

## RECENZE

Vladimír Příkazský

Před pěti lety vyšla kniha *Od mikrofonu k posluchačům*

Opravdu nevím, kdo z nás, kterým se povedlo pracovat v instituci nazvané rozhlas, má doma už pět let knihu zabývající se vznikem a osmdesátiletou historií nového média. Kdo z nás si v ní našel a zapamatoval, že jeho původně používaný název „rádio“ pozměnil a vymyslel novinář Národních listů J. D. Richard, který vyšel z anglického výrazu „broadcasting“, které česky znamená „široké rozhození“, nebo „rozsévání“. Jeho návrh v roce 1924 zvítězil a začalo se používat také ono české - r o z h l a s.

Je to kniha těžká, tím myslím, že se nedá číst jinde než u pracovního stolu, nebo položenou na kolenou, usazen v pohodlném křesle. Mám v ní založeno mnoho papírků s poznámkami, mnoho vět jemně podtržených tužkou, skládám z nich i povídky pro elévy, kteří by se měli orientovat v historii rozhlasu, ve kterém by chtěli pracovat. Utíkám se k ní i tehdy, když přijde smutná zpráva, že někdo z rozhlasáků ukončil svou pozemskou pouť.

Jistě, není to první pokus o zaznamenání historie Československého a nyní Českého rozhlasu. Připomínám úctyhodnou práci A. J. Patzakové, která vyšla v roce 1935 pod názvem *Prvních deset let Československého rozhlasu*, ale i průlomový sborník, chcete-li slovník sestavený dr. Rostislavem Běhalem *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu* (1993).

To všechno a mnoho dalších analytických prací různě publikovaných a vydávaných zejména v šedesátých letech minulého století mohlo tvořit plastičtější obraz historie, než je shrnuto a obsaženo v téměř sedmi-setstránkové knize s vzorně uspořádaným seznamem pramenů a literatury, jmenným rejstříkem a množstvím dat a fotografií. Když říkám, že „mohlo tvořit plastičtější obraz“, myslím tím bílá místa, která v historii rozhlasu nastala několikrát. V době války odešla první generace tvůrců i řídicích pracovníků, totéž se opakovalo po roce 1948 a početně největší skupina opustila rozhlas po roce 1968. Nejen, že odcházeli lidé, ale s nimi byly „vybílené“ jejich stopy v archivech a fonotékách, byla zlikvidována celá knihovna a archiv studijního oddělení s nastřádanými historickými materiály a teoretickými pracemi. Tím víc je třeba cenit snahu autorů jednotlivých kapitol a celého editorského kolektivu vedených Evou Ješutovou, který odvedl práci důležitou nejenom pro „vnitřní potřeby“ instituce, ale i pro veřejnost, která se o historii rozhlasu zajímá. Je vhodné připomenout i velkou podporu vedení Českého rozhlasu a jeho zásluhu na vydání této knihy. Generální ředitel Václav Kasík do jejího záhlaví před pěti lety mimo jiné napsal: *„Jsem přesvědčen, že takto otevřeně pojatá rekapitulace se stane nejen zdrojem poznání pro ty, kteří rozhlasové vysílání sledují, ale že bude také podnětem pro další bádání a studie.“*

Vydání knihy *Od mikrofonu k posluchačům* sice nevyvolala v široké veřejnosti příliš mnoho pozornosti, ne-

byla to „událost“ na knižním trhu, ale přece jenom si připomeňme některá hodnocení.

Jaroslav Someš v 51. čísle Týdeníku ROZHLAS (2003) konstatuje:

*„Troufám si tvrdit, že i z mezinárodního hlediska bude mít v takové komplexnosti a na takové úrovni svýho vývoje zpracováno asi málokteré médium. Kniha ohromuje množstvím faktů, často velmi objevených a pro běžného čtenáře jistě překvapivých. Přitom však toto kvantum není zahlcující, což je dáno jednak promyšleným členěním jednotlivých kapitol a podkapitol, jednak tím, že výklad je prokládán velmi oživujícími detaily. Životní příběh rozhlasu je začleňován do širšího historického kontextu, s nímž vždycky souvisel a v němž v několika klíčových okamžicích dokonce sehrál zcela zásadní roli.“*

Pavel Landa v Mostech č. 24/2004 hodnotí i další aspekt:

*„Náš rozhlas na rozdíl od jiných institucí dokáže svou minulost pečlivě zaznamenávat a přiznat, a to včetně údobí, na která by jistě raději zapomněl. Fascinující je například seznam rozhlasových pracovníků, signatářů obludného Slova do vlastních řad z roku 1969 (str. 394); tam se dočtete, jak se zásluhou bezpříkladné charakterové prostituce stal z redaktora rázem ředitel politického vysílání, z řadového technika šéf techniky a tak dále. Aby se pak příčinlivě chopili otěží takzvaného normalizačního procesu. Nevím o jiné významné instituci, která by podobnou svou vlastní tabuli hanby takhle zveřejnila, svou vlastní ostudnou historii z oné doby takto otevřeně popsala.“*

Obec historiků na vzpomínanou knihu upozornil Vojtěch Čelko v obsáhlé recenzi, která vyšla v periodiku *Soudobé dějiny* XIII/ 3-4. Mimo jiné napsal:

*„Můžeme říci, že i když si kniha klade popularizační cíle, splňuje základní požadavky odborné práce.“*

V bulletinu Klubu kultury Syndikátu novinářů ČR 4/2003 vyslovila Dagmar Šafaříková i toto přání:

*„Stalo se, že známe a máme rádi mnohé „rozhlasáky“, které jsme nikdy neviděli, s nimiž však ochotně prožíváme chvíle zamyšlení, společných obav či radostí. A přece bych si nejvíc přála, aby knihu prostudovali od titulu až po tiráž všichni pracovníci rozhlasu (včetně těch externích) i adeпти žurnalistiky. Nebude to čtení jen o zásluhách, ale i o vinách, protože některé výseky oněch osmi desetiletí byly zlé a rozhodně ne bez problémů.“*

V dalším hodnocení, tentokrát z Czech News Agency z 21. 8. 2003 najdeme i tuto větu:

*„Práce na knize byla o to složitější, že některé úseky historie rozhlasu lze zrekonstruovat pouze za vydatné pomoci pamětníků, jichž ubývá.“*

Bylo by možné citovat z dalších hodnocení knihy, která vyšla před pěti lety a nese název docela prostý:

**Od mikrofonu k posluchačům.** Konstatovat, že rozhlas je zase starší o pět let. Že pokročil v technické rovině i programových cílech i experimentech. Že současní pracovníci se pomalu mění v pamětníky, kteří by měli

dbát, aby i současnost zanechala své stopy, které budou otevřeně doplňovat historii jejich instituce. Uvědomit si, že prožíváme dobu, která je dnes zdánlivě všední, ale z historického hlediska zlomová.

Ing. Jan Punčochář

## O neakademickém výzkumu publik

**Veronika Hankusová: Vývoj výzkumu rozhlasových posluchačů v Československu a v České republice. Praha: Karolinum, 2006. 152 s.**

Během téměř pětadesáti let pravidelného rozhlasového vysílání na našem území vznikly v jeho výzkumných odděleních desítky nejrůznějších výzkumů a studií, metodicky více či méně zdařilých. Nynější zpravodajka domácí redakce Radiožurnálu Veronika Hankusová je shrnula ve své disertační práci, kterou vydalo univerzitní nakladatelství Karolinum jako učební text pro posluchače Fakulty sociálních věd UK. Vedle toho, že takto souhrnně předkládá řadu dosud nepublikovaných informací, je text vlastně netypickým pohledem na historii Československého a Českého rozhlasu, zejména na vývoj představ rozhlasových pracovníků o jejich posluchačích.

Hlavní část výkladu Hankusová řadí chronologicky a člení ji přibližně podle politické situace na předválečná léta, roky 1945-1951, obnovení a rozvoj výzkumu v 60. letech, normalizaci a vývoj v devadesátých letech (s přesahem do roku 2006). U každého období uvádí institucionální souvislosti rozhlasového výzkumu, zejména pak množství pracovníků, kteří se na něm podíleli, a následně shrnuje závěry nejdůležitějších výzkumů.

Vysílací společnost Radiojournal začala své publikum poprvé systematictěji mapovat v roce 1927, tedy necelých pět let po začátku pravidelného vysílání, a používala k tomu dotazníkové akce nazývané „programové ankety“. Autorka v této souvislosti cituje pochybnosti tehdejšího programového ředitele Miloše Čtrnáctého o spolehlivosti výsledků z podobných šetření: „Projevy z řad posluchačů mohou být sice zajímavým materiálem pro psychologické studie posluchačstva, nikoliv však bezpečným vodítkem pro sestavování rozhlasového programu, který nesmí přihlížet k přání jednotlivců, nýbrž pracovat k uspokojení celku.“ (s. 68) Podobná skepse k výsledkům sociologických šetření, jakkoli jsou v současnosti metodicky daleko propracovanější ve srovnání s dávnými anketami Radiojournalu, přetrvává u řady rozhlasových manažerů dodnes.

O první vývojové etapě skutečného výzkumu rozhlasového publika v Československu se dá podle Hankusové mluvit až po skončení druhé světové války. Dobové situaci odpovídalo, že první výzkumné oddělení nevniklo v rozhlase, ale při IV. odboru Ministerstva informací (autorka dále připomíná, že náplň rozhlasového vysílání od roku 1946 sledovala rozhlasová komise při ÚV KSČ - s. 74). Plně ovšem vyhovovalo potřebám programových pracovníků, kteří v této době dostávali „bulletiny z výzkumů vydávané denně, které nabízely zejména dva základní údaje: procento poslechu a index spokojenosti, doplněné o týdenní souhrn poznámek ke kvalitě programu a příležitostně zprávy z dalších výzkumných projektů.“ (s. 75) V souvislosti s vyhodnocením těchto výzkumů se už v roce 1947 objevil další

z problémů, který provází výzkum rozhlasového publika do dnešních dnů, a tím je existence kulisového poslechu. Tento fenomén byl v Československu zkoumán opakovaně většinou klasickým dotazníkovým šetřením, při němž výzkumníci zjišťovali, *jakým činností* se respondenti věnují souběžně s poslechem rozhlasu. K intuitivnímu závěru, že poslouchání rádia obvykle doprovází jiné činnosti, ale podobně koncipovaný výzkum přinesl navíc pouze kvantitativní informaci o tom, kolika procent posluchačů se to týká a jakým činností se nejčastěji při poslechu rádia věnují.

Ojedinělým pokusem hlouběji proniknout k tomu, *jaké důsledky* kulisový poslech má, byl experiment Václava Smitky a Zdeňka Štěpánka z roku 1968, nazvaný „Vliv mimoposlechové činnosti na míru posluchačem zachycené verbální informace“. Výzkumníci při něm použili pokusným osobám uměle sestavenou zpravodajskou relaci a pak je nechali zapsat na papír, co si z ní pamatují. Pokusné osoby byly rozděleny do tří skupin, přičemž v první skupině byli vyzváni k soustředěnému poslechu, ve druhé skupině vysílali stále dokola trojici signálů Morseovy abecedy (mělo jít o simulaci intelektuálně nenáročných, manuálních činností) a ve třetí skupině vykonávali práce na testu výběrové pozornosti (intelektuální činnost). Výzkumníci následně zjišťovali jednak závislost počtu zachycených informací na druhu vykonávané činnosti a jednak souvislost mezi zachycenými zprávami a chybami v souběžné činnosti.

Hankusová se však tomuto jedinému metodicky korektnímu experimentu v dosavadní československé historii výzkumu rozhlasových posluchačů hlouběji nevěnuje, což je pravděpodobně dáno tím, že jej cituje pouze podle Štěpánkova vystoupení na semináři pořádaném v roce 1998 Sdružením pro rozhlasovou tvorbu (s. 86), a nikoli podle původní zprávy z výzkumu, přestože tato zpráva je (jak Hankusová sama uvádí - s. 129) k dispozici v Knihovně Českého rozhlasu a autorka s ní tedy mohla pracovat. Hankusová tak pouze shrnuje hypotézy, se kterými Smitka a Štěpánek pracovali, vypočítává proměnné vstupující do experimentu, přičemž se lehce zmíní o jeho designu, a následně cituje nepřilíš důležité počty zpráv, které posluchači zachytili. Hlavní přínos experimentu byl přitom v ověření metodiky a v její aplikaci pro výzkum poslechu zpravodajských pořadů - a za jeden z metodických problémů autoři sami označili interpretaci toho, co je a co není zachycená zpráva. (Smitka - Štěpánek, s. 43)

Obecně pak výzkum v šedesátých letech přinášel informace o poslechu a oblíbě jednotlivých pořadů, měnící se strukturu posluchačů a poskytoval poslechovou křivku během dne. (s. 81) Řada výzkumů byla zaměřena přímo na zpravodajství, zjišťovala poslech, vztah po-

sluchačů k dalším zdrojům informací, názory a postoje k rozhlasovému zpravodajství a například také volbu posluchačů mezi domácími a zahraničními zprávami. (s. 87)

Sedmdesátá a osmdesátá léta přinesla výzkumu rozhlasového publika zdokonalení výzkumných technik, píše Hankusová (s. 91). „Z metodologického hlediska se využíval standardizovaný rozhovor na kvótně vybraném vzorku respondentů, zdokonalil se reportážní hloubkový rozhovor s komunikátorem, poslechový deník, fonotest, dotazník o mínění o poslechu a inverzní dotazník pro obsahovou analýzu.“ (s. 92) Podrobnější poučení o některých metodách (např. fonotest) ale v práci nenajdeme. S tím, jak se autorka ve své práci blíží k současnosti, navíc začíná pospíchat: ze dvou normalizačních dekád samostatně cituje jen výzkumy zaměřené na posluchače mladší patnácti let (s. 96 a 97), podrobněji se zastaví ještě u výzkumu z prosince 1989, který zjišťoval, jak veřejnost vnímá informace poskytované Československým rozhlasem. (s. 99)

Se vznikem duálního systému vysílání elektronických médií se v devadesátých letech objevují nové požadavky rozhlasového trhu na poznání cílového publika. Hankusová připomíná soukromé agentury, které se nejprve zabývaly obecně výzkumy veřejného mínění, ale později do svých služeb zahrnuly také výzkumy poslechovosti. (s. 101) Značnou pozornost věnuje hlavně pravidelnému výzkumu Media Projekt, když se všemi podrobnostmi zaznamenává například změny agentur, které tento výzkum prováděly, proměny používané metodiky či hlavní výstupy. Medvědí službu jí však udělaly neshody mezi potřebami rozhlasů a potřebami printů, které vyústily ve vznik samostatného Radio Projektu v době, kdy svou práci dokončovala (rok 2006). Základní informace tak sice stačila do své práce zakomponovat (s. 55 a 110), ale už jí nezbyl čas na aktualizaci celého textu (např. o Media Projektu tak - s. 106 - nadále píše v přítomném čase).

Zvláštní poznámku vyžaduje podkapitola „Výzkumy v ČRo“ (s. 110n), která popisuje, jak se v Českém rozhlasu pracuje s výsledky výzkumů poslechovosti. Autorka konstatuje, že „Media Projekt je pro konkrétní rozhodování o programu a vysílacích strategiích stanic zpravidla pouze podkladovým materiálem. [...] K úvahám nad výsledky Media Projektu dochází hlavně v případě, že v několika měřeních za sebou ukáže trvalejší trend například v poklesu posluchačů.“ (s. 111) „Teprve dlouhodobý trend [...] může dát podnět pro programové změny.“ (s. 112) Pokud by autorka neopírala svá tvrzení pouze o osobní rozhovory s rozhlasovými manažery (viz přehled použité literatury, s. 148), ale konfrontovala je např. s oficiálními ročenkami Českého rozhlasu, na-

šla by tam v posledních pěti letech prakticky identická doporučení rozhlasového sociologa Václava Hradeckého na programové změny vycházející z dlouhodobých analýz výsledků poslechovosti. To už je po čertech dlouhý trend na to, aby se do rozhodování o programu nějak promítl...

Do období „devadesátých let“ patří ještě zmínka o způsobech, jak s výsledky průzkumů pracují celoplošné a jedna regionální (Blaník) soukromá stanice, a celou práci uzavírá podkapitola věnovaná zkušebnímu měření poslechovosti prostřednictvím audiometru. Autorka tak implicitně naznačuje, že od vzniku duálního systému se výzkum rozhlasového publika zredukoval prakticky jen na kvantitativní měření poslechovosti a oblíbenosti stanic, doplňované pouze hloubkovými skupinovými rozhovory (focus groups).

Nápad Karolina otisknout bez dalších úprav disertační práci nebyl nejšťastnější. Netrpělivý zájemce o slibované téma se musí prokousat padesáti stránkami citací kanonických autorů českých diplomových prací McQuaila, Jiráka a Köpplové, snahy definovat pojmy, se kterými se pak hlouběji nepracuje (posluchač, různé druhy publik, formáty rozhlasových stanic), nebo popisů a rozborů metod používaných v sociologickém výzkumu jako takovém a tedy i ve výzkumu rozhlasových posluchačů. Ve snaze dostat se k jádru textu by tak snadno mohl přeskočit inspirativní sondu k počátkům rozhlasového výzkumu (průkopnické studie P. F. Lazarsfelda) nebo přehled vývoje výzkumů rozhlasového publika ve světě. Omezení teoretického balastu pouze na poznatky vztahující se přímo k předkládanému tématu by v tomto případě užitečnost autorčina textu jakožto studijního materiálu spíše zvýšilo než snížilo.

Hlavní problém ale vyplynul z Hankusové záměru podat zprávu o *vývoji* výzkumu rozhlasových posluchačů, který jí přivedl k důsledně chronologickému uspořádání výkladu. Namísto metodologické studie, která by čtenáři umožnila nahlédnout pod pokličku komerčně prováděných výzkumů, zamyslet se nad omezeními a přínosy používaných metod a ve výsledku tak lépe pochopit, co vytváří znalostní základnu rozhodování šéfů českých rádií, tak Veronika Hankusová předložila text, který pouze s proměnlivou mírou podrobnosti kompiluje závěry nejrůznějších hlouběji neuspořádaných studií. Z tohoto pohledu jde bohužel o nevyužitou příležitost.

#### Literatura:

- Smitka, V. - Štěpánek, Z. 1992. *Vliv mimoposlechové činnosti na míru posluchačem zachycené verbální rozhlasové informace*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu.



## DOKUMENT

Nalistovali jsme v časopise Čs. divadlo/12 (19), 1932-33, na str. 23-28 a 160-6 rubrika ROZHLAS

### Josef Bezdíček

(z chystané knihy Mikrofon bez reflektorů)

#### Herec a mikrofon

*Josef Bezdíček nechal soustavně divadelní činnosti, opustil místo režiséra činohry Zemského divadla v Brně a věnoval se cele rozhlasu. Režimoval s úspěchem několik rozhlasových činohr v Brně. Šrám-kův Měsíc nad řekou byl dobrým dokladem zvukového řešení prostorového. Pro příští měsíc chystá vy-sílání Langerových Milionů. Nám napsal tuto teorii lidského hlasu před mikrofonem.*

#### Začínáme od stvoření světa

„Na počátku bylo slovo.“ Prvním rozhlasovým autorem, režisérem, hercem a posluchačem zároveň byl pánbůh, když tvořil svět. Sedm vět - sedm dílů velkého monodramatu. Jeho slovo mělo ovšem neomezenou tvůrčí sílu, měnil se přímo ve zvuk, světlo, pohyb a tvar.

Nevěřte třeba v onu zázračně primitivní představu stvoření světa, ale nedivte se jí. Vznikla ve všech možných náboženstvích v různých obměnách na důkaz, že lidé nadřadili všemu konání myšlenku ztuhlou ve slovo. Bůh musel *promluvit*, právě tak, jako mluvíme my, chceme-li docílit, aby se naše myšlenka vtělila v něčí čin. Je to už jen odlesk metafysické síly slova, která stvořila svět, ale je stále ještě naší největší silou, úměrnou síle předchozí myšlenky.

Však také byli lidé odedávna vděční svým tvůrcům za tento dar a z vděčnosti jim ho obětovali. Vznikla první modlitba, vznikl první náboženský obřad - první divadlo, bůh zlidštil, sestoupil na oltář - jeviště a opět ústy herce mluvil. Vládlo slovo, gesto i pohyb byly zde jen nutným prostorovým doprovodem, ne motivem nebo ilustrací. A zde vyrostli

#### herci převážně rozhlasoví.

Současně s bohy se starali lidé i o své vynikající bližní, o své hrdiny, jejichž činy měly nabádat k činům ostatní. Sdělovacím prostředkem bylo zde opět slovo a jeho nositelem byli *rhapsodové*, kteří přinesli novou formu, formu zpěvního přednesu s doprovodem a mezhrami hudebního nástroje - což je nejnovější rozhlasová forma. Mohl by to být vtip, ale my víme, že rhapsodové byli starci, to jest měli krystalizované myšlenky a byli slepí, to jest, jejich přednes byl zvnitřněn tmou. A to jsou dva kardinální požadavky rozhlasovosti. Tam, kde zájmy lidí o bohy a své bližní se počaly prolínat, kde se na dějích konfrontovala metafysika s realitou, tam vzniká divadlo světské a v etapě jeho vývoje se objevuje

#### první amplion.

Ozvučná maska na hercově tváři zabraňovala detailní mimice, rozsáhlost kruhových antických divadel nutila k ekonomii pohybu, neboť se mohly uplatnit jen nejmáňší z nich, v základě taneční, neilustrující. I v tomto vývojovém úseku vši divadelnosti převládalo slovo, slovo vypracované, zhudebněné a zdynamisované. Sólový part a sborové recitace podepřené hudbou objevují nové vzájemné vztahy, vytvářejí nové funkce.

Zatímco antickému obecnímu zprvu stačila pro zvukový vjem tři pomalovaná plátna, zhruba naznačují-

cí prostředí, káralo toto obecní herce pro sebe-menší hlasový přestupek, špatný přízvuk, hlasitý dech a vysmívalo se mu. Těžké dechové cviky, odborné kur-sy pro zesílení a vylíčení hlasů byly běžným požadavkem. V tom nelze nevidět vztahu k našemu tématu.

Cestou vývoje nabývaly zrakové elementy nad sluchovými půdu, až jejich převaha vyvrcholila v úpadkové době římské kultury. Křesťanství se však hned vrací ke slovu a historie se jaksi opakuje: nahradme slovo pohanské slovem křesťanské, srovnáme eposy homérské s eposy národními, zaměňme jejich pěvce a s výhradou překřtíme rhapsody na *bardy, trubéry a minnesängry*, přepočítejme platnost pozdějšího antického divadla na středověkou měnu církevních her po jarmarcích a ze všech období vyberme *proroky, věštcy, zaříkávače, šaman-y, muezziny a hlásníky i trhové vyvolavače*, všude se setkáte s nadřazeným slovem, jež jde od jedinců k mase a sugestivně působí na jejich počiny, ať malé či velké, záporné či kladné.

Ale mechanické komunikační spoje pro živé slovo od úst k uším a duším byly do včerejška více méně stejně nedokonalé, neschopny ovlivnit najednou více než několik tisíc lidí a všechny předpokládaly osobní styk podřízený ovšem rychlosti dopravy. A vynález telefonu odpoutal živé slovo od osobního styku a prakticky odstranil jakékoliv vzdálenosti.

Slovo však se stalo soukromým sdělovacím prostředkem a s výjimkou zpravodajství i tajným. Leč telefon dostal geniálního sourozence, radiotelefonii a tak naráz

#### stojíme na prahu

rozhlasového studia. Před prvním mikrofonem stojí první člověk a automaticky navazuje na telefon. Hlásí zprávy. Jeho slovo má stále ještě funkci sdělovací. A pak hudba. Ne jako „hudba o sobě“, ale pouze jako důkaz dálkových možností radia, neboť její reprodukce ani zdaleka se ještě nepodobá originálu. Časem nabývá rozhlas přesnějších reprodukčních možností slova i hudby, vzniká první přednáška, slovo má novou funkci - didaktickou a tak dále.

A nyní předstupuje před mikrofon první herec a hraje *divadlo*. Někdy předstupuje sám mikrofon před herce, usadí se na nápodově budce a naslouchá. Pravda, herec hraje pro obecní, hraje čelem i zády a mikrofonu si příliš nevšímá. Ten slyší jen část hercovy řeči a ježto si nic nevymýšlí a nepřidává, každou chvíli mlčí. Experimentu se nedaří, a tak se herci vrací k mikrofonu do studií. Ale tam hrají opět *divadlo*. Mikrofon jim ztě-

lesňuje jediného diváka ozbrojeného tisíci uší, z nichž každé jinak slyší a jehož každý majitel je někde jinde a v jiném duševním stavu. Osobní kontakt s hercem mu naprosto chybí. A tu herec dochází k názoru, že nutně musí nadsazovat a podtrhovat afekty, aby posluchače, kterého nemá v zajetí své bezprostřední osobnosti a divadelního sálu, přesvědčil a strhnul. (Je to týž pocit, nutící k přehánění na jevišti, když si obecenstvo, v divadelním žargonu řečeno, sedí na rukou.) Ale mikrofon bohužel zůstává dálkově chladný a herce se zmocňuje bezradnost, která jeho přehánění stupňuje. A tu vidíme před mikrofonem živě gestikulující postavu, dupající, směřící se či plačící celým tělem, s mimicky rozčleněnou tváří. Jaká síla snad na jevišti - jaká tříšť hlasové křeče z amplionu. A ani nyní se nic neděje, hra končí a herce se zmocňuje jakési povědomé zklamání - jeho výkon je bez odezvy - stroj netleská. Odchází a v něm se formuje přesvědčení, že divadlo v rozhlasu nemá ceny ani budoucnosti. Je s ním tak zle, jako s prvními divadelními herci před filmovým objektivem, kdy panovalo přesvědčení, že jde o jakousi psinu se živými obrázky. A vskutku, první divadelní produkce v rozhlasu lze srovnat s prvními hereckými filmy, kdy se na plátně zjevovaly podivné jevištní postavičky, které proti hlasu před mikrofonem zdůrazňovaly zase do nemožnosti gesta, doufajících nahradit jimi obrazovou němotu. A při hře si namlouvali, že jsou zcela přirození, ačkoli jimi byli asi tak, jako jsou naivně nenápadné a strojeně přirozené osůbky na Rousseauových obrázcích. Každý z nich jistě prožil zahanbující pocit, viděl-li se na plátně, a byl by ho jistě prožil i divadelní herec před mikrofonem, kdyby se byl slyšel. - Tomuto primárnímu nazírání na hraní divadla před objektivem i mikrofonem odpovídá stejně jednoduchá režijní práce. Režisér v rozhlasu sám donedávna hrával velké role a jeho funkce se omezila na obsazení hry a škrty, později pak sám posunoval herce před mikrofonem v dorozumění s technickým orgánem, zrychloval či zpomaloval gesty spád hry. Jeho dramaturgická práce spočívala zatím v tom, že všechny posícní poznámky v divadelním textu opisoval přímou řečí, jako na příklad: Text hry: N.: (zapálí si cigaretu). - Rozhlasová úprava: N.: Tak, a nyní si zapálím cigaretu. Dodávám, že jinak ona cigareta nemá ve hře vůbec funkce, kromě vyplnění pauzy. Takovéto úpravy neděly se snad z nedostatku umělecké inteligence, ale byly prostě důsledkem optického zajetí jevištního režiséra. Divadelní hra v rozhlasu byla spíše jakousi výplní ostatního programu nebo v nejlepším případě desátkem divadelnímu autorovi, kromě toho však byla „divadlem“ pro nemajetné a nemocné. To ovšem zvlášť nepřispívalo k umělecké a reprodukční odpovědnosti účinkujících, a rozhlasové studio se stávalo jevištěm veselých mimických meziher, které byly prováděny k rozesmání kolegů s dětskou radostí vědomí, „že to nikdo nevidí“. A tak se mohlo stát i to, že příležitostný rozhlasový, jinak dobrý divadelní režisér si klidně vypomohl v okamžiku, kdy se za hry mělo zazvonit na sluhu (kdysi jediný akustický efekt) a zvoněk nebyl po ruce - duchapřítomným *crrr* na ústa. Není to anekdota a nelze to odsuzovat; tehdy se to prostě nebralo tak vážně - o čemž by svědčilo, že se někdy hrálo i bez zkoušky.

A posluchači? Buďto podmanivá síla rozhlasu jako technické novinky nedopustila, aby se pozastavovali nad formální nedokonalostí vysílaných her, ba zdá se, že nebylo vůbec posluchačů této kategorie, kteří by by-

li vyslechli hru celou. A nebo jiným zabraňoval v poslechu předsudek, že není možno pouhými slovy vytvořit divadelní představení a poslouchali-li aspoň jednou, změnili se u inteligentního posluchače předsudek v přesvědčení. Bylo tomu právě tak, jako u prvních kritických diváků v biografu. Jinými slovy posluchač přezíral divadelní hru v rozhlasu, bránil se podvědomě *divadelní* ilusi, která ho zůstavovala chladným, nezaujatým hrou, která mu byla opravdu jen *hrou* divadelní, zbavenou zrakového vjemu a která takto musela nutně vypadnout nepravdivě. Posluchač nechtěl být jen prostým naslouchačem jakéhosi vzdáleného jevištního dění, přál si mít ilusi nedivadelní skutečnosti, již mohl doma využívat, přál si být posluchačem u dveří, za nimiž se odehrává skutečný dialog, který ho zajímá a jehož může být myšlenkově účasten, ale rozhodně nechtěl se cítit divákem na třetí galerii, kde sice všechno slyší, ale hercům vidí v nejlepším případě jen nohy. Pravda byla na jeho straně, neboť tak jako jen-divadlo nepatří na filmové plátno, tak právě jen-divadlo nepatří do rozhlasového studia a rovněž tak jen-divadelní herecká tvůrčí činnost. Tu přestává nutně vláda jeviště s celým scénickým doprovodem, vláda obecenstvem naplněného hlediště, přestává spoluvláda gesta a mimiky se slovem, neboť od okamžiku, kdy stojí před mikrofonem, rozkazuje herci

#### nový pán.

Mikrofon, necitelný ke všemu viditelnému, chladný k sebekrásnějšímu a sugestivnějšímu pohybu, či mimickému výrazu hercově, netečný k nejdokonalejší dekoraci či architektonickému rozčlenění prostoru, nepodplatitelný všude tam, kde nedokonalé slovo je doplněno ať již ilusivním či ilustrativním hercovým gestem, je neskonalé jemným, pozorným a nestranným poslouchačem, režisérem a kritikem. Vynucuje si hercovu pozornost, diriguje si jeho postoj a měří každý záchvěv a výkyv hercova hlasu s mechanickou přesností. I přísností; neboť divák v divadle snese maximální dávku dynamické síly hercova hlasu, kdežto mikrofon jen určitou míru, kterou mu diktuje jeho mechanická akustická estetika. Diváka v divadle lze oklamat a unést dekorací znásobenou hrou reflektorů, lze ho částečně přesvědčit o charakteru představované postavy parukou a líčidlem; ale mikrofon oklamat nelze. Aspoň zatím ne. Je to

#### lupič gest,

který olupuje zároveň divadelní herce právě o jejich bližší určení „divadelní“, pokud odvozujeme slovo divadlo od dívati se. Bylo by tedy absurdním mluvit nadále o divadelním či jevištním herci ve spojitosti s mikrofonem, a proto zaměníme dosavadní determinaci jeho umělecké funkce slovem *rozhlasový*.

Nemá-li tedy rozhlasový herec možnosti provázet svůj slovní výraz vnějším pohybem, nezbyvá mu nic jiného, než nahradit jej pohybem vnitřním, jemným pohybem duše, razící své mikroskopické záchvěvy myšlenkou ve slovo, musí zachytit rytmus nejnepatrnějších citových výkyvů a vibrující atmosféru nálad. Zachytit, vyjádřit a přenést jejich sílu na posluchače. Jeho slovo musí se vynořit ještě vřelé přímo z kovárny jeho srdce, neschlazené úvahou a výpočtem řečnického efektu. Neboť mikrofon, více než kdo jiný, rozpoznává duševního hnutí. Herec, který zoufale moduluje před mikrofonem hlas ve snaze vyjádřit formálně nějaký duševní proces, na němž není vnitřně účasten a právě tak, chce-li někoho přesvědčit o ideji, která mu není vlastní,

nebo alespoň blízka, podobá se buď oficiálnímu řečníku tremolujícímu na pohřbu, nebo advokátu ex officio. S tím rozdílem ovšem, že viditelné prostředí oklame účastníky pohřbu či obecenstvo v soudní síni, neoklame však posluchače pouhý odosobněný hlas. Rozhlasový herec musí tedy tvořit před mikrofonem, odevzdán vnitřnímu hlasu své postavy, musí být pravdivý, ba víc, přesvědčivý, to jest, musí sám být nejprve přesvědčen o pravdivosti niterného života tvořené postavy.

## A zde je hranice

mezi tvůrčí činností jevištního herce a herce rozhlasového: kdežto herec na jevišti tvoří zvnitřku na vnějšek, přetvořuje svoje já v představovanou postavu mimo jiné i všemi viditelnými prostředky a všemi vnějšími hlasovými možnostmi, jejichž silová mez je dána akustikou sálu. Je to samozřejmý divadelní zákon, že divák chce vidět, chce, aby se *před ním* prožívaly konflikty a viditelně odrážely se na přestavitelích. Chce jejich osudy prožívat s nimi, radovat se s nimi i plakat. Ale rozhlasový posluchač nemůže a nutně tedy předpokládáme, že nechce vidět a nežádá tedy, aby se něco odehrávalo před ním, ale chce a je přímo nucen být spolutvůrcem básnickovy představy a zámyslu sdílených umělci reproduktorem. Jeho fantasmie sama do tvoří a personifikuje slyšené hlasy v postavy, které jsou mlhavější či jasnější podle sugestivnosti jejich akustického podání a zároveň podle toho, jak silnou ozvěnu v posluchači básnickovo slovo vyvolá. Kdyby bylo například lze uplatnit nějak v rozhlase Hamleta, nezaujala by posluchače představa jeho zevnějšku a pohybu, ale jeho pozornost by vzbudil Hamletův duševní život všude tam, kde by souhlasně rozechvěl duševní pohyb posluchačův. A tam by on teprve počal vnějšně vnímat Hamleta a jen natolik, nakolik vnímá sebe za souhlasného duševního stavu. Jeho Hamlet bude jiný, než Hamlet druhého posluchače, ale bude jediný, právě takový, kolik jeho duševního života má posluchač v sobě. *A kolik posluchačů, tolik Hamletů.*

A nyní je jasno, jaký je rozdíl mezi tvůrčí činností herce na jevišti a ve studiu, kde nutno tvořit zcela opačně, od vnější představy k odosobněnému vnitřku, od slovního realismu ke slovu soustředěnému na jeho vlastní, vnitřní rytmus, plynoucí z duševních záchvěvů. Je třeba mít dar duševního zraku slepců, kteří vidí city a myšlenky, a tvůrčí silou je umět úměrně básnickovými slovy ztělesnit tak, aby znovu vyvolaly představu skutečného člověka, jehož pohnutky k činům chceme pochopit. Být rozhlasovým hercem znamená tedy umět se zaposlouchat do sebe, dát slovu působit ne hned na posluchače, ale především na svoje já, dát se unášet citovým prožitkem, sublimovaným a zvnitřněným až k minimálním nuancím, najít duševní akustiku mluveného slova. Jen tam je měřítko všech vnějších hlasových výrazů, jen tam se rozhlasový herec spojí se svým neviditelným obecenstvem, kde se rodí a zaznívá jeho

**hlas nejnvnitřnější.**

Zde se dostává rozhlasový herec na hranice dokonalosti, kde mu slova počínají být hudebním značkováním a kde on sám se stává svým nástrojem, jehož sílu, ladění a barvu udává vlastní duševní prožitek a síla fantasmie. Zde se stává z herce reprodukčního herce výkonný: jeho hlasem mluví básník jako bůh hlasem svých proroků, zde herec ztrácí svou zevní individualitu a zahaluje se zároveň v novou, pomyslnou - v individualitu obnažené duše. Rozhlas je darem pro herce, žijící silným duševním životem a utíkající od pouhé vnějškovosti - právě tak, jako je danajským darem pro ty, kdo nahrazují svůj chudý vnitřek formální hereckou machou a okázalostí a jejichž duševní prázdnotu a nedostatek tvůrčí fantasmie mikrofon již často nemilosrdně odhalil.

S tímto názorem a požadavkem na projev moderního rozhlasového herce vracíme se ideově velkým mostem k začátkům divadla vůbec. Jako tam, tak i zde dostává slovo svoji maximální absolutní funkci, funkci tvůrčí, znásobenou v síle úměrně počtem posluchačů a v průbojnosti intimitou poslechu. Tam, kde dříve stál jedinec a tisíce jako masa ho poslouchaly, tam stojí dnes

## jedinec a miliony

individuů na sobě nezávislých a přece jeho slovem spojených v jediný veliký kolektiv, vnímají jeho slova, přijímají je, váží a třídí, unášejí se jimi a prožívají je v nejvyšším soukromí své duše. Jaký div se zde děje! Doba žádá patrně, aby se uvolnila cesta velikým myšlenkám hlásaným živým slovem a nabízí nám svůj produkt. A jak by neměl herec, který svým posláním má být vždy prvním, být pyšný, že právě zase on je povolán k tomu, aby se stal jedním z hlasatelů obrovských duchovních proudů nebo stejně platným rezonérem-rhapsodem gigantických činů a objevů. Kolik netušených možností, kolik vnitřního uspokojení a vědomí vlastní platnosti jako jedince v kolektivu může mu přinést toto nové pole působnosti, na němž může zatím pracovat vedle divadla a jež se může jednou stát samozřejmou složkou jeho uměleckého vyžívání. A to vskutku dnes stojíme jen na prahu a před námi je v mikrofonu napsána veliká otázka:

## Kde skončíme?

Jediné slovo je devisou, která určuje další vývoj: Televise. Jaká bude její funkce? Bude mít vůbec uměleckou funkci? Stvoří si zase svébytné umění? Nebo bude jen kopírovacím strojem filmového originálu, nebo snad bude přenášet jevištní produkce? Nevíme. Snad bude mít ideální vlastnosti tvůrčího projevu v rozhlase, doplněného dokonale opticky, což by bylo ideální řešení. Netažme se ostatně zatím tak daleko do budoucna, nemáme-li ani zdaleka rozřešeny všechny umělecké problémy herce v rozhlase, problémy rozhlasové hry - o technických problémech akustiky mluveného slova ani nemluvě.

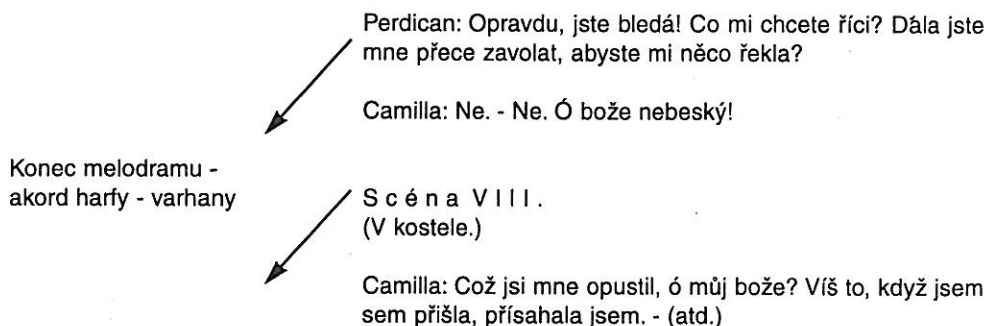


Josef Bezdíček

## Kulisa, kterou slyšíme

a jak se dělá v rozhlasových hrách

### Úryvek z rozhlasového scénáře k Mussetově hře *Se srdcem divno hrát*



Konec jedné scény a počátek druhé, uvedené v ukázce scénáře, následují v něm stejně jako v původním znění Mussetovy hry.

Vyjádření jejich sledu na jevišti je nám dnes samozřejmé - oddělí je opona. Jeviště rozhlasové však, které tohoto myšlenkového, časového i technického dědila postrádá, nahrazuje si je prostou pauzou, úderem na gong (konstantním zvukem) anebo konečně povlovným přechodem jedné scény ve druhou, tak zvaným zvukovým překrýváním, které asi tak odpovídá na jevišti pohybu otáčivé scény při proměně bez spuštění opony anebo posunu pohyblivého pásu. Ale na divadelním jevišti má opona ještě další úkol, a to, že nejen jednotlivé scény odděluje, ale každým zvednutím uvádí novou scénu-obraz, který svou optickou kulisou hovoří sám za sebe. Toho však již „opona“ rozhlasového jeviště - říkejme studia - nedokáže a k označení prostředí nutno zde vzít na pomoc slova hlasatelova. Ne však vždy, jak jsme se dlouho domnívali. Souviselo to především v počátečním stadiu vývoje rozhlasu s jeho technickými možnostmi, ale zároveň i s divadelním názorem, který jsme si nutně nejprve brali za východisko pro reprodukci rozhlasové hry, respektive pro rozhlasovou reprodukci divadelní hry. A tak kdysi uvaděč jednotlivých obrazů hlásival scénu přesně slovy toho či onoho divadelního autora podle jeho jevištní představy. Rozhlasoví posluchači se takto dovídali, že na levé straně scény je pohovka, napravo stůl atd. Později se přišlo však na to, že posluchačova fantazie pracuje mnohem lépe, ponechá-li se jí volnost představy, a hlášení scén se zkrátilo na několik slov charakterisujících v základních rysech prostředí určité scény. Ale i když zde už zasahoval mezi jednotlivými obrazy scénický hlasatel minimálně, přece jen působil a působí do jisté míry rušivě. Tohoto způsobu uvádění scén nelze se dosud vyvarovati, ale velmi často lze již dnes technickými pomůckami uvést scénu akusticky tak, že k jejímu označení není slova hlasatelova třeba. Uvedení a představu scény vyvolají jednak herci sami maskovaným dialogem anebo to obstará

#### **zvuková kulisa.**

V záhlaví článku přepisuje scénář přechod scény z pokoje do kostela. Režisér, jak zřejmo, si pomáhá hrou na varhany, která má vzbudit základní představu

o nové scéně. Ale jaké jsou to varhany, hraje-li jen harmonium a jaké by to byly varhany, kdyby zněly jako v pokoji, bez charakteristického podepření svrchních tónů a jejich dlouhého doznívání, jak je vyvolává chrámový prostor. Kdyby však již onen chrámový prostor byl dán velikostí a stavbou studia, jak by se docílilo pokojového tlumení hercova hlasu v předešlé scéně, aby mezi oběma scénami povstal bezprostřední kontrast?

Ještě nedávno se praktikovalo provedení oné změny (pokud se ovšem bral vůbec ohled na akustiku prostoru, tj. na akustickou atmosféru) tak, že v nastalé pauze mezi jednotlivými obrazy - ve které se hlásilo prostředí, se odebrali herci rychle na chodbu, kde před jiným mikrofonem pokračovali ve hře. Toto rychlé střídání prostředí bylo však jednak velikou obtíží pro herce, vytržené tak z role, a jednak brzdilo rozhlasový rytmus a spád ve vazbě jednotlivých dějových úseků.

Dnes se podařilo odpomoci tomu, aspoň částečně, čistě technickou pomůckou, která dovoluje měnit prostor kolem herců, aniž se pohnou s místa, nejvýš se pootočí. Toto zařízení a jeho funkce nemá dosud u nás jména, ježto není samostatným přístrojem, ale pouze kombinací mikrofonů, amplionu a prostoru. Před účinkujícími herci stojí vedle sebe dva mikrofony. První z nich přijímá zvuk zcela obvyklým způsobem a přenáší jej přímo přes vysílačku do přístrojů rozhlasových posluchačů. Tohoto mikrofonu se užívá zcela běžně při scénách, které se vyjadřují obvyklým akustickým prostorem (např. pokoj). Druhý mikrofon však nevede zvuk přímo do vysílačky, ale místním vedením (telefonickým káblem) přes zesilovač do amplionu, který stojí v místnosti s větším ozvukem, tedy například na chodbě. Proti tomuto amplionu, který nyní reprodukuje zvuky ze studia, stojí jiný mikrofon, jenž nyní již ony zvuky zcela normálně přejímá a vysílačkou hází do prostoru. Je samozřejmé, že takto vedený zvuk či hlas ztrácí nyní svou původní barvu i akustickou atmosféru studia, ze kterého vyšel, neboť obojí mění nyní nový prostor - zde chodba - o který se původní prostor studia zvětší a jehož akustickou atmosféru částečně přebírá. Vhodnou volbou místnosti, kde provádíme změnu zvuku, dále vhodným umístěním mikrofonu a amplionu co do jejich

vzájemné vzdálenosti i co do samostatného umístění a konečně i vhodnou kombinací obou mikrofonů ve studiu (takže herec hovoří někdy do obou najednou) bylo by lze teoreticky docílit libovolné akustické atmosféry závislé na velikosti a ozvučnosti uzavřeného prostoru. Prakticky lze ovšem ono zvětšení provést jen do určité míry, neboť s přílišným umělým rozšířením prostoru ztrácí hlas na hloubce resp. plastičnosti. Proto se toto zařízení, které jistě povede k dalšímu zdokonalení, používá dosud velmi střídmě. Jím se dá vyjádřit nejen chrámový prostor, ale i snové prostředí, nadpřirozené hlasy apod.

Mnohé problémy akustické atmosféry se však dosud ještě pokusně řeší. Na příklad problém znění hlasu ve volném prostoru, v těsně uzavřené malé místnosti

(v telefonní budce), problém znázornění směru hlasu shora, hlas v noci a mnoho jiných.

Vytvoření akustické atmosféry je však opět jen jednou z mnoha technických zajímavostí, které umožňují posluchačům jakousi iluzi pravdivosti, prostředí, v němž se děj odehrává. Ale vše, co v amplionu posluchač slyší a považuje za samozřejmé, a tedy i přirozené, docílí se mnohdy dosti komplikovanou cestou, často však i docela vesele primitivně. Je to třeba přibližování a odalování hlasu při změně jeho barvy, je to práce s reprodukovánými hluky, jejichž zavádění do hry, jejich kombinace s mluveným slovem ve studiu, jejich vzájemné montáže, akustický koberec, práce z několika studií, pohyblivé studio a mnoho jiných zajímavých drobností.