

Rozhlas po padesáti letech

Dokončení rozhovoru (ze SR č. 20) Ondřeje Vaculíka s Karlem Tejkalem

Ondřej Vaculík (O. V.): *Každá solidní věc a každé podnikání se poměrně dlouho zavádí. Nestačí rok ani dva, nestačí tři roky. Máte i vy takovou zkušenost, že pořad se musí usadit a člověk s ním musí něco vydržet, případně vytrpět, než se ve vysílání prosadí a získá si pozornost?*

Karel Tejkal (K. T.): Tu zkušenost mají všichni. Někdy propadáme zbytečně netrpělivosti. Průzkumy poslechovosti jsou snad čtyřikrát ročně, šéfové se ale vylekají, a přesto, že se všichni zapřísahají, že to není tak důležité, tak stejně podle toho potom konají. Za třicet let, co jsem byl v rozhlase před svým vyloučením, se vystřídali tři šéfové, nyní po roce devadesát se za deset let na vedení stanice Praha, říkám to z hlavy, vystřídalo nejméně šest nebo sedm lidí. Teď nehodnotím, kdo byl dobrý a kdo špatný, ale není dobře, že jich bylo tolik. Jestliže mám udržet pořad, aby si vytvořil okruh stálých posluchačů, a mám udržet podobu té stanice, tak musím udržet také podobu jejího vedení a sdílet vizi a zaměření. Přejde-li nový šéf, musí se prosadit, musí za sebou něco jako zanechat, takže s vysíláním začne hýbat. To, co je zavedeno, se posouvá někam jinam, mění se schéma, ale proboha – jak říkal už kdysi jeden můj kolega: V rádiu už nevymyslíš nic nového, leda že by paternoster jezdil vodorovně. Co můžeme posluchači nabídnout? Buď na něho budeme mluvit, nebo mu budeme hrát, ale tím, že to posunu o hodinu sem nebo tam, nic neřeším. Pokud zavádíme nový pořad, musí být důkladně promyšlen a pak musí dostat čas, aby se usadil. Já jsem zaváděl Naše století v době, kdy se lámalo tisíciletí, a tento pořad se prosadil za dva roky tak, že dramaturg Pavel Kácha říkal, to je škoda ten čas a ten typ pořadu opustit. A tak jsme vymysleli Tisíc příběhů, autorem názvu je Pavel Kácha, a pořad běžel dalších deset let. Takže je lřeba mít trpělivost, profesionální přípravu a dramaturgii, ale pak si za ním musím stát. Nesmím se polekat, že po půl roce tam najednou něco kleslo a procenta poslechovosti se snížila.

O. V.: *V Tisíci příbězích jste zaznamenal více než čtyři sta různých osobností. Kdy jste měl největší štěstí ve volbě a koho si nejvíc považujete?*

K. T.: Bylo by jich mnoho, ale řeknu jenom jedno jméno: generál Rudolf Pernický. To byl člověk, který prožil neuvěřitelný osud. Vysazen na Vánoce v roce 1944 na špatném místě, takže do místa určení na Českomoravské vysočině se musel doslova plížit nocí a zimou, aby mohl splnit zadaný úkol. Získal jsem kontakt na tohoto muže, který už byl v nemocnici vážně nemocen a s nikým se nechtěl bavit kromě s několika dobrými přáteli. Jeden z nich mě k němu uvedl. Generál Pernický se domníval, že si jenom tak popovídáme. Mikrofonem byl šokovaný, i požadavkem: Pane generále, mým pravidlem je, abychom nic nezkoušeli nanečisto, protože podruhé je to vždycky horší. Chci ten bezprostřední dojem. – Chvilí váhal, nechtělo se mu, a pak svolil – tak já si tedy budu něco povídat. A byl to nádherný příběh, který jsem pak rozvedl do dvou dílů, kdy neuvěřitelná síla člověka, schopnost překonat všechny potíže, byla úžasná. A nezatrpkal ani po hrozných zkušenostech z komunistického režimu, ba nezatrpkal ani v tomto novém režimu, když dostal zprávu, že bude na Hradě vyznamenán panem prezidentem, už mu dokonce ušili novou uni-

formu, připravovali ho na to, a pak náhle v seznamu vyznamenaných nebyl. Byl vyznamenán až mnohem později na přímluvu kolegů s tím, že umírá, teprve pak ten metál dostal. Ale v tom člověku nebyl ani stín zatrpklosti. Ani stín zloby, ani stín nářku, a přičte-li k tomu člověk jeho fyzickou nemohoucnost, kdy sotva došel k oknu, pak ocení jeho duševní sílu a schopnost vás povzbudit, posílit. Příběhy takovýchto lidí sám užívám jako lék a vysílám je jako lék všem lidem, kteří klesají na mysl s daleko menšími trably. Možná jsem teď zatížen na politické vězně, ale myslím si, že o nich musíme mluvit. Nikoliv kvůli nim, ale kvůli nám. František Bílm v kriminále v Leopoldově sestrojil logaritmické pravítko, byl v cele, kde k tomu neměl nic, postupně z vajglu tužky a dalších odpadních a nebo ukradených předmětů vskutku sestrojil logaritmické pravítko. Ukázal mi ho, nevěřil jsem, vypadalo jako koupené – dokonalý průmyslový výrobek. Ptal jsem se ho: Co vás k tomu hnalo, vy jste přeci věděl, že druhý den můžete být mrtev! Odpověděl: No právě proto. Nechtěl jsem na to myslet, chtěl jsem přežít a být duševně čilý. Obecně: tito lidé udávali tón cyklu Tisíc příběhů a chtěl jsem, aby ho společnost přijala.

O. V.: *Vracíte se do historie nejen prostřednictvím osobností, jejichž životní osudy zaznamenáváte, ale také sám. V roce 2008, v roce historických osmiček, jste připomněl naše dějinné zvraty. Jak při tom pracujete s rozhlasovým archivem?*

K. T.: Tvrdím, že Český rozhlas nesmí být jinde než na prvním místě žebříčku sledovanosti, protože má přenosy, techniku, má zahraniční zpravodaje, sportovní reportéry a má archiv! To je poklad, který nikdo mimo rozhlas nedokáže docenit. Sbírká dokumentů, která byla někdy dobře, někdy hůře opatrována, schraňována a opečovávána technicky, protože každý pásek se musí jednou ročně protočit, přehrát, aby se záznam nepropokopíroval. Bohužel, některé jsou propokopované. Pořád je to úžasný poklad a hlavně to není uzavřený systém. Chodím za Miroslavem Turkem, což je technik archivu a současně badatel, jeho pracovna v druhém patře je jako čarodějův zámek: halda pásků, halda fólií, halda gramofonových desek. Ptám se ho: Co je na tomto? – To ještě nevím, to teprve budu poslouchat. On z různých zdrojů a archivů obstarává zvukové nahrávky, zjišťuje, co je na nich, přepisuje je do digitální podoby. Archiv skýtá neuvěřitelné množství podnětů. Samozřejmě člověk si musí něco pamatovat. Pochopitelně rok 1938 si nepamatují, to mně byl rok, ale když člověk něco z dějin pochytí, ví, co má hledat. Ale posloucháte hodiny a hodiny, aby z toho nakonec byla půlhodina. Archiv se postupně zpracovává do digitální verze, která je snadno přístupná. Při takové práci si člověk si teprve uvědomí, co naši předkové všechno uměli a věděli. Že Mirek Zázvorka s tím paternosterem vodorovně měl pravdu. Onehdy jsem poslouchal přenosy ze Vsesokolského sletu v roce 1948, kde byla už krátkovlnná vysílačka a mobilní mikrofon, ale současně se tam už vloudilo i to,

nevím, jak to říct, že už ti reportéři museli sehnout hlavy. Takže Miloslav Disman, klasik a bard rozhlasové historie, když končí reportáž ze sletového průvodu, mluví o socialismu, o věrnosti Gottwaldovi. Ano, i to je historie rozhlasu, jak se promítla do jednotlivých osobností. Kdy také ti, kdo byli velcí a úžasní, museli řešit dilema: odejít, nebo sloužit? Jsou to těžké situace. O to víc si uvědomuji, že náš veřejnoprávní rozhlas musí být seriózní, poctivý, odpovědný, a každou pochybnost musí vyjasnit a na každou otázku hledat odpověď.

O. V.: *Máte v rádiu padesátiletou zkušenost. Přejde za vámi začínající člověk a bude se vás ptát: Jak se mám v rádiu chovat, na co si musím dát pozor, čeho se nesmím dopustit a co naopak dělat musím? Máte nějaké jako desatero pravidel?*

K. T.: Není to desatero ani to nemám nijak sepsané. Navíc se necítím oprávněn takové rady dávat. Pouze bych varoval před některými škodlivými nápady. Co odmítám, je tak zvaný kulisový poslech. To je veliké nebezpečí, které prý některé výzkumy podporují: že musíme vysílat kulisově. Já nevím, co to znamená. A každého varuji: Co vlastně žádám po tvůrci, má-li vysílat kulisový program? A co posluchač? Poslouchá jedním uchem, poslouchá v běhu, poslouchá tak, že nevnímá, co říkám, nebo poslouchá každé druhé slovo či každou třetí větu – vždyť to je nesmysl. Neexistuje kulisový poslech ani program. Je třeba proti tomu ostře vystupovat. Jasně, ráno spěchám, koupelna, kuchyň, musím zpacifikovat děti. Ale to neznamená, že rádio bude takhle pro mě vysílat. Jak má vysílat? Má koktat? Má se přerušovat nebo věci různě míchat? Kvalitní ranní vysílání počítá s tím, že člověk ho někdy neposlouchá, ale až se zklidní, musí slyšet kvalitní, nekulisový program. Když jsem dělal ranní vysílání, tedy Dobré jitro, měl jsem poznatek potvrzený psychology, že když se člověk probouzí, dvě hodiny mu trvá, než si nastartuje normální režim. Takové to vyhánění člověka do práce je nesmysl.

Nekřičet na posluchače: honem, už je za pět minut..., venku prší... tramvaje nejezdí a vlaky mají zpoždění, tak honem padejte... to je nesmysl. Naopak: v klidu si sedněte a poslouchajte. Proto jsem do Dobrého jitra přivedl Františka Nepila a další. Aby hodinu, dvě, tři až čtyři normálně na lidi mluvili, jako by se s nimi probouzeli. Mám byla kvůli tomu demonstrace, co ten Tejkal s tím Dobrým jitem dělá. A ono se to osvědčilo.

Netvrdím, že dnešní ranní vysílání je špatné, ale říkám, že tak, jak jsme je dělali my, to tehdy bylo dobře. Faktem je, že posluchač si musel najít čas. A kdy je člověk svobodný? Ráno. Ráno můžu hospodařit se svým časem. Vstanu dřív. I lidé to potvrdili: ten Větvička, ten Nepil, ten Křesťan, my prostě vstáváme dřív. A to je síla dobrého rádia, plnohodnotného, nikoliv kulisového vysílání. Odmítneme se podílet na programu, který bude vycházet vstříc kulisovému příposlechu. Absurdní nesmysl. Posluchač není blbec a rozhlas má štěstí na úžasně posluchače. Musíme mu dát najevo, že víme, že není blbec. Proto nemůžu po posluchači žádat, aby se zbral do mých myšlenek, a já mu po pěti minutách řeknu: moment, chlapče ty už musíš být strašně unavený, proto ti teď zahraju. Tři minuty slova nebo pět minut a dost – stále omlané téma, nevím, kde se vzalo a proč. Když se posluchač zabere do výkladu Vojtěcha Ceply, který začíná ty argumenty řadit a chystá se vyvodit z nich závěr, tak my ho přerušíme, že si zahrajeme. Mně to vadí ze dvou důvodů, zaprvé, že přerušíme myšlenkový tok, a zadruhé, že jsme hudbu degradovali na jakousi výplň. Profesor Hyhlík na vysoké škole nás učil, že křivka pozornosti u dobrého mluvčího neklesá dvacet minut. Až po dvaceti minutách vskutku musím něco způsobit a tu pozornost znovu získat. Ani není třeba každou chvíli indentifikovat stanici. Přerušit Hamleta, moment, my jsme tihleli... Ve vysílání se identifikuje sama svým programem, zaměřením a dikcí. Součástí kvality je osobitost.

PhDr. Petr Pavlovský

AUDIOKNIHA

aneb Mezi literaturou a rozhlasem

Audioknihy (audiobooks) jsou zvukové nosiče s nahrávkou interpretace literárního díla nebo se zvukovým dokumentem. Není důležité, zda byl výchozí text původně napsán pro individuální četbu nebo pro interpretaci hlasitou recitací, divadlem, kinematografií či rozhlasem. Podobně jako o kinematografickém zpracování či tzv. filmovém přepisu dramatu, povídky či románu mohli bychom zde hovořit o fonografickém zpracování či „akustickém přepisu“ literatury. Jde o geneticky nejmladší médium literatury. Přitom je nutno vidět, že i kniha je relativně mladá, že sama slovesnost jako druh umění je o tisíce let starší; ještě mladší a lokálně omezenější je pak všeobecná gramotnost, což dosah knihy ještě víc omezuje. Občas se dnes obě média kombinují: Knihy se někdy vydávají doplněny dokumentárními nahrávkami (dějiny II. světové války s nahrávkami projevu protektorátního prezidenta Emila Háchy nebo zahraničního vysílání V+W; dějiny české literatury s autentickými nahrávkami autorské recitace Jaroslava Seiferta, Františka Hala-

se, Vítězslava Nezvala) nebo uměleckými interpretacemi některých úryvků z literárních děl. Naopak tzv. sleeve note audioknih se může rozrůst až na brožuru.

Prehistorie

Fenomén audioknihy je mnohem starší než tento pojem, audioknihou v nejširším slova smyslu byla vlastně už první reprodukovatelná nahrávka interpretované literatury. Lze říci, že podobně jako historie kinematografie, resp. filmu, jsou i dějiny audioknihy svázány s technickým vývojem, konkrétně s vynálezem a šířením zvukových nosičů, fonografickými válečky počínaje. Nejstarší známá „audiobook“, zachycená na staniolový fonograf, je dětská říkanka *Mary had a little lamb* (Mařenka měla jehňátko, poprvé T. A. Edison, 1877, nezachováno, remake pořízen k 50. výročí, 1927). Nejstarší dochované české dílo je komický monolog dědečka v podání J. Mošny, Gramophone Concert Record, cca 1905.

Masového rozšíření doznaly nahrávky mluveného slova v souvislosti s vynálezem gramodesek – u nás za první republiky. Už na standardních šelakových deskách nalezneme řadu záznamů, které splňují všechna základní kritéria audioknihy. Obsahem byly zvukové interpretace literárních či hudebně-literárních děl vzniklé v nahrávacích studiích a šířené na gramofonových deskách: sentimentální melodramatické „scénky“, pohádky, kabaretní skeče, divadelní monology, dialogy Spejbla a Hurvínka, komické monology Vlasty Buriana nebo V. Burianem či J. Werichem načtené povídky (*Kůň vojína Hlinomaze*, *O neslušném ježkovi*) apod. To vše plynule přecházelo i na vinylové desky a LP desky.

Dá se říci, že již gramodeska založila primární audioknihy, tedy nosič s nahrávkou zvukové inscenace, vytvořené právě k tomuto účelu (ne pro rozhlasové vysílání). Teprve později začaly být vydávány sekundární audioknihy – nahrávky z rozhlasového archivu.

Historie

Audioknihy v užším slova smyslu, již pod názvem audiobooks, se začaly šířit v USA souběžně s vynálezem a rozšířením kazetových magnetofonů (stávaly se, podobně jako rádia, součástí standardního vybavení automobilů) a mg. kazet (70. léta XX. stol.). Do kontinentální Evropy pronikly audioknihy později a dlouho byly pouze okrajovou záležitostí pro děti, nevidomé či seniory. Dnes jsou mimo anglofonní země audioknihy nejrozšířenější v Německu a ve Skandinávii. Tam i tam byla samozřejmě jednou z prvních audioknih *Bible*.

Na českém trhu dnes působí dvě desítky nakladatelství, která se věnují vydávání audioknih, nejúspěšnějším titulem audioknih je i u nás *Audiobible*, které se za deset let prodalo přes sedmdesát tisíc výtisků; „kniha knih“ byla ovšem, na rozdíl třeba od anglické verze, krácena.

K neznámějším vydavatelům se řadí Popron, Supraphon, Radioservis nebo malé a progresivní Tympanum, pro jehož produkci jsou charakteristické primární audioknihy, prózy načtené M. Ebenem, J. Ornestem, B. Hrzánovou, T. Medveckou ad., režírované ale – příznačně – „rozhlasákem“, Alešem Vrzákem. Vedle vlastních nosičů je důležitá i technologie obalů, jejich grafická úprava i kvalita tištěných textů – sleeve note zpravidla prozradí dramaturgickou kvalitu produktu.

Vedle toho jsou tu i virtuální audioknihy s pedagogickou funkcí, totiž interpretace doporučené školní četby. Projekt Čtenářský deník spustila v roce 2008 stanice ČRo 3 – Vltava. Na webu si mohou zájemci stáhnout ve formátu MP 3 interpretaci několika desítek děl, prózu na pokračování i pásma poezie z bohatých rozhlasových archivů. U každé jsou navíc doplňující informace o jednotlivých dílech i jejich autorech. Zde už jde opravdu o pouze potenciální, elektronickou audioknihy, která může uspokojivě fungovat i bez jakéhokoli hmotného nosiče. Audiodokumenty a zvukovými interpretacemi jsou doplněny i *Dějiny české literatury*, připravované v Ústavu pro českou literaturu AV ČR (*Dějiny české literatury*, www.ucl.cas.cz).

Za zmínku stojí i ekonomicky zdůvodněný paradox: literární dílo může být zveřejněno jako audiokniha, aniž by bylo vydáno tiskem nebo alespoň dříve. Konkrétní příklad: román polské spisovatelky Doroty Masłowské *Královna šavle* vydalo loni nakl. Tympanum jako audiodramatizaci, aniž by předtím kniha vyšla česky tiskem. Autorka se ovšem již předtím stala literární hvězdou románem *Červená a bílá* (česky knižně 2004).

Teorie

Pokud jde o typologii, odlišující podle genetických kritérií audioknihy primární a sekundární, je tu jistá analogie z moderní historie fungování dramatu. V desetiletích před I. světovou válkou bylo zcela běžné, že drama vyšlo tiskem dřív, než bylo inscenováno (třeba i z důvodů mírnější cenzury pro knihy než pro divadla). Do jisté míry se to dělá i dnes, kdy hry vydává třeba revue Svět a divadlo (texty oceněné v soutěžích). Konečně Havlovo *Odcházení* vydal Respekt jako brožuru také ještě před premiérou.

V každém případě je jisté, že daleko větší umělecký potenciál nesou dramata vydaná až po prověření jevištěm. Totéž konečně platí i o filmových scénářích (Fellini, Bergmann), opak (vydání scénáře tiskem, aniž by byl předtím natočen) je výjimkou. Podobně prověření zvukové inscenace institucí rozhlasu dává mnohem větší naději na uměleckou kvalitu než prověření pouhou dramaturgií nakladatelství, vydávajícího audiobooks.

Terémem audioknih můžeme vést přirozeně i „literární“ dělení, běžné pro veškerou rozhlasovou tvorbu mluveného slova. Jeho základem jsou druhy literatury – poezie, próza, drama. Samostatně je pak třeba uvažovat audioknihy dokumentárního charakteru (nic nového, existují staré gramodesky nejenom s projevy státníků, ale třeba i s přednáškou slavného chirurga, např. *Náhlé příhody bříšni*).

Pro názornost můžeme použít vnitřní (druhé) strany obálky některých čísel Týdeníku Rozhlas, kde jsou v rámci reklamy reprodukovány titulní strany obalů třiceti audioknih z produkce Radioservisu. Poezie je zastoupena Shakespearovými *Sonety*, próza kupříkladu Kunderovými *Směšnými láskami*, Stevensonovou sci-fi *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda* nebo detektivkami A. Christie, A. C. Doylea či E. Queeny. Divadelní drama důstojně zastupují klasikové: Sofoklés – *Král Oidipus*, A. P. Čechov – *Racek*, H. Ibsen – *Nora*, G. B. Shaw – *Pygmalion*, Mrštíkové – *Maryša*. Nechybí ani inscenace původní rozhlasové hry – K. Legátová: *Pro každého nebe*. V analýze bychom mohli ještě pokračovat a vzít v úvahu charakter dramaturgického zásahu do původního textu – četba, rozložená četba, dramatizace (autorská – *Růže pro Algernon*, neautorská – *Jméno růže*).

Stejně jako tištěná kniha není ani audiokniha omezená rozsahem, může jít jak o jednolivé, relativně krátké opusy (CD má přibližně hodinovou stopáž), tak i o seriál, jímž je potenciálně každý román, nebo o cykly (Holmesovky, povídky Roalda Dahla).

Kromě audioknih s nahrávkou vytvořenou specificky pro posluchače (rozhlasu, audioknihy) přišly i audioknihy reprodukční – na zvukových nosičích se začaly vydávat záznamy z TV pořadů nebo z divadelních představení. Obsah může být velice různý, od zvukových stop TV pořadů s entertainery typu V. Menšíka nebo J. Bohdalové (jakési slovesné soundtracky) přes zvukové záznamy z divadelních představení (J. Šimek + J. Grossmann, Divadlo Jára Cimrmana).

Audiokniha se rychle stává vážným konkurentem audiovizuálních médií; přirozeně není konkurentem rozhlasu – zde jde spíš o symbiózu – ale překvapivě nekonkuruje ani tištěným knihám. Naopak, některé průzkumy ukazují, že audioknihy podněcují své posluchače k individuální četbě.

ROZHLASOVÁ HISTORIE

MgA. Jiří Hraše

Fiktivní polemika Branžovského, Mukařovského a Růta

Jak řečeno, jde o polemiku fiktivní, neboť jmenovaní spolu nediskutovali ve skutečnosti tváří v tvář, ačkoliv časově by to v zásadě bylo možné. Do polemiky vstoupily ex post jejich práce, položené vedle sebe. Jde nám ovšem o podobu rozhlasového vysílání a jeho posluchačského vnímání.

Měl bych představit tři hlavní postavy, známé už z názvu výkladu, či alespoň připomenout jejich základní data. Učiním to v pořadí, v jakém vstoupí na scénu.

Václav Růt – literární kritik, rozhlasový publicista a režisér, strukturalisticky orientovaný zakladatel české rozhlasové teorie. Žák Otakara Zicha, disertační práci *Divadlo a rozhlas* obhájil r. 1936, vyšla jako interní rozhlasový tisk r. 1963. V rozhlasu působil Růt v letech 1934–1952.

Josef Branžovský – rozhlasový publicista, popularizátor a teoretik. Vystudoval učitelský ústav, později FF UK a 1962 získal titul kandidáta věd. Spolupracoval již jako učitel s ostravským rozhlasem, od r. 1945 se stal referentem ostravského rozhlasu, od r. 1952 byl vedoucím redakce vědy a techniky v pražském ČsRo. Později pracoval ve studijním oddělení. Po nuceném odchodu do důchodu v r. 1970 pracoval dál na rozhlasové teorii, zejména na pracích o rozhlasovém pásmu. Zpracoval jen z rozhlasové tematiky čtyři publikace jako autor, tři jako spoluautor a devět sborníků jako editor.

Jan Mukařovský – literární vědec a estetik, člen Pražského lingvistického kroužku, průkopník a představitel strukturální metody, docent a profesor bratislavské a pražské univerzity, od 1952 akademik ČSAV. Jeho rozsáhlé dílo je převážně zahrnuto do tří svazků *Kapitol z české poetiky* a do *Studíí z estetiky* a *Studíí z poetiky*.

V názvu jsou jejich jména řazena abecedně: Branžovský, Mukařovský, Růt. Ale chronologicky řada vypadá jinak a souvislost je složitější. Výchozí teze je Růtova a formuloval ji (přesněji obhájil) na FF UK v roce 1936. Polemizoval s její formulací Josef Branžovský, a to v roce 1992, dávno po Růtově úmrtí. Rozřešení tohoto sporu přinesl Jan Mukařovský, ale ještě před Růtovou tezí, jenže jeho zjištění zůstalo nepovšimnuto. Ani on sám nemohl tušit, že jeho myšlenka bude pointovat budoucí spor.

Krátká cesta po stopách této fiktivní polemiky nám umožní poohlédnout se po cestách rozhlasového vyjadřování a vnímání.

I. Začátky rozhlasové teorie

Rozhlas u nás začal vysílat v roce 1923 v primitivních podmínkách stanu ve Kbelích primitivní program, složený zpočátku ze zpěvu nebo instrumentálních sol s doprovodem klavíru. V průběhu prvního pětiletí rozšířil svůj

program na zprávy, přednášky, pořady kabaretního či estrádního typu, zlomky divadelních dialogů, malé koncertní pořady vlastního orchestru v možnostech malého studia, na akademie hudby a slova a posléze na jednoaktovky a celovečerní hry. Tento v zásadě osvětový program, pasivní a pouze zprostředkující, se dočkal kritického pohledu Karla Teiga v Manifestu poetismu z r. 1928:

*„Sluch, tento druhý de facto a de iure za estetický uznávaný smysl, vykazuje ve vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší než ostatní tzv. nižší mimoestetické smysly jako hmat, čich aj. Dá se však očekávat, že pod vlivem radiotelefonie bude rehabilitován. Dnešní rozhlas je ovšem ve stadiu, v jakém byl donedávna film: je reproduktivní, tlumočnický. Ale nám jde o to zmocnit se radiotelefonie jako elementu produktivního. Jako jest filmem realizovat básně zosnované z dění světla a pohybů, tak jest vytvořit radiogenickou poezii jako nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálenou od literatury a recitace jako od hudby. ... Radiopoezie, auditivní, bezprostorová, má široké a živé možnosti. Dosavad realizovaná radiofonická dramata jsou auditivním divadlem. ... Radiogenická poezie jako kompozice zvuků a hluků zaznamenávaných ve skutečnosti, ale zosnovaných v básnickou syntézu, nemá nic společného ani s hudbou, ani s recitací, ani s literaturou, a také ani s verlainovskou slovní zvukomalbou. Je také poezií beze slov a není slovesným uměním. ... Prvé rádiové scénáři Mobilizace, jež zkomponoval Nezval, ukazuje konkrétně možnosti takové radiofonické poezie.“*¹

Souvislost a příbuznost s filmovým zobrazením světa byla pojmenována jasně, ale přece před formulováním rozhlasové teorie šlo o pouhý živelný pocit. V první fázi, ve 20. letech, se rozhlas dopracoval k příznání formální příbuznosti, ale jen v proklamacích. Programový šéf Radiojournalu Miloš Kareš mluví o akustickém filmu, ale v praxi, tj. ve tvaru rozhlasového snímku, se to nikterak neprojeví.² Teprve ve druhé fázi, ve 30. letech, zavládlo vědomí tvůrčí spřízněnosti filmu a rozhlasu. Rozhlasoví pracovníci si počali uvědomovat, že rozhlas, tj. zvuk bez obrazu, je reciproční paralelou německého filmu, obrazu bez zvuku. Co se dělo v teorii, dělo se i v praxi. Byl často navzájem nezávisle.

V období pěti let 1928–1933 se formovalo rozhlasové pásmo, specificky rozhlasový tvar, v tak zralé podobě, jakou prezentují snímky:

1928 Duch dějin	(Václav Gutwirth)
1930 Na tom našem dvoře	(Dalibor Chalupa)
1931 Napoleon	(Josef Bezdíček)
1932 Vzpouza gramofonových desek	(Mirko Očadlík)
1933 Polka jede	(Mirko Očadlík).

To pětiletí „*musíme chápat jako malý zázrak*“, když „*film začal produkovat zralá díla až po půl druhém desetiletí po svém zrodu, doba rozkvětu nastává až po dvou desetiletích*“.³ Toto zrychlení vývoje je opřeno o tvořivé převzetí filmových zkušeností.

V jednom směru – je třeba přiznat – rozhlas sám se be předběhl, živelně a nevědomě. V roce 1926 se Radiojournal rozhodl pro vysílání sportovní reportáže z fotbalového utkání, rozumí se přímým přenosem. A díky šťastné náhodě jako náhradníka postavil před mikrofon Josefa Laufera. Tento sportovní funkcionář a zkušený redaktor, znalý věci, zaimprovizoval svůj záskok s mistrovstvím, které pak léta opakoval v domácím i zahraničním vysílání.

Až na zlomu 20. a 30. let začíná formulace dílčích principů produktivního, svébytného rozhlasu v osmi příspěvcích režiséra Jiřího Frejky. V první polovině 30. let systematicky ohledává základy rozhlasu a postupně formuluje i základní dílo rozhlasové teorie redaktor a režisér Václav Růt.

Jiří Frejka v sérii svých článků položil do základů sebeuvědomování rozhlasu a jeho produktivního výrazu řádku zásadních tezí. Předpovídá, že „*radiový rozhlas má nepochybně svou velkou budoucnost jako umění skutečně lidové*“, a čeká od něho „*nový a radiu vlastní výraz*“. To pointuje ve shodě s Karlem Teigem požadavkem „*ne reprodukovat, ale produkovat*“.⁴ Odděluje koncertní pořady, které zůstanou nezbytně reproduktivními, a upozorňuje na výchozí vkusový standard rozhlasu a na vůli rozvíjet a zvyšovat tento standard.⁵ Očekávaný „*nový sloh*“ rozhlasu Frejka demonstruje na dvou pořadech, které naturálně fotografovanou skutečnost řadí dramaticky do montáže v záměrné stylizaci. Ocenil ve stopě Teigově Mobilizaci Vítězslava Nezvala, první radiové scénáři, věnované Karlu Teigovi, které vyšlo ve sbírce Básně na pohlednice na podzim 1926. (Scenáři bylo natočeno teprve v roce 1967.) Po jeho boku jmenoval také překvapivě „*zvukovou hru*“, ve své době málo oceněnou a mnohokrát zatracovanou, Jana Grmely Požár opery. (Byla nastudována a vysílána v roce 1930.) Vzdor jejímu senzačnímu a zdánlivě pokleslému námětu, ocenil i v ní Frejka její *rozhlasovost*. Na obou hrách zjišťuje jejich základní společný rys: „*Obrazy jsou řazeny stejným způsobem jako ve filmu, nejsou jen popisné, nýbrž jsou dramaticky řazeny v montáž*“.⁶ Neboť Frejka nežádá nic jiného, nežli „*hledat způsob, jak akusticky fotografovat skutečnost a jak tyto snímky uvést v pohyb*“.⁷ Vyjadřuje to dvěma definicemi: 1. „*rozhlas je montáž zvukových fotografií a slova*“ a 2. „*zvuková kulisa není ilustrační zvuk, je to typicky, zkratkově vyjadřovaná skutečnost, je to sama tkáň skutečnosti*“.⁸

Jiří Frejka v celkem osmi článcích v průběhu čtyř let (1929–1933) formuloval inspirativní východiska moderní koncepce rozhlasového vysílání. Václav Růt navázal publikovanými příspěvky a glosami⁹ a svoji práci vyvrcholil v roce 1936 obhajobou systematicky zpracované disertace „*Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*“.¹⁰ Růt s Frejkou se shodují v základních východiscích. Oba se opírají o filmovou zkušenost a oba za podstatu rozhlasového výrazu považují montáž. Naopak: neshodují se v postoji ke hře Požár opery. Proti ocenění Frejkovu se Růt omezuje na poznámku, že zvuková hra zmátla posluchače, kteří ji považovali za reálnou událost. Jeden omyl mají oba společný: je to prognóza, že postavy rozhlasových her budou vytvářeny v typizující zkratce á la commedia dell' arte; „*jako plošný obraz trojrozměrného světa*“, říká Frejka.¹¹ Mýlili se jen z poloviny: jejich představa neindividualizovaných typů se naplnila v postavách rozhlasového pásma.¹²

Růt vychází z rozhlasové denní praxe a zejména v poznámkách tiskových se k ní staví velmi kriticky, např.: „*...nejprostším požadavkem je úroveň a vkus. Rozhlas má dvojí možnost: kapitulovat před ‚publikem‘ jako český film (a zakrývat tím vlastní slabost), anebo dobré věci dělat dobře.*“ „*A realizuje potom hru, k níž nejsou vhodné přímo ‚rozhlasoví‘ herci a technické zařízení, o dostatečném počtu zkoušek nemluvě. Není divu, že se řekne o našem rozhlasu, že jeho hry jsou vlastně přenosy jevištních představení s vylíčením místa.*“¹³

V disertační práci probírá svoje téma Růt systematicky a logicky, jak to odpovídá žáku prof. Otakara Zicha. Vykládá postupně podstatu rozhlasu, podstatu poslechu, rozhlasové formy (reportáž, přednáška–rozhovor–diskusi, přednáškovou montáž), čas a prostor rozhlasové relace, výrazové prostředky rozhlasu (řeč a zvuk), osobnost a řeč (tj. herce), deformaci zvuku, základy divadla a základy rozhlasové hry. O rozhlasové hře pojednává až v závěru práce, což je ve zdánlivém rozporu s titulem a podtitulem práce: připomeňme, že původní název byl *Estetika rozhlasu*. Růt se v ní pohyboval na dvojnásob tenkém ledu: jednak musel ustoupit v názvu, protože psát o rozhlasu nebylo v té době ještě dost důstojné pro univerzitní práci, jednak v rozebírání akustického média musel obcházet pevnou tezi svého pedagoga, že dramatické umění je „*to, co vnímáme po dobu představení v divadle*“, tj. tedy to, co „*vidíme a slyšíme*“.¹⁴ V závěru Růt formuluje nicméně jasně (obhajoval práci už po smrti svého učitele): v rozhlasu jde o „*zúžení dramatického děje jen na stránku akustickou, jako to činí film zúžením na stránku optickou*“. A nabízí půvabný obraz jako definici „*Rozhlasová hra je divadlo, které se obrací od děje k postavě tak, jako naopak film je divadlo, které směřuje od postavy k ději*“.¹⁵

O rozhlasovém materiálu Růt pregnantně praví: „*...je to oblast zvuků, které může mikrofon zachytit a amplion reprodukovat*“.¹⁶ Populárně vykládá úhelny jev rozhlasového vyjadřování – montáž: „*Zvuk se v rozhlasu a na desce odloučil od svého původce. Existuje sám o sobě a reprezentuje nám svého původce... Slyšíte zvuky kroků – vojáci pochodují – a najednou je přerve třesk bleskného pochodu. Otočením knoflíku vyměnil režisér ve studiu zvuky. A to je montáž. Zvuk je však i ‚průhledný‘. ... slyšíte i kroky i pochodovou hudbu zároveň. Montáži zvuku se tím dostává v rozhlasu ještě širšího pole, než má např. montáž ve filmu... A od této montáže zvuků ... jdeme dál. Nemontujeme jenom zvuky, ale i celky obsahové. ... Montáže víc a víc se stávají základem rozhlasové práce.*“¹⁷ Tak vniká Václav Růt a s ním jeho čtenář do podstaty rozhlasové práce. A dochází k formulaci, že „*zvuková montáž jako způsob spojování... je tedy základní metodou rozhlasových relací*“. Rozlišuje dvojí montáž i terminologicky: „*Montáž zvuků po sobě jdoucích nazveme montáží postupnou a montáž zvuků vnímaných současně nazveme montáží současnou*“.¹⁸ Pro příklad komponovaného obrazu v rozhlasové hře cituje Růt scénu poprav z Bronnerova Kohlhaase:

„*Kat: Sundej klobouk a přístup ke špalku!*
Kohlhaas: Konej svou povinnost!
Ticho.
Meč dopadne.
Davem proběhne tiché zasténání.
Zvony.“¹⁹

To je výrazný příklad montáže jednotlivých zvuků, zkomponované do celku jedné zvukové situace.

Shody a souvislosti vyjadřování rozhlasového s filmovým byly v prvním desetiletí našeho rozhlasu pocíťovány a praktikovány zcela živelně. Teprve v polovině třicátých let „dochází pod vlivem filmové teorie, zásluhou Růtovou, k teoretickému formulování problémů rozhlasové montáže. V duchu teoretického uvažování Balázsova a Arnheimova chápe Růt rozhlasový zvuk jako obraz reálného zvuku před mikrofonem, obraz, který má být výrazem, nikoli jen co možná přesnou reprodukcí. Jeho snahy o tematickou expansi, hledání metod, jak pro rozhlas dobýt další látkové oblasti, mají obdobu i předobraz v berlínské „Funkstunde“ Heralda Brauna, ale pokud jde o teoretické formulování problémů rozhlasového výrazu a rozhlasové montáže, byl Růt mezi rozhlasovými teoretiky i tvůrci třicátých let zjevem ojedinělým. Ti zaměřovali pozornost jiným směrem a jediný, kdo vedle Růta věnoval rozhlasové montáži pozornost, byl filmový teoretik Luis Arnheim, jehož „radio“ vyšlo anglicky v Londýně v témže roce 1936, kdy i Růt obhájil svou disertační práci,“ konstatoval dr. Josef Branžovský po letech.²⁰

Už po obhajobě práce v r. 1936 napsal Václav Růt do Slova a slovesnosti: „Rozhlas na celém světě opatřoval si nejprve své programy tím, že přenášel před mikrofon hotová díla literární v nejširším slova smyslu, ať to byla hra nebo přednáška nebo zpráva. Ukázalo se však, že divadelní hra před mikrofonem selhávala, že bylo třeba změnit tvářnost přednášek, jakmile byly přeneseny z přednáškového sálu před mikrofon, a ze zprávy – a především ze zprávy rozvedené v líčení – vytvořil se dokonce nový a v rozhlase dnes ustálený tvar, totiž reportáž. Rozhlas vytvářel ve slovesném umění novou formu. Ta je dána z jedné strany technikou rozhlasu, pro niž materiál musí být nově koncipován, a z druhé strany porozuměním posluchačů.“²¹ A vnímání i porozumění posluchačovo je vlastní téma Růtovo, o němž je dnes řeč.

II. Terminologický problém

Z oblasti rozhlasu přeskakujeme na chvíli do oblasti divadelního nebo (řečeno s Otakarem Zichem) dramatického umění. Činím tak pro zřetelnost výkladu. Tento Otakar Zich – jak známo – je už léta uznán za předchůdce a pionýra sémiotiky. Protože se v práci Václava Růta odráží Zichův přístup a jeho praxe, zopakují několik myšlenek učitele dřív, nežli se podíváme na argumentaci jeho žáka. Půjde o myšlenky ze Zichova díla vrcholného, z Estetiky dramatického umění, a demonstrovat je budu na klíčovém příkladu herce a jeho výkonu. Což není ostatně postup zcela ojedinělý: Peirce a Gompres demonstrují princip znaku – a o nic jiného nežli znak ani Zichovi, ani nám nejde! – tedy demonstrují jej také na příkladu herce. A jak podotýká Ivo Osolsobě, „zdaleka ovšem ne tak dobře jako Zich!“²² Na herecké postavě názorně poznáme postup vnímání, rozeznání a konkretizace ze strany vnímatele. Zich vysvětluje:

„Jak různě vypadá průběhem představení král Lear! A přece je to stále on. Přísně noeticky vzato, je taková to ‚osoba‘, ať ze života nebo z divadelní hry, něco námi přimyšleného k zjevu optickému a akustickému; je to pouhá představa, již tomu zjevu (vjemu) podkládá-

me (hypostazujeme) jako stálou a trvalou jeho podstatu (substanci). Pohnutkou k tomu je nám právě to, že tento vnímaný zjev zůstává aspoň částečně stejný.“²³

A můžeme postoupit o krok dále za vjemem a představou:

„Již na počátku rozboru jsme zjistili, že ‚dramatická osoba‘ je vlastně naše představa, již si přimýšlíme k relativně stále složce dramatického vjemu. Podotkli jsme také již tam, že podobně je i ve skutečném životě. Každý náš poměrně stálý vjem vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu, odpovídající na nejvšeobecnější otázku, co to je, co vidíme, slyšíme atd., pročť ji nazveme představou významovou. Tato představa nepochází z vnějšku, nýbrž od nás, z naší zkušenosti, a je podle této zkušenosti tu jen obecná, neurčitá a chudá, tu zvláštní, určitá a bohatá.“²⁴

Dále:

„Ale při divadelním představení, jak jsme ostatně také již naznačili, nepřestáváme na této jediné významové představě. Přesná odpověď na otázku, ‚co to je?‘ zní totiž teď: ve skutečnosti je to, co vnímám, herce. Tato druhá významová představa nevybaví se mi však na základě podobnosti s vjemem; tu mi poskytne moje zkušenost divadelní, a to abstraktně, ba proti názoru; já to vím, že je to nějaký herec, popřípadě (podle divadelní cedule) určitý herec A, ač vidím a slyším někoho jiného, třeba prince Hamleta. ... vidíme tedy, že je to s významovou představou dramatické osoby, divadelní (proti životní) jinak. Přesná otázka, na niž představa ta odpovídá, nezní totiž, ‚co to (tento zjev) je‘, nýbrž ‚co tento zjev, námi vnímaný, představuje nebo zobrazuje?‘ Nazveme ji tudíž významovou představou obrazovou. Naproti tomu řečenou významovou představu herce, pocházející z našich znalostí divadla a jeho umělecké praxe, nazveme významovou představou technickou. Zhruba vzato, zůstává technická představa naše abstraktní, kdežto obrazová, splyvající s vjemem, přijímá ráz názorný.

Je tedy pro dramatické dílo příznačné, že máme při jeho vnímání dvě odlišné významové představy najednou: technickou a obrazovou.“²⁵

K formulacím Zichovým připojuje svůj komentář v doslovu k reedici Estetiky dramatického umění Ivo Osolsobě:

„Sémiotika je, populárně řečeno, teorie znaku, a nejnapadnějším vnějším znakem či příznakem sémiotických prací je obvykle to, že se v nich užívá termínu ‚znak‘. Zich se tomuto termínu vždy vyhýbal... Přesto byl jako sémiotik rozpoznán. ... Zich tedy nemluví o znaku a významu, ani o označujícím a označovaném, ale o představujícím a představovaném. ... na této pojmové dvojici staví a důsledně ji aplikuje v celé knize. Platí to hned o základní větě celého systému, o definici dramatického umění. Je to čistě sémiotická definice: dramatické dílo je definováno svým specifickým ‚představujícím‘ (hra herců na scéně) a svým (nespecifickým) ‚představovaným‘ (vespolné jednání osob). ... Vedle této ‚sémiotiky vnější‘, založené na distinkci ‚představující/představované‘, exponuje Zich paralelně i ‚sémiotiku vnitřní‘, tj. sémiotiku z pozice vnímajícího subjektu, založenou na distinkci významová představa technická/významová představa obrazová. Obě tyto pojmové

dvojice spolu korespondují: ‚představa technická‘ je vlastně představa ‚představujícího‘, tedy znaku jakožto znaku, ‚představa obrazová‘ naproti tomu představa ‚představovaného‘.²⁶

Jinde píše Osolsobě o významové představě, že je to vlastně „mentální odezva na vjem, díky níž víme, co to, co vnímáme, vlastně je“.²⁷

K tomu nám nabízí vysvětlivku v souboru sémiotických studií Ostenze, hra, jazyk: „Ukáže se,“ praví autor, že v Zichovi, „v psychologovi je skryt logik, že ‚významová představa‘ je vlastně to, čemu Brod a Weltsch říkáj ‚předpojmový soud‘ ... a že to, čemu Zich říká psychologie, je velmi blízké tomu, co nazval Peirse ‚logika mentálních operací‘.“²⁸

A tak se pomalu blížíme ve vysvětlivkách a odpovědích z doby nejsoučasnější k nápovědi rozluštění naší polemiky.

Zatím se s pomocí Iva Osolsobě dostáváme k odhalení celé svaté trojice sémiotiky ve výkladu Otakara Zicha:

„Zjištěním trojího druhu spojení představy technické s představou obrazovou (a trojího druhu vazby mezi vjemem znaku a vybavením jeho významu) dostává tedy Zich celou peirceovskou trichotomii ikon-index-symbol, aniž považuje za nutné ji jako trichotomii uvést a jednotlivé druhy pojmenovat a aniž vůbec uvede na scénu či akceptuje pojem znak.“²⁹

Ve smyslu názorů svého učitele prof. Otakara Zicha a ve shodě s jeho napsanou literou sleduje svoji látku, rozhlasové vysílání, také Václav Růt. Opírá se o formulaci technické publikace a ve shodě s ní rozeznává v přenosu telefonickém stejně jako radiofonickém „dvojí zvuk: původní a napodobující. Lze říci, že tento nový zvuk, kterým je napodoben mechanismem věrně zvuk původní, je obrazem zvuku původního. **Je tedy rozhlasové vysílání obrazem zvuků, které slyšíme ve skutečnosti; rozhlas je zvukovým obrazem světa.** Tím, že se obrací pouze k jednomu lidskému smyslu a jeho oblasti vjemu, je dána analogie k němému filmu.“³⁰

Josef Branžovský to komentuje slovy: Růt „zná oba nejvýznamnější filmové teoretiky té doby Balásze a Arnheima a v souladu s jejich koncepcí, jež buduje filmovou estetiku na základních technických vlastnostech media, chápe rozhlas jako zvukový obraz světa, v němž je technicky zachycený zvuk odtržen od svého zdroje; se skutečnými objekty jej spojujeme asociací.“³¹ A tady jsme u zichovské triády Václava Růta; to je obraz našeho vnímání rozhlasového zvuku, klíčový pro celé naše rozhlasové vnímání, výchozí mechanismus našeho rozhlasového (a jakéhokoli fonografického, např. gramofonového) vnímání.

„... slyšíte například z ampliónů lidský hlas, slyšíme 1. zvuk (technická představa), 2. o němž víme, že je to napodobený lidský hlas (významová představa názorná) a 3. domýšlíme si jeho zdroj (významová představa myšlená).“³² A Růt připomíná, že vždycky, ať rozebíráme jakýkoliv tvar rozhlasového vysílání, vždycky slyšíme jednotlivé zvuky, které posuzujeme tímto způsobem. Materiálem rozhlasového vysílání je tedy „oblast reproduktorem napodobených zvuků... jejichž zdroje si domýšlí-

me a které spolu spojujeme ve zvukový (názorný) obraz (myšlené) skutečnosti.“

A právě k tomu klíčovému místu, k třídílnému mechanismu vnímání zvuků z rozhlasového reproduktoru, se vztahuje polemická poznámka pod čarou ve výkladu Josefa Branžovského.³¹ Píše: „První z těchto termínů je ovšem konfúzní: spojujeme-li se zvukem představu, jde už o významovou představu názornou.“ (Konfúzní = zmatečný.) Poznámka okrajová, ale podstatná pro výklad rozhlasového vnímání. Psychologie jí totiž dává za pravdu.

„Zatímco vjem je obrazem předmětu jen při bezprostřední přítomnosti tohoto předmětu,“ učí Rubinštejn, „je představa obrazem předmětu, který se na základě předcházejícího senzorického působení reprodukuje v nepřítomnosti předmětu. Jmenovitě v tom, tj. v různém vztahu představ a vjemů k předmětům, k jevům skutečnosti, spočívá základní odlišnost představy a vjemu.“³³ Tedy: vjemy se vztahují k vnějšímu, objektivnímu prostoru, zatímco představy k vnitřnímu, subjektivnímu prostoru mysli. Řečeno formulací psychologické encyklopedie: „Objektivní rozdíl vjemů a představ spočívá v tom, že vjemy mají periferní vznik (vznikají prostřednictvím receptorů), kdežto představy mají centrální vznik (vznikají přímo v mozku).“³⁴

V tomto světle vjem zvuku s označením technická představa není udržitelný. Ale schéma fungování posluchu je charakterizováno správně!

Lze k tomu přičinit i pár poznámek. Především, technická představa znamená identifikaci zvukového signálu: přítom lze pochybovat o přesné shodě řady individuálních posluchačů, protože posluchač – jak by řekl prof. Svoboda – vnímá signál „tak, jak mu rozumí“. Vzdor možným individuálním posunům je vždy naděje na převážnou obecnou shodu. Kromě toho nejasnost jednoho místa v posluchu se vyjasňuje, vymezuje, zpřesňuje následujícím vysláním. Ostatně vyslání s tou možností počítá a ve dvou směrech jí předchází: jednak volí výběr co nejsrozumitelnějších a nejcharakterističtějších signálů, jednak pro zřetelnost často i zaměňuje původní, jaksi autentické zdroje za náhradní, které jsou dostupnější, výraznější, čistší apod. (např. kovové roury místo zvonů, polibek na ruku místo na rty, kávový mlýnek místo kočárových kol); jednak je holých, ‚čistých‘ impulzů ve vyslání málo, jednak v praxi je už technická představa spojena s prvky představy názorné (ať bezprostředně nebo ve zvuku vzápětí následujícím), a to umožňuje pohotovou orientaci. Uvědomoval si to ostatně i Růt, když upozorňuje, že „... cesta techniků, jejichž ideálem je ‚hlas, tak jak je‘, ‚věrný hlas‘, je falešná. ... zároveň s hlasem zachycujeme i jeho pozadí, prostor v němž se hlas nese. A to i tehdy, je-li místnost ‚utlu-mená‘. Útlum znamená popření rezonance a tím i její zdůraznění. Není myslitelné dostat hlas ‚o sobě‘ bez prostoru, neodpovídá to ani představivosti a konečně to ani nechceme. Bylo by to takové ochuzení rozhlasu, jako kdybychom vzali fotografii perspektivu.“³⁵ Praktická operace s hlasem, tónem nebo ruchem v rozhlasovém snímku se nám vyjasnila, ale principiální námitka Branžovského zůstává. Co s ní?

III. Řešení před zadáním

Je nejvš na čase uvést na scénu třetí osobu našeho příběhu. Odpověď na Branžovského námitku proti Růtově formulaci podává v řádkách o Otakaru Zichovi

Jan Mukařovský. To, s čím Branžovský polemizuje v roce 1992 v práci Václava Růta z roku 1936, vyložil Mukařovský ve druhé části své studie ze Zichova úmrtního roku 1934. Tato druhá část rukopisu ovšem byla otištěna až ve Studiích z estetiky v roce 1966.

Mukařovský ve své studii o Zichovi s uznáním praví: „Uprostřed prudké krize své vědy se Zich sám vyvíjel vědecky zákonitě, mezi dvěma póly: estetikou, kterou v mnohých bodech anticipoval svým zkoumáním, stejně smělým jako obezřetným.“ Jeho „...pojetí významu je tak překvapující v době, kdy Zich svou práci psal, že vzbujuje naši bezvýhradnou úctu“.³⁶

Mukařovského výklad stvrzuje Milan Jankovič konstatováním: „... jako metodologické východisko přejímá Zich od estetiků vcítění hledisko vnímatelů uměleckého díla, zbavuje je však jeho původní psychologické náplně. To mu umožňuje vyhnout se úskalí dobového psychologismu, jak postřehl už Mukařovský v recenzi jeho Estetiky dramatického umění.“³⁷

Zjištění v recenzi Mukařovského zní: „Při každé příležitosti zdůrazňuje se ‚obrazová představa‘, navozovaná jednotlivými složkami a nesoucí celkový kontext dramatického díla. Tato obrazová představa není nic jiného než velmi složitý a mnohonásobně zvrstvený význam.“³⁸

K estetikům vcítění můžeme ocitovat dva výklady, abychom neponechali žádný pojem výkladu nevysvětlený. „Vcítění znamená promítnutí lidských citů, emocí a postojů do neživých předmětů. ... Realita může být němá, necitelná, nám naprosto odcizená. Máme však schopnost probudit v ní dočasně život a vnímavost a psychologický mechanismus, který tuto změnu provádí, se nazývá vcítění,“ praví se v Dějinách estetiky.³⁹ A k tomu navíc v knize Současná estetika: „... vnímání linie, barvy, zvuku v nás vyvolává organické pocity (dnes bychom řekli vazomotorického systému), jež pak jsou prostředníky mezi city a myšlenkami. To je těžiště Volkeltovy teorie, i když ji nevykládá nijak striktně...“.⁴⁰

Zpravidla se udává, že Zich převzal termín představa právě od Volkelta, ale termín je jen formální výpůjčkou do Zichovy myšlenkové konstrukce. Ostatně svoje kořeny má doma. Upozornila na to Eva Foglarová zjištěním, že Durdíkova ‚všeobecná představa‘ a Hostlinského ‚souborná představa‘ nabývá u Otakara Zicha podobu ‚významové představy‘.⁴¹

Jan Mukařovský svůj postřeh z recenze formuloval v roce 1934 ještě jednou v již citovaném textu, který zůstal v rukopise až do publikace v Odeonu 1966. Jeho druhé, jaksi definitivní znění praví jednoznačně: „Pohlédneme-li na poslední Zichovu velkou práci, Estetiku dramatického umění, je již zcela zřejmé, že psychologické termíny jako např. představa jsou tu zbaveny své původní psychologické náplně. Představa, kterou Zich nazývá obrazová a s kterou tolik ve své knize pracuje, nemá na sobě již nic z individuálního duševního stavu; stala se skutečně objektivním, nadindividuálním faktem významovým, sémiologickým.“⁴²

K Zichovu portrétu přičinil v souvislosti především s jeho studií O typech básnických své poznámky Petr Kaiser. Konstatuje jednak, že s představiteli ruského formalismu a Janem Mukařovským, ač neudělal podobně radikální krok, se Zich shoduje ve společném směřování k sémiotickému pojetí literárního díla; jednak, že ještě počátkem třicátých let, tedy v době všeobecného přijetí programově protipsychologických směrů, pokládá

Zich v Estetice dramatického umění psychologickou metodu za jedinou, jež je schopna estetické analýzy; posléze, že „Zichova metoda není analýzou obsahů myslí ať již autora, či vnímatele, ale rozbořem a popisem vlastností umělecké struktury“. Připomíná k tomu, že Zichovy jednolivé studie „charakterizuje neustálá snaha o vyváženost empirického přístupu se zájmem teoretika o vytvoření utříděného celku poznání“, a přidává navíc zjištění, že „Zichovou snahou totiž vždy je dospět od rozboru singulárního jevu k obecným závěrům“.

Ve srovnání s trojicí vrstev Růtova vnímání a poznávání vyslaného signálu stojí za pozornost starší Zichova trojice z jeho práce O typech básnických z roku 1918. Petr Kaiser ji vykládá takto: „Na vzniku významové představy se podle Zicha podílí několik složek, jež navazují na pouhý smyslový vjem. Z hlediska průběhu estetického vnímání a vzniku estetického objektu díla mezi nimi nalézá příčinnou souvislost. Prvotní složku tvoří zvukový vjem básně. Zichovým termínem ‚činitel smyslový‘. Vše, co je vjemem básně v naší mysli bezprostředně vzbuzeno, určuje jako ‚reprodukční činitel bezprostřední‘. Do třetí složky pak zahrnuje vše, co ve styku s uměleckým dílem vznikne teprve zprostředkovaně, tedy ‚reprodukční činitel zprostředkovaný‘.“⁴³ A tak jsme si odkazem na formulace z r. 1918 stvrdili a znázornili (zprostředkovaně přes Otakara Zicha) trojici Růtových stupňů poznávání při posluchačově vnímání rozhlasového vyslání.

Resumé našeho sporu: 1. Pojmy, známé z psychologie, jsou u Zicha zbaveny původního psychologického významu – a proto také individuálního duševního přístupu. 2. Představa, významová představa, obrazová představa jsou tedy objektivními fakty, které nesou nadindividuální význam.

A tím jsme dospěli k pointě této fiktivní polemiky.

Rozšířený text přednášky v Kruhu přátel českého jazyka 4. dubna 2007

Odkazy a poznámky:

1. Karel Teige, Manifest poetismu. ReD I, č. 9, červen 1928 (cit. dle Avantgarda známá a neznámá 2, ed. Št. Vlašín, Praha 1972)
2. V prvé půli třicátých let u nás existovala oblíbená označení pro rozhlasové pásmo: radiofilm nebo rozhlasový film. V té době znal termín radiofilm také ruský rozhlas, který ovšem před 30. rokem charakteristicky užíval termín radiogazeta.
3. Josef Branžovský, Příspěvek k dějinám rozhlasu (vývoj českého rozhlasového pásma v letech 1934–1945). Interní tisk ČsRo, Praha 1992, s. 2
4. Jiří Frejka, O mluvicím filmu, o společenské krizi divadla a o umělecké krizi rozhlasu. Přítomnost 5, č. 51/1929
5. Jiří Frejka, Poučení rozhlasu zvukovým filmem. Radiojournal 8, č. 41/1930
6. Jiří Frejka, O nový sloh rozhlasu. Radiojournal 8, č. 46/1930
7. Jiří Frejka, Rozhlas jako věc umění a jako věc obecně prospěšná. In: Nové české divadlo 1930 – 32, Praha 1932
8. Jiří Frejka, O rozhlasových autorech obecně. Listy pro umění a kritiku 1, 1933
9. Ze tří desítek svých časopiseckých příspěvků o rozhlase jich Václav Růt publikoval polovinu před svou disertací, totiž v roce 1933, a to převážně v časopise Čin.
10. Václav Růt, Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry. Praha, Studijní oddělení ČsRo 1963