivé. Myslím si, že ji můžeme označit za jistý druh beletrie, doufám, že to nebude pro tuto knihu urážlivé.

Já samozřejmě předpokládám, že většina z vás slyšela nějaký úryvek nebo některý z dílů, někdo možná všechny... a uvnímalí jste, jaký prostor režisér Melč dával pauze. Já jsem tento text slyšel na přehlídce Bilance a tehdy to pro mne bylo až neúnosné. Bylo to ale v kontextu dalších věcí, tzn. že za ten den přes deset hodin posloucháte jeden literární pořad za druhým a pak přijde Bible s takovými obrovskými pauzami. Hodnocení je v tu chvíli samozřejmě nekorektní. Ale při správném zasazení do schématu, při přesném puštění v daný okamžik, při připravení vnitřní nálady mi tato práce přišla velice dobrá a nesmírně zajímavá.

Abych dokázal i tu druhou stránku, vybral jsem pro vás kousek z rozsáhlé četby, kterou jsem točil s Hanou Kofránkovou. Bude to úryvek z Babičky Boženy Němcové. (Což je, mimochodem, pátá nejčtenější kniha.) Je to krátká ukáзка toho, kde vnímám sílu lidského hlasu a sílu pauzy pro vnímání textu, orientaci v něm a emoční přenos.

zvuková ukáзка – B. Němcová – Babička, vypravěč H. Kofránková

Sám za sebe se musím přiznat, že hledám spíš v oblasti jednoduchého čtení bez velkého množství efektů. Spíš je to asi tím, že si nedůvěřuji v této oblasti, nebo že mi prostě schází schopnosti na takové zmnožení zvuků a vytvoření toho obrovského mohutného tvaru. K hereckému hlasu, závěrem, bych zacitoval Františka Kožíka: „Každý spěch, každou bezmyšlenkovitost mikrofon bezohledně zrazuje. Jeho sítem prochází hlas bez šminek a triků a zrcadlí myšlenku. Každé schéma, každé forsírování, každá macha se stává směšnou. Mnoho velkých hvězd má příčinu nenávidět mikrofon, protože vymazal jejich řemeslo a dal pohlédnout do prázdného nitra. Mikrofon nelže a nedá se obelhat.“

PhDr. Zdeněk Bouček

Beletrie a feature

Beletrie a feature: Pojednám své vystoupení jako sled čtyř glos.

Glosa první: Řez teoretiků

Pro výklad pojmu BELETRIE jsem sáhl do Malého labyrintu literatury (Albatros, Praha 1983). Tam se dočítám, že beletrie, krásné písemnictví, též umělecká literatura, je opakem literatury věcné – odborné a naukové. Použití pojmu je kolísavé, ale obvykle se jím dnes označuje umělecká próza. Na pomezí literatury umělecké a věcné stojí pak publicistická beletrie a literatura faktu. A teď pozor. Literatura faktu používá uměleckých výrazových prostředků k vylíčení skutečné události, života historických osobností, přičemž se věrně přidrží fakt a ověřených skutečností a neuchyluje se k fikci ani k fabuli. Druhem literatury faktu je tzv. non fiction, anglicky nesmyslenka, ne-beletrie, literární žánr na rozhraní románu a reportáže, který s dokumentární pravdivostí a uměleckou přesvědčivostí líčí skutečnou událost. – Podle mne je tento výklad až na několik drobností přijatelný dodnes i pro oblast elektronických médií a poměrně zdařile vystihuje princip feature. Je jasně řečeno, že feature je v jistém smyslu protipólem beletrie. Vezměme si ještě na pomoc další encyklopedii Univerzum z poloviny 90tých let. První vymezení: „Beletrie je umělecká próza s estetickou a zábavnou funkcí, na rozdíl od tzv. ne-beletrie, tj. literatury faktu, naučné, populárně vědné, odborné či vědecké literatury.“ U literatury faktu se nepředpokládá estetika a zábava. Podtržená pětka. Druhé vymezení: Non-fiction je literární žánr na rozhraní románu a reportáže, který líčí s dokumentární pravdivostí skutečnou událost. Za prototyp literatury non-fiction se považuje kniha Trumana Capote Chladnokrevně z roku 1965.

Cíli shrnuji: podle literární teorie minulého století je beletrie belles lettres (bel letr) a non fiction do krystalické sféry umění nepatří. Což je koneckonců výstižné a lze s tím souhlasit.

Glosa druhá: mnohoženství praktiků

Vývoj uplynulých let, a nejen pouhý postmodernismus, stírá dříve pevné, neprostupné hranice. Beletrie se chová jako literatura faktu, non fiction nabízí stejně silná a dramaticky uchopená témata jako krásná literatura. Televizní inscenace hýří dokumentárními prvky, rozhlasová hra kopíruje reportáž. Literární pásmo je prošípováno autentickým zvukem obdobně jako feature atd. Poslechněte si úryvek z rakouského literárního dokumentu Alfreda Kocha The double life of Raymond Carvel – Dvojitý život Raymonda Carvela. Tento americký spisovatel, píšící povídky – short stories, byl synem rakouského literáta Roberta Altmanna. Proto ten zájem vídeňské stanice. Alfred Koch skládá pořad z rozhovorů s Carvelovou ženou Tess, přáteli, sousedy a znalci, využívá záznam Carvelova hlasu a lakonicky cituje z jeho děl. Koch osvětluje často nudný a monotónní žánr. Dává literárnímu a kulturnímu dokumentu švih, eleganci a zároveň pečeti současnosti. Poslechněme si úvodní pasáž.

Z několika stran se dovídáme, že ve slunném červnovém dnu přišel mladý muž a změnil komusi život. Je to úryvek povídky, ale zároveň i Tessin příběh.

The double life of Raymond Carvel (zvuková ukázka)

Dovolím si zobecnit moderní styl dokumentu, pracujícího s literaturou. Literatura není použita sólově, pietně,

zachází se s ní obdobně jako s dalšími segmenty. Literatura je v tomto případě průduchem do Carverova života. Výrazně napomáhá estetické a zábavné funkci. Výpovědi jsou co nestručnější, často jen náznakové, bez kontextu nesrozumitelné, pasáže jsou stříhány v rytmu těsně za sebou. Styl vyprávění je až klipovitý. Výklad je potlačen na minimum, kontext posluchač poznává ze souvislostí a také z přesné vykreslené atmosféry a z propracované zvukové stránky. Rakouský feature si razí novou cestu a rozhodně má ambici sám být uměleckým dílem.

Tím nepopírám, že překračování hranic nemá své meze. Feature nesmí vytvářet fikci, ale jen nápaditě využívá literaturu, aby spolu s dalšími prvky doložila postavu, dobu, místo, situaci. Klasická beletrie samozřejmě nemůže sloužit jako zásadní zdroj informací, neboť situace jsou převážně literátovým výmyslem. Poněkud jinak je tomu u legend, mýtů, historicky nedoložených prací atd. Australanka žijící ve Francii Kay Mortley v reportážní kompozici z ostrova Naxu cituje antické prameny a přibližuje osud Ariadny, která byla opuštěna Theseem a pak zahořela láskou k Dionýsovi. Poslechněme si závěr té báje, v němž ve zvuku ožívá dávné spřežení, odvážející milence. Tento proces dotváření literárního obrazu je v rozhlase mimořádně působivý. Poté s autorkou budeme naslouchat zvukovým obrázkům ze současného života ostrova Naos. Postřehnete, že autorka je jich zmocňuje tím, že je opakuje a napodobuje.

On Naxos (zvuková ukázka)

Opět se tu setkáváme s odmítáním pietní práce s literaturou a s jejím nelineárním zapojováním do struktury dokumentu. Zřejmě nenajdeme jednoduchou odpověď na otázku: jaké úlohy v tomto případě literatura naplňuje. Zajisté je kotvením doby, nalistováním stránek, které jsou podstatné pro objekt, poučenou a umělecky výstižnou předlohou, která dokonce v mnoha případech simuluje roli jakési verifikace. Znovu zdůrazňuji, že ve špičkových dokumentech se literární ukázky vyskytují samy o sobě a nejsou uplatňovány mechanicky. Zpravidla naplňují nějaký kontext, vztah, souvislost. Může to být vztah mezi fikcí a realitou, obohacení realistické linky vyprávění, emocionální dotvoření, kontrastní prostředek z dvojice fakt a interpretace faktu, reálno a nadreálno, strohost a expresivní podání a tak dál. Z toho vyplývá, že literatura v moderní dokumentaristice představuje vždy jednu z vrstev, jeden z více plánů, a bývá zcela zásadním, inspirativním, určujícím prvkem mnohvrstevnaté kombinace.

To všechno platí o nejvyšší a nejrozvinutější formě rozhlasového dokumentu, o formě, která se u nás příliš nepěstuje a kterou domácím posluchačům nabízíme jen v českých verzích zahraničních prací.

Glosa třetí: I v českých zemích je živo(t)

Naše cesta je přímočařejší a tradičnější. I my toužíme překonávat onu strnulost tradičních literárních citací, a proto se v českých pracích také vyskytuje vícevrstevnatost a snaha po uplatnění dynamiky vyprávění. Výrazným příkladem jsou práce plzeňského tvůrce Miroslava Buriánka. Pro názornost však teď nabízím ukázku z pražského dokumentu V nebi hrají kopanou. Pod portrétem inuitského spisovatele Kusugaka a jeho české ilustrátorky jsem podepsán s Tomášem Gregorem.

V nebi hrají kopanou (zvuková ukázka)

Na začátku pořadu čte Kusugak svoji eskymáckou legendu. Zároveň slyšíme i její původní hudební zpracování a hned také do obrazu vstupuje ilustrátorka, přenášející nás na výstavu do Telče. Český dokument je více vystavěn na faktech a vychází z tradice realistického vyprávění. Monotonnost narušuje metoda ostrých střihů, úsečnost vstupů výtvarnice a zvukem doplněné střídání lokalit.

Glosa čtvrtá, složená z paradoxů a bonmotů

Rozhodně neplatí, že čím lepší a silnější národní literatura, tím dokonalejší a bohatší rozhlasové vysílání. O jeho bohatosti rozhodují tak rozmanité veličiny, jako jsou kreativita rozhlasových autorů a na druhém konci posluchačská poptávka. Teprve pak literáti.

MgA. Jiří Hraše

Branžovského analýza publicistiky a literární pořady

„ Již dnes – po zkušenostech s problémovými pořady – nebude nikdo popírat, že rozhlasová publicistika skutečnost utváří, že ji pouze nezaznamenává.“ (1964 a)

Pro tuto schopnost utváření skutečnosti se problematikou rozhlasové publicistiky a – podobně jako Václav Růt – v té souvislosti nezbytně rozhlasem jako médiem Branžovský zabýval. Jeho hlavní otázkou, otázkou společnou všem jeho studiím, bylo: jak může rozhlas (v publicistice, v rozhlasové hře, v rozhlasové výpovědi jakéhokoliv žánru) dosáhnout maximální účinnosti, tedy maximální produktivity. Protože původnost rovná se totiž: účinnost, otázka mu zní: jaké jsou tedy cesty rozhlasové původního, rozhlasu vlastního, a tedy nejúčinnějšího vyjadřování.

„*Pojem produktivnosti, s nímž se přímo nebo nepřímo setkáváme už v nejstarší literatuře o rozhlasu (...) není ovšem záležitostí specificky rozhlasovou; vyvstal už předtím v souvislosti s rozvojem fotografie a filmu a dnes stojí stejně naléhavě před televizí. Společným jmenovatelem je tu existence média, jež zachycuje tvořivě skutečnost za použití technických zařízení.*“ (1965 a)

Tímto pojmem se dostáváme k jádru celé tvaroslovné problematiky v rozhlasovém vysílání, jak se jí Branžovský věnoval.

I. Josef Branžovský a svět literární, filmové a rozhlasové teorie

Dr. Branžovský byl rozhlasový publicista a popularizátor a rozhlasový teoretik, žil málem celé dvacáté století: 1909–1992. Po skončení studia na učitelském ústavu kantořil a spolupracoval s ostravským rozhlasem (vedle Koláře a Tetense), od r. 1945 začal v ostravském rozhlasu pracovat jako referent přednášek, později vedoucí vzdělávacího odboru. V letech 1952–1970 pracoval v pražském rozhlasu (kde si zároveň udělal doktorát a dosáhl kandidatury věd): do r. 1963 vedl redakci vědy a techniky, poté pracoval ve studijním oddělení, poslední rok jako zástupce vedoucího, až byl roku 1970 odejit do důchodu.

Už za svého učitelování v r. 1936 publikoval v Indexu úvahu o rozhlasové hře a ve válečných letech sérii studií o filmu v Kritickém měsíčníku, v roce 1960 napsal tři-
stastránkovou filozofickou analýzu Čapkova díla a od

Vnímatel, který navykne klipovým sdělením, je zpravidla přijímá i v oblastech z pomezí žurnalistiky a umění. Je mnoho spotřebitelů, kteří nečtou knihy, zato hltají komiksy. Neztracujme je, naopak této situace využijeme, stejně jako komiksové formy využívají seriální autoři naučné literatury.

Soustředěné vstříčné vnímání prostřednictvím sluchu bývá považováno za jeden z nejsilnějších vrcholů imaginace. Co se tohoto vztahu týče, dokument či feature a beletrie jsou spojenci. Nenajdou-li však moderní výraz, zůstanou spojenci padlými. Naopak v antagonistickém poměru jsou literatura a přízemní ordinární žurnalistika, argumentující nutností kopírovat vkus a nároky posluchačů. Ve veřejnoprávním rozhlasu by se neměla považovat za metodu trojského koně, vedoucí k úspěchu na mediálním poli.

třetiny šedesátých let se soustavně věnoval analýze rozhlasové tvorby.

Vydal velké sborníky scénářů Gelových, Kolářových a Vaculíkových, sborníky z Rozhlasové žatvy, historický výklad Rozhlasové pásma I. a II. a morfolgický rozbor Hledání rozhlasovosti. A vedle toho řadu článků, studií a úvah do rozhlasových tiskovin.

Měl více zájmů svého studia, ale nejen to: měl především schopnost uvádět je do vzájemné souvislosti a odhalovat jejich tvarové analogie i vazby. V tom záměrně stavěl na myšlence užitečného ovlivňování, jak ji formuloval Jan Mukařovský (v pasáži, již Branžovský zavírá svou studii *Montážní princip a epika z r. 1986*):

„*Vývojová důležitost takových překročení hranic (mezi uměními) je v tom, že se umění učí pocítovat nově své tvárné prostředky a vidět svůj materiál z nezvyklé strany; při tom však vždy zůstává samo sebou, nesplyvá s uměním sousedním, nýbrž dosahuje toliko stejným postupem různých efektů nebo různým postupem efektů stejných.*“

Od pozoruhodných faktů, že

1. němý film dosáhl leckdy (z „nouze“) výsledků, jaké mu od ozvučení chybějí,
2. němý film, který si vytvořil svůj kánon, svoji poetiku, propadl chaosu, když se k němu připojil zvuk, docházíme s Branžovským k tezí:

„*Z toho plyne předně: že v určitých mezích nezáleží na možnosti výrazových prostředků, a za druhé: že každá zásadní změna ve výrazových prostředcích má za následek rozbití synthesy a nutnost vytvořit novou synthesu za změněných předpokladů.*“ (1936)

Tedy (pro naši potřebu):

proměna lineárního psaného sdělení v nikoli lineární vypravěčský projev, ale ve výkon oscilující mezi monologickým a dialogickým výrazem, výkon, v němž se postava vypravěčská náhle mění v postavu hereckou či quasihereckou, je rozbitím původní rovnovážné syntézy a je třeba vytvořit ji v celku díla v nové podobě vlastního důsledného řádu.

A: praxe ukazuje, že k této změně, vytvářející novou působivost projevu, stačí malé množství výrazových prostředků.

„*Svět rozhlasu je světem akustického zobrazení odtrženého od jeho zdroje. Nejednou se toto omezení na*